

Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler

İpek Sucu¹

Özet

Sinema tarihinde 1915-1960 yılları arasında, sinemanın çeşitli sanat akımlarından etkilendiği görülmektedir. Sanatçıların öncelikle resim sanatında ortaya koymaya başladıkları sanat akımları sinemadaki eğilimleri de etkilemiştir. Bu akımlar Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçiliktir. Klasik sinemada Eisenstein ve Griffith'in kurgu yöntemleri alternatif eğilimlerin temelini oluşturmuştur. Gerek klasik gerekse alternatif yönelimlerin oluşmasında kültürel, siyasal, düşünsel, ekonomik ve psikolojik etmenler önemli olmuştur. Sinemanın ses öncesi ve sonrası olarak dikey biçimde keskin sınırlarla ayrılması sinemada klasik ve alternatif yönelimlerin kurgu biçimleri açısından filmlerin gerçeklik olgusu değişmektedir. Bu çalışmada sinema tarihinde klasik ve alternatif eğilimlerin oluşmasında hangi koşulların nasıl etkilere sahip olduğu ve sanat akımlarının sinemayı ne şekilde etkilediği ve de ses öncesi ve ses sonrası kurgu biçimlerinin ne şekilde değişiklikler gösterdiğinin literatür taraması aracılığıyla araştırılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Sinema, Alternatif Sinema, Sanat Akımları, Kurgu.

Cinema Under The Influence Of Classical And Alternative Trends In Performing Arts

Abstract

Are influenced by a variety of art movements in the history of cinema between 1915-1960. The artists first began to reveal the art of painting also influenced trends in art trends in cinema. These currents Impressionism, Cubism, Futurism, Abstract Art, Expressionism, Surrealism, Neo-Realism, and New Wave. Classic fiction cinema, Eisenstein and Griffith's trends formed the basis of alternative methods. Both the classical and alternative orientations in the formation of cultural, political, intellectual, economic and psychological factors have been important. Sound before and after the sharp boundaries of cinema as a vertical separation of the cinema classic films in terms of forms of fiction and reality, the phenomenon of alternative orientations vary. In this study the classic cinema history, and how the conditions in which the formation of alternative trends and art movements that have effects in the cinema and the sound affects how the pre-and post-fiction forms of sound through the investigation of how the modifications in our literature review is intended.

Keywords: Classic Cinema, Alternative Cinema, Art Movements, Fiction.

¹ Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Doktora Öğrencisi.

Giriş

Sinemanın klasik ve alternatif olarak ayrılması çeşitli sanat akımlarının etkisi altında olmaktadır. Klasik sinemada Eisenstein ve Griffith'in montaj biçimleri ve öykülemeleri baskın olmuştur. Eisenstein Sovyet Sinemasına, Griffith Amerikan sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur. Klasik sinemada çarpıcı kurgu-şok etme önemli bir yere sahip olmuştur. 19 yy. sonundan itibaren resimde sanat akımlarının etkisinde sinema da sanat akımlarından etkilenmeye başlamıştır. Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilik akımlarının etkisinde de sinema akımları oluşturulmuştur. Fransa'da empresyonizm, Almanya'da ekspresyonizm etkili olurken daha sonraları Bunel'in sürrealist sineması ve 1960'larda yeni dalga ve yeni gerçekçilik etkin olmuştur. Klasik ve alternatif sinema yönelimlerinin oluşumunda kültürel, siyasal, düşünsel, ekonomik ve psikolojik etmenleri gözden kaçırmamak gereklidir. Bu etmenler sanat akımlarının ortaya çıkışında ve sanatın oluşma biçiminde etkin rol oynamaktadır. Sinemada sesin gelişi ise antimimetik eğilimleri yükselirken mimetik eğilimleri azaltmaya başlamıştır. Bu durumda klasik ve alternatif sinemada kurgu biçimlerine ve sinemada gerçekliğe bakışı dönüştürmüştür. Çalışmada 1915-1960 arası sinema tarihinde sanat akımlarının sinemayı nasıl ve ne şekilde etkilediğinin araştırılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla çeşitli sinema kuramcılarında yola çıkılarak geniş çerçeveli bir literatür taraması yapılacaktır. Birinci bölümde klasik sinemada kurgunun nasıl olduğu, Eisenstein ve Griffith'in ne tür etkilere neden olduğu, ikinci bölümde alternatif sinema akımlarından empresyonizm, kübizm, fütürizm, soyut sanat, ekspresyonizm, sürrealizmin etkileri, üçüncü bölümde modern sinemanın yeni dalga ve yeni gerçekçilik sanat akımlarının etkisinde nasıl oluştuğu ve biçimlendiği incelenecektir. İncelemenin sonunda günümüz sinemasının nasıl daha sağlam ve sanatsal temeller üzerine oturtulabileceği üzerine öneriler sunulacaktır.

1. Eisenstein ve Griffith Klasik Sinemasında Kurgu

1915-1948 arası klasik sinema dönemi olarak tanımlanmaktadır. Alan derinliği, uzun planlar, çerçeve hareket ettirilerek kesilmeden yapılan çekimler bu dönem sinemasının özellikleri arasında yer almaktadır. Klasik sinemada Eisenstein'in önderliğinde Sovyet Sineması ve Griffith'in önderliğinde Amerikan sineması etkin olmuştur. Klasik sinemada Hollywood sinemasının aksine izleyiciler röntgeni konumdadır. Montaj, izleyicinin talep ettiği gerçeksizliğin durumunu koruyan soyut bir anlam yaratıcısıdır. Montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümler yapmalarını sağlayacak şekilde ortaya konulur. Buradaki amaç izleyici düşündürmektir. Sessiz film döneminin sonunda bu amaç daha kapsamlı bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Sessiz sinema döneminde montaj, yönetmenin söylemek istediklerine göndermede bulunmakta son derece etkin olmuştur. Ekran üzerinde hayalin, gerçekliğin yoğunluğuna eşit olması gerekmektedir. Bunun olmaması durumunda, montaj belirli kısımların haricinde başarılı bir şekilde kullanılmayı engelleyerek sinematografik hikayenin konusunun tam olarak anlaşılmasını tehlikeye sokmaktadır (Bazin, 2000: 34-38). Klasik kurguda çekimler kesilir ve birleştirilir, ancak fazla kesilme olursa "sıçrama" yaşanır. Sahneden sahneye geçerken örneğin oyuncunun kıyafeti çekilirken sonraki sahnede farklı kıyafetin olması devamsızlığın oluşmasına sebebiyet vermektedir. Klasik sinemada senaryo yazılırken öncelikle başlangıcı, ortası ve sonu (giriş, gelişme ve sonuç bölümleri) belirtilmelidir. Klasik sinemada başlangıç dengedir, ortası denge bozumdur, sonuç ise dengeyi yeniden sağlanmalıdır. Sahneler çekilirken çekimler birbirine neden-sonuç bağlamında bağlanmalıdır, buna "olay örgüsü" denilmektedir.

Sovyet Devrimi'nin hemen sonrasında Sovyetler Birliği'nde genç sanatçılar sosyalist bir sanat ortaya koymaya çalışmışlardır. Hollywood filmlerinin özel biçiminin ideolojik bir mesaj taşıdığına inanarak "görünmeyen kesme" gibi kurgu tekniklerinin gerilim dramaturjisiyle seyircileri kışkırtmak yerine yönlendirdiğini savunmuşlardır. Moskova Film Yüksek Okulu'nda toplanan genç filmciler teorik ve deneysel yollar bulmaya çalışmışlardır. Bu çevrenin temel tezi, filmde kurgunun resimden hiyerarşik olarak üstte bulunduğu ve anlamın montajla aktarıldığı yolunda olmuştur. Bu okulun en önemli isimleri Sergey Eisenstein, Dziga Vertov ve Vsevolod Pudovkin olmuştur

(Maltby, 2003: 277). Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında sinemacıların devrimci düşüncelere yönelik filmlerin yapılmasına herhangi bir karşı koyma olmaması ve hatta yönetimde desteklenmişlerdir (Nowell-Smith, 2003: 386).

Eisenstein görkemli, karmaşık ve sarsıcı bir kurguyla ifade bulmaktadır. Fabrika usulü montajlamanın yapılması, öykü bazında zaman ve mekanda açıklık olması, neden-sonuç ilişkilerinde bütünlük olması, mantıklı bir yapı kullanılması, kilitlenmiş karakter yapısı olması, öykü anlatıldıktan sonra öykünün kapanması klasik sinemanın ana temalarıdır (Teksoy, 2005: 44). Eisenstein'a göre; sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan kaynaklanmaktadır. Eisenstein farklı unsurları irdeleyerek, film deneyimi içine yaratıcı bir şekilde yerleştirmeye çalışan bir montaj yöntemini tercih etmiştir. Ünlü filmlerinden olan "Grev" ve "Potemkin Zirhlisi"nda bu montaj anlayışını başarıyla pratiğe geçirmiştir. Eisenstein, Potemkin Zirhlisi filmdeki montajlarıyla seyirci üzerinde duygulara hitap ederek çarlık rejimi altında ezilen insanlar için sempati oluşmasını ve çarlık rejimi için de nefret beslenmesini sağlamıştır. Bu etkileme düzeneği içinde seyirci farkında olmadan etkilenmektedir. Özellikle bu amaçla Eisenstein'ın Potemkin Zirhlisi'nda geliştirdiği ritmik montaj tekniğiyle güçlü metaforlar kullanmıştır. Potemkin Zirhlisi'nda isyancıların üzerine yelken bezinin örtüldüğü çekimde, isyana katılmayan askerlerin, isyancı askerlere ateş etmeleri için emir verilerek ateş etmesi istenilen askerler, isyancıların karşısında sıralanmaktadırlar. Kurgusal yapısını içinde taşıyan bu tek çekim, isyancılara kefen giydirilmesinin eğretilemeli anlatımını barındırmaktadır. Askerler ateş etmek için hazır olduklarında, isyancı düşmanı birinin bıyık buran baş çekimi ve onun baktığı yelken direğindeki can simidi görüntüleri ana çekime yerleştirilmiştir. Bu (cut-away) çekimler olmasa da, yelken bezinin örtüldüğü ana çekimde çerçeve içi kurgu bulunmaktadır (Asiltürk, 2008: 135).



Eisenstein, Potemkin'de kurguyu uzaysal zamanı filmsel zamana indirgemenin çok ötesinde kullanmıştır. Odesa Merdivenleri çekiminde, gerçek zamansal anlamda birkaç dakikada gerçekleşebilecek bir gelişmeyi farklı yönlerden çekerek ve bu çekimleri kurgulayarak zamanı uzatmıştır (Bazin, 1966: 45). Odesa Merdivenleri Çarlık askerleri beyaz yazlık tunikleriyle sanki havada süzülürcesine ve çok ritmik bir şekilde adeta bir makine gibi merdivenlerden inerken, merdivenlerde askerlerden kaçan sivil insanların katledildiği sahnedir. Potemkin filminde bir başka sahnede gözlük ve doktor arasında bir metonim sağlanmıştır. Önce gözlük doktorun gözünde gösterilir, diğer bir sahnede ise sadece gözlük simgesi gösterilerek doktor ögesine gönderme yapılmıştır.

Pudovkin de filmlerinde benzer montaj teknikleri kullanmıştır. Bununla birlikte Pudovkin Eisenstein'dan daha fazla Hollywood'un anlatsal sinemasına yakın durmuştur. Potemkin Zirhlisi'nda kitleleri başrolde kullanan Eisenstein'ın aksine Pudovkin ülkenin önde gelen yıldızlarını kullanmıştır. Pudovkin, izleyiciyi düşünsel olarak kışkırtmak yerine, duygusal olarak etkilemeye çalışmıştır. Eisenstein, "iki nesneyi çarpıştırarak, iki çekimi insan zihnine aktarıp orada birleştirerek yeni kavramın yaratılacağı" savunmuştur. Resimle gösterilen iki öğeyi birleştirerek resimle gösterilemeyen soyut kavramları görüntülerine yansıtabilmiştir. Sinemanın kendine özgü bir sanat yapabilecek bir anlatıma büründürebilmek için, anlamı görüntü yerine izleyicilerin bilincine yansıtmıştır. Böylelikle etki, çekimden önce hesaplanabilmiştir (Bazin, 1966: 42-46; Büker, 1991: 142, 143).

Eisenstein "çarpıcı kurgu"yu kullanarak şok etme etkisi yaratmayı başarmıştır. Eisenstein'e göre,

Çarpıcı kurgu, bir görüntünün anlamının, bir başka görüntü ile yaklaştırılarak pekiştirilmesidir. Çarpıcı kurgu, Eisenstein'in "Grev" filminde görülebilmektedir. Seneryo işçi-işveren çatışması üzerine kurulmuştur. Bu filmde kovalanma sonucu yakalanarak öldürülen işçileri gösteren çekimlere karşılık olarak gösterilen mezbahada boğazlanan öküzler çekimi izleyicilerde şok etkisi yaratmaktadır (Büker, 1985: 91). Bu çekimde işçiler ve mezbahaa arasında bir ilişki kurulmuş ve arzu edilen kavram vahşet olmuştur. Bu filmde montaj, bir öykü anlatmak için değil, belli bir duygu, etki yaratmak, bir kavramı anlatmak için kullanılmıştır. Eisenstein Grev filminde oyuncu kullanımında tiplere başvurmuştur. Belirli bir tipi oluşturacak özelliklerin çoğunu kendinde toplayan oyuncularını filmlerinde oynamayı tercih etmiştir. Eisenstein Grev'de kullandığı çarpıcı kurguyu daha fazla geliştirerek "Ekim" filminde "çağırışım kurgusu"nu kullanmaya yönelmiştir. İzleyiciler üzerinde etki oluşturma çağırışım yaratma aracılığıyla sağlanmaktadır. Eisenstein'in "Ekim" filminde çekimler kısa kısa kesilip kurgulanmıştır. Bütünün anlaşılmasını sağlamak için kanatlarını açmış, ileri doğru hamle yapmış yırtıcı kuş heykeline kesme yapılmıştır. Kuş heykeli çekiminin ardından heykelin hamle yaptığı yönden saraya saldıran halk yığınlarının bir çekimi oluşturulmuştur. Bu çekimlerin kurgulanmasıyla kitle, sarayda oturan imparatorun rahatını bozacaktır anlamı yaratılmaya çalışılmıştır. (Asiltürk, 2008: 140). Klasik kurguda taklit sinemayı canlı tutmaktadır. Kamera yoluyla olaya yaklaşıp, uzaklaşılabilmektedir. Günlük yaşamdaki olaylar sinemada taklit edilebilmektedir. Yavaş ve hızlı hareketler yavaş ve hızlı kurgu da yansıtılabilmektedir. Örneğin, Potemkin'de Odesa Merdivenlerinde ve gemide ayaklanmada hızlı kurgu kullanılmıştır (Eisenstein, 1984: 128-129).

Griffith anlatımcı kurgunun yaratıcısı olmuştur, hikaye anlatma düşüncesini kullanmıştır. Kurgunun, sanatsal özelliğinin fark edilmesinde ve Sovyetler tarafından geliştirilmesinde Griffith öncü olmuştur. Burada amaçlanan tek sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun bölümün analizinin yapılabilmesidir. Bu durum izleyicinin açıklanmasını yönetmenin bakış açısına göre yapabilmesini sağlamaktadır (Bazin, 2000: 32). Griffith, "Intolerance" filminde, Sovyet sinemacıların geliştirerek kullandıkları kurgunun bir birleşmesini meydana getirmiştir. Griffith "koşut kurgu"yu (gittikçe hızlanan) filmlerinde sıklıkla kullanmıştır. Koşut kurgu, kameranın herhangi bir uzamın hizmetinde olmadığı düşüncesinin bir yansıması olmuştur. Kurgunun zaman ve uzam kalıbını yıktığı düşüncesiyle farklı zamanlar ve uzamlar izleyici zihninde birleştirilmeye başlanmıştır. Kurguda temayı önemli bir konuma yerleştiren Griffith, kesme (cut) aracılığıyla çarpıcılık yaratmıştır (Özön, 1985: 166, 167). Bu bağlamda klasik sinemada tempo önemli olmaktadır. Örneğin, aşk sahnesinde tempo yavaşken, aksiyon sahnesinde tempo hızlı olmaktadır (Bazin, 2000: 33). Griffith, Amerikan kurgu sistemiyle Sovyet kurgu sistemi arasında bir ayrım yaratmıştır. Bu fark omuz çekim, yani büyük çekim sayesinde yakalanmıştır. Omuz çekimde, farklı çekimlerin yan yana getirilmesiyle filmsel bütünün yeni niteliğinin yaratılması amaçlanmıştır. Sovyet sinemacılar dizilemede niteliksel sıçramayı fark ederek, görsel olanakların sınırlarını aşan, düşünyapısal kavramları açığa vurmanın aracı sayılan kurgu alanına geçmişlerdir (Eisenstein, 1985: 308-335).

2. Alternatif Sinema Eğilimlerinde Sanat Akımlarının Etkisi

Alternatif sinema eğilimlerinde empresyonizm, kübizm, fütürizm, soyut sanat, ekspresyonizm, sürrealizm sanat akımları etkili olmuştur. Öncelikle ressamların tuvallerinde kullandıkları bu sanat akımları fotoğrafçılık, mimarlık, edebiyat gibi pek çok sanat akımında etkin olduğu gibi sinemada da önemli olmuştur (Kapkın, 2011).

2.1. Fransız Empresyonizmi (İzlenimcilik)

19. yy'ın sonlarından Fransa'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Sanatta gerçekçiliğe karşı olan, dış dünyanın sanatçının süzgecinden geçerek sanatçının yorumuyla aktarılmasını savunan bir akım olarak bilinmektedir. Doğal bir görüntü sanki bir rüya gibi, buğulu bir güzellik içinde sunulabilmektedir. Empresyonistler duyular dünyasına kendilerini bırakmış gibi görünseler de nesnel oldukları gibi, nesnel bir şekilde görmeyi amaçlamışlardır. Louis Delluc, Germain Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier ve Jean Epstein'dan oluşan bir yönetmenler grubu empresyonist

sinema anlayışlarıyla, Fransa'da elit çevrelerde yoğun etki yaratmışlardır. Onlara göre sanat gerçekleri değil, deneyimleri aktarmaktadır. Bu akımda filmin çekirdeğini sanatçının bakış açısı ve duyguların gösterimi oluşturmuştur. Delluc 1918'de "fotojeni" kavramını ortaya atmıştır. Fotojeni film karesini resmedilen nesneden ayıran belirleyici niteliği ifade etmektedir. Delluc'e göre, resmetme izleyiciye film yapımcısının bakış açısıyla yeni bir bakış sunarak, nesneye yeni bir anlam vermektedir. Empresyonist yönetmenler, görsel hilelere başvurarak film karakterlerinin izlenimlerini, düşlerini, hatıralarını, düşüncelerini aktarmaya çalışarak kamera kullanımında da öznelliğe vurgu yapmaktadır. Film karesini oluşturan bütün nesnelerin gösterimi için dönemin ressamları ve mimarları tarafından tasarlanmış alanlar kullanmıştır. Delluc Geneli bir denizci barı dekoru içinde geçen "Fièvre" ve rüzgarın hareketlendirdiği doğal bir dekorda çekilen "La Femme de nulle part", bu etkileyici iki filmde kişileri, hava ve ışığın ana etken olarak kullanıldığı, karışık ruh hallerini yansıtan bir ortama koyarak, kavranamayan kurguyu gerçeğin bir kanıtı yapmıştır. Fransa'da 1920'lerde başlayan ve 1930'lara kadar devam eden dönemi belirtmek için avantgarde terimi kullanılmaktadır. Bu dönemde yapılan filmlerin her şeyden önce deneysel tarzda yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön plana çıktığı filmler oldukları görülmektedir. Fransız avantgarde sineması, büyük ölçüde resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımlardan etkilenmiş, hatta değişik akımların bir yansıması olmuştur (Erzen, 2004: 28). Dulac'ın erkek egemenliğine karşı tepkisini bir izlenimci olarak ortaya koymuştur. 1922 yılında çektiği filmi ise tüberküloz üzerine yarı belgesel nitelikli, amaçları doğrultusunda eşini terkeden kadın doktorun anlatıldığı bir yapıt olan "La Mort du Sleil" olmuştur. Ticarete ve öyküye dayanan sinemanın gerçek sinemayı katlettiğini düşünen Dulac izlenimci filmlerinde duyguya ve akla seslenen tüm görseliteyi kullanmaktan yana olmuştur. Renoir'ın 1928'de "Küçük Kibritçi Kız" filminde ışığın ve gölgenin kullanılışı oldukça başarılıdır.



Bu filmde optik etkilere hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareketlere ve film hilelerine de yer verilmiştir. Tüm bunlar masalsi bir dünya izlenimi verdiği gibi aynı zamanda avantgarde hareketlerinin kullanımını da barındırmaktadır. Karlarla kaplı soğuk bir kenti empresyonist yaklaşımla sunan Renoir, ağır ve ölümcül bir hava yaratmaktadır. Bu soğuk dünya abartılı siyah-beyaz karşıtlıklarla ve tuhaf gölgelerle kaplıdır. Gerçek dünya zaman zaman gerçeküstü bir karabasan ve ya tanrılar dünyasına dönüşmektedir (Abişel vd., 1980: 164).

2.2. Kübizm

20. yüzyıl sanatında biçimsel açıdan büyük bir devrim yaratan sanat anlayışı Kübizm olmuştur. Kübizmde cisimler parçalanır, öne arkaya katlanır, açılır. Kübizm'in gelişiminde, büyük payı olan Cezanne, kendinden önceki gelen gruplardan aslında daha fazla biçimcidir (İnal, 2000: 40-45). Kübizm, doğa görünüşlerini geometrik bir parçalamaya tabi tutup, doğa unsurlarından kurtararak yeniden inşa etme amacını güder. Kübizmin amacı, kendini nesnel gerçekliğe köle etmeksizin, gereksiz gerçeklikten arındırılmış yeni bir ifade tarzı aramaktır (Ashton, 2001: 82). Bu akımın sanatçıları, varlıkların geometrik biçimlerini ön plana almışlardır. Kübistler, herhangi bir şeyde onlara göre, konunun sadece görünen yönünü değil, görünmeyen tarafını da göstermek gerekir. Onlar sanatlarının kaynağını duygudan çok, düşüncede aramışlar, yapıma düşüncüyü katarak empresyonistlerin aksine, ilim yoluyla değil sanat yoluyla sanata varmak prensibini seçmişlerdir (Kahraman, 1991: 60).

Kübizm, modernizmin habercisi olarak görülmüştür; kısmi hermetik yapısı; saflık durgunluk arayışı, gündelik yaşamdan esinlenmeler, zanaatkarın kullandığı nesnelerin kullanımı ile hafifletilmiştir. Bu noktada kübistlerin karşı koyuamlarıyla, sinemacının karşı koyumu bir noktada birleşmiştir (Bazin, 1998: 509). Avantgarde sinemaya ait filmlerin kübizmden etkilenişleri nedeniyle sektörde egemen olan ABD'nin karşısına bir savunma olarak; eğlence kategorileri, kurgusal kodlar ve bunun haricinde bir film kültürü modeli yaratmaya çalışan Avrupa sanat sineması ve toplumsal belgeselle birleşmişlerdir (Erdoğan, 2010). Kübizm gerçeği parçalayıp yeniden kurmaktadır. Sinemada da kurguyu parçalayıp yepyeni bir şekilde kurmak istemektedirler. Kübizm gerçeklikte bir miktar karşılığını bulabilmektedir.

2.3. Fütürizm (Gelecekçilik)

Fütürizm, 20. yy.'ın başlarında, Kübizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Savaşların, hızlı makineleşmenin insanın iç dünyasını, duygularını nasıl etkilediği bu akımda rahatlıkla izlenebilir. Bu akıma göre her şey hareket halindedir ve değişmektedir. Hareket halindeki varlıkların gözde biraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değişir. Bu nedenle koşan bir at dört değil yirmi dört ayaklıdır ve ayaklarının hareketi de üçgen biçimindedir. Fütürizm, aynı anda çeşitli yaşantıları değerlendirmek için saydam kübist eşya analizini kabul etmiştir, hareket çıkış noktası olmuştur. Fütüristlerin sanatı değişik ve deneyici nitelikte olmuştur (Lynton, 2004: 90).

Fütürizm önce bir edebiyat akımı olarak doğmuş, daha sonra da sinemaya yansımıştır. Soyut canlandırma, imgeyi saf grafik biçime indirgeyen, fakat ironik bir biçimde modernist bir karşılık biçimini besleyen, müziğin genel kod olarak anlatının yerini aldığı temel simgelerin (üçgen, kare, daire) ritmik etkileşimini insan eylemini perdeden uzak tutan 1919-1925 Alman Avantgarde Sinemasına da egemen olmuştur. Sovyetler Birliği geçmiş alışkanlıkları reddedip geleceğe yönelen bir sanat akımı başlamıştır. İlk fütürist film "Yaşasın Gelecekçilik"tir. Bu filmde iç ve dış bükey aynalarla oyuncuların görüntüleri bozulmuş, ayrıca film üzerinde elle noktalar yapılmıştır. Fütürizmin sinemaya yansımada şair Mayakovsky ve tiyatro yönetmeni Meyerhold etkili olmuştur. Meyerhold'un Fütürist yansıttığı oyunculuk ve sahne düzeni Eisenstein üzerinde de etkili olmuştur. Eisenstein'in 1925'de yönettiği "Potemkin Zirhlisi"nda gelecekçi bir örnek vermiştir. Makinelerin ayrıntılı çekimleri ve onların hareketine koşut hızlı kurgu ritmi yakalamıştır. Fütürist filmlerde oyuncuların tüm devinim olanakları seferber edilmiş, oyuncu bir atlet, bir akrobat, canlı bir makine olarak kullanılmaya başlanmıştır. Meyerhold bu oyunculuk anlayışını 'biyomekanik', ya da 'biyodinamik' oyunculuk olarak adlandırmıştır. Ona göre, sahnede makine çağının toplumunu simgeleyen mekanizmanın içinde insan ögesi, bu mekanizmanın devingen parçalarından biri olmuştur. Makinelerin ayrıntılı çekimleri ve onların hareketine koşut hızlı kurgu ritmi yakalamıştır. Meyerhold, sunumsal olmayan platformlar, yükseltiler, dönen tekerlekler, trapezler ve benzer nesnelere, dekoratif olmaktan çok, pratik olan bir oyunculuk makinesi yaratmak için kullanmıştır (Abisel vd., 1980: 105-140; Öztürk, 1997: 231).

2.4. Soyut Sanat

Soyut sanat, Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar iç dünyalarını aktarmaktadırlar. Soyut sanat doğaya değil düşünceye dayanmaktadır (Tunalı, 2002, 129-130). Gerçek soyutlamaya dayalı sanat, tamamen özgürleşmekte ve gerçeği yeni bir biçimle tasvir etmektedir. Huser, soyut sanatın fenemolojisinin temelidir. Gerçek dünya ve hayal dünyasının karşıtlığını modern yoldan vermektedir. Bu akımın temelinde "epoe" kuramı etkin olmuştur. Bir nesnenin soyula soyula kalan kısmı esas olan dünyayı meydana çıkartmaktadır. Her şeyi esasına indirgemektedir (Tunalı, 1996: 124).

Soyut film çalışmalarının avantgarde'da örneğini; Richter, Fischinger, Ruttmann sergilemiştir. Avantgarde Kandinsky'nin Ruhsal Sanat Üzerine'sinde ifade bulan; etkileşimli algılama görüşleriyle desteklenen saf biçimin evrensel dilini yaratmağa yönelik ütopyasal arzusu filmde oluşturulmağa çalışılmıştır. Bu düzlemden Fischinger; Daireler, Hareketli Resim gibi önemli

çalışmalarında yarattığı renk ritimlerini Wagner & Bach müziği ile uyumlaştırmıştır. Richter, soyut-figüratif çekimleri mixleyen Filmstudie gibi lirik kolajlar ortaya koymuştur (Erdoğan, 2010). Soyut sinemacılar hareket içindeki soyut biçim gruplarının hızlılığındaki değişkenlik ile, gözü aracı kullanarak zihinde basit psikolojik tepkiler üretme arayışında olmuşlardır. Oranları değişen, çözülen ve birbiriyle yer değiştiren geometrik figürlerin ilişkisi ile bu tür tepkiler oluşturulmuştur. Walter Ruttmann'ın "Operas", Hans Richter'in "Rhythmus" ve Viking Eggeling'in "Symphonie Diagonale" isimli soyut filmleri buna örnektir. Walter Ruttmann'ın "Kent Senfonileri" geleneği ile verdiği eseri "Bir Büyük Şehrin Senfonisi" gibi belgesel nitelikli filmlerin yanı sıra görüntünün hiç kullanılmadığı yalnız ses bandından kurgulanan film çalışmaları da yapmıştır. Bir bakıma animasyon tekniğinde eserler veren bu sanatçılar, günümüz bağımsız sinemacılığının öncülüğünü yapacak olan Soyut Sinema Akımını yaratan sanatçıların önemli örnekleridir.

2.5. Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk)

Bu akım empresyonizme tepki olarak doğmuştur. Ekonomik sorunlar, siyasi karışıklıklar, sosyal dengesizlikler sanatçıları ekspresyonizme doğru itmiştir. Ekspresyonistler dışsal görünüme değil, içsel duygulanıma önem vermek gerektiğini savunmuşlardır. 1920'li yıllarda savaştan geriye kalan etki altında ekspresyonist sinemacılar karanlık, fantastik öğeler, insanüstü yaratıklar, kendi dürtülerinin esiri olmuş acımasız insanları gözler önüne sermişlerdir. Bu akımın sanatçıları savaş sonrasının gerçekliğinden bir kaçışı ifade etmişlerdir. Dış görüntüye bağlı Empresyonizm'in aksine, bir iç dünya görüşünün anlatımını savunan Ekspresyonizm, 1900-1935 yılları arasında sanatçılar arasında kabul görmesiyle, yirminci yüzyıl sanatının en sürekli ve en geniş kapsamlı anlayışı olmuştur. Ruhsal iç çöküntüleri daha iyi ortaya koyabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini kullanmışlardır (Turani, 1998). Bir başka deyişle bu akım, hem sanatta hem de toplumda, yerleşik biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımıştır. Sigmund Freud'un psikanaliz üstüne araştırmaları Ekspresyonistlere etki alanlarını daha da genişletme imkânını sağlamıştır. Ekspresyonizm, figürlere, yüzlere verdiği korkunç, endişeli, çalkantılı ifadelerle kendine göre psikanalizdik bir karakter vermiştir

Ekspresyonizmde eski, geçmiş, tarihsel, masallar, mitoslar, orta çağ, ölüm, yiğitlik, kahramanlık, efsane, ölüm, hayal gücü, dehşet, şeytan, doğaüstü, kötü, cinler, zayıflık, faus, kabus, delilik, cinayet, cadılık, tımarhane, güçlü-zayıf ve otorite temaları işlenmektedir. Ekspresyonizm görüşünde önemli olan ruh durumudur, doğa ikinci planda kalmaktadır. Yapıtlarında kadın vücutlarını çekinmeden çirkinleştirmişler, insan yüzlerini korkunç ve iğrenç görünümlere büründürmüşlerdir. Nesnel gerçekliğin algılanması ve yansıtılması sürecinde özgürleşmişlerdir (Kahraman, 2002: 141).

Ekspresyonist filmler kaosu, değişmeyi, çürütmeyi, kapitalizmin felaket yaratma eğilimini, eşitsizliği, yoksulluğu konu etmesiyle ilgi çekici bir hale bürünmüştür (Yıldızoğlu, 1997: 91,92). Ekspresyonist filmlerin ana özellikleri gerçek-dışı ve çoğunlukla absürd dekorlar, çarpıtılmış perspektifler, ışığın ve gölgelerin abartılı kullanımıdır. Bunlar arasında Robert Weine'nin "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filmi; Paul Wegener ve Carl Boese'nin "Golem: Dünyaya nasıl geldi" filmi; F.W. Murnau'nun Nosferatu, "Bir Dehşet Senfonisi" filmi sayılabilir. İlk ekspresyonist film olan Robert Wiene'nin 1919 yapımı " Dr. Caligari'nin Muayenehanesi uluslararası çapta başarıya ulaşmıştır.



Filmde Dr. Caligari adlı birinin Cesare adlı bir genci hipnotize edip ona cinayetler işletmesi anlatılmaktadır. Film, özelliğın beyaz perdedeki yüzüdür. Bu filmde insanların öfke, şiddet, sevinç gibi duygularını dekorda yer alan simerik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. Caligari, biçimsiz yollar ve evler, aydınlık-karanlık lekeler, kesik çizgilerle yapılan dekorlar sürekli olarak bir kopukluğu izleyicilere yansıtmaktadır. Film oyuncularının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren sunulmuştur. Bu filmde anlatılmaz olanı anlatmak, görünenin altına inmek, gizli tutkuları, alt karanlık istekleri ortaya çıkartmak söz konusudur (Öztürk, 1997: 228). Filmde güçlüyle zayıfın çatışması vardır. Güçlü zayıfı kumanda etmektedir. Dekorların gerçeklikle ilgisi yoktur. Caddeler, duvarlar, gökyüzü beyaz, gölgeler siyahtır. Makyajlar siyah-beyazdır. Calligari hem bir insanı hem de insanın ötesinde bir varlık olarak sunulmaktadır. Ekspresyonist sinemada gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çekici unsurlar olmaktadır. Filmlerde kaba ve barbar görüntüleme sıkça yer verilmektedir. (Biryıldız, 1998: 38). Ekspresyonizm düşleriyle gerçekçilikten uzaklaşmış soyut ve metafizik olana dönüşüm başlamıştır. Görsel anlatım çok güçlüdür. Gerçek yaşam yerine ruhsal derinliklere iniş yapılmıştır (Biryıldız, 1998: 51, 52).

Ekspresyonizm, Sausurre'den etkilenecek anlatımda deformasyonlar yapmaktadır. Sausurre'e göre yapısalcı dünya görüşü gerçekçi bir sanat değildir. Ekspresyonistte gölgeli bir ışıklandırma gerçeküstü bir dekor yapay rol yapma ve gerçek olmayan dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çekmektedir (Lotman, 1986: 68). Ekspresyonist kurgunun kullanıldığı filmlerde gerçeklik ögesi ağır basmaktadır. Bu sebeple sanatsal kurguya fazla yer verilmemiştir. Ekspresyonist sessiz sinema dönemindeki önemli temsilcileri Stroheim, Murnau ve Flaherty, filmlerindeki gerçeklik ögesini kaybetmemek için çekimleri elemeye tabi tutmamıştır. Bu seçmeleri sakıncalı gördüklerinden zorunlu kalmadıkça kurguya başvurmamışlardır. Kamera aynı anda her şeyi göremese de, çerçeveye alınan kısımda her şeyi görüntüleyebilmektedir. Flaherty, gerçek zamandaki bekleme süresini eksiltme yapmaksızın göstermeyi amaçladığı için kamera bir kez çalıştırılarak sahneler çekilmiş ve kurgu kullanılmamıştır (Bazin, 1993: 25, 26).

2.6. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Sürrealizm, 1920'li yılların başında Fransa'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İnsanın bir anlamda anlık ruhsal çelişkileri, karşı çıkmaları ve buna benzer tepkileri sanata yansımaları sonucu bu akım doğmuştur. Sürrealistler, doğanın mantıklı görünüşünü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki dünyasını göstermek istemiştir. Sürrealizm insanların bilinçaltında yatan gerçeklerinden yola çıkmaktadır. Freud'un başlattığı psikanaliz verilerine dayanan bu sanat görüşü, cinsel güdüler, ölüm korkusu ve yaşam içgüdülerinden kaynaklanmaktadır. İnsanların anlık ruhsal çelişkileri, karşı çıkmaları ve buna benzer ruhsal iç dünyasındaki tepkileri sanata yansımaktadır. Sürrealist sanatçı, dünyayı kendi iç dünyasında yeniden kurarak dışarıya yansıtmaktadır (Langford, 1982: 378). Gerçek ve fanteziyi birleştiren, bu yolla kusursuz gerçeklik için yayılmış bir biçimde sürrealist nesnelere bulunmaktadır. Sürrealizmde her şey mümkün görülmektedir (Özdemir, 1999: 18). Sürrealistlerin temel çağırışım yöntemlerinden biri rüyalarlardır. Rüyalara sığınma, aynı zamanda hayatın çirkinliklerinden bir kaçış ve kurtuluştur. Sürrealist sanatçılardan René Magritte, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğinden yola çıkmakta ve çok iyi tanınan nesnelere betimlemeleri, gerçek varlığı ve tanımı arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır (Ulutaş, 1998: 47). Sürrealistler klasik sanata karşı olmuşlardır çünkü onlara göre toplumun yozlaşmış değerlerine ve akademik ölçülerin kalıplarına hapsedilmeye çalışılan klasik sanat yaratıcılığı engellemekte, insanları kendilerine yabancılaştırmaktadır. Sürrealistler kendilerinin sınırsız düşünme ve düşünme özgürlüğüne duydukları inançla, bu öğretiler arasındaki büyük uçurumu da görmek zorunda kalmışlardır (Lynton, 2004: 173).

Sürrealist sinema doruk noktasına 1920'li yıllarda Bunuel'in çalışmalarıyla çıkmıştır. Bunuel Salvador Dali'den yoğun bir biçimde etkilenecek çarpıcı sahneler ve çağırışimsal geçişler kurgulamıştır. Özellikle 1929'daki "Bir Endülüs Köpeği" filmi bu anlamda etkileyici sahnelerle doludur. Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği'nde Wagner'in tango ve gramfon kayıtlarına yer verilmiştir. Bu film; diğer filmlerin, modern bestecilerin eserlerini kullanması bakımından istisnadır.



Film, Luis Bunuel ve Dalí'nin düşlerinden ortaya çıkmıştır. Bunuel, Dalí'ye Ay'ı kesen ince bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyasına girdiğini anlatmakta ve Dalí'de bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünden söz etmektedir. Breton'un işaret ettiği gibi rüyalarda normal olaylar, normal objeler, imajlar bulunabilir. Ancak bunlar öylesine mantıksız ve anormal olarak birbirlerine bağlanmıştır ki rüya bizi, alıştığımız dünyanın çok ötesine, fantastik bir hava içerisine sokmaktadır. Böylece psikolojik, kültürel, mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşüncelerin ve görüntülerin benimsendiği bir film ortaya çıkmıştır. Bunuel, bu filminin başıboş köpeği ile filmin ötesine işaret eder. İlk aşamada kuralcı bir izleyiciye simge saldırısı vardır. Bunuel göz kesen ustura ile izleyici rahatlığına, normatif bütünlüğe darbe vurmaktadır. Nesnel gerçekçiliğin zayıflatılması, göz ve perde/ekran arasındaki soyutlama, kesik görüntüler, şiirsel ilerleyişin bir öfke/sinir duygusuyla altüst olmaktadır (Avcı, 2004). Etkileşimin etkisizleştirme ile yoğrulması durumu hakimdir. Kronolojik örgünün art arda bozuntusu, zaman kavramından oda, merdiven, sokaktan öteye giderek Bunuel zihinsel katılımı amaçlayarak; manayı ve hareketi engellemektedir. Duyarlılık adını verilen bilinçlilik modeli kurularak, iç ve dış mekanlar ile inşa edilen soyutlulukla, bulanık karakterlerin ardışık gelişen olaylar içinde gösterilmiştir. Filmde kültürel, psikolojik unsurlar gibi toplumsal bazı her türlü önerme ve normlar reddedilmiş, bunun yerini akıldışı, mantık çerçevesi dışında yer alan öğeler almıştır.

Bunuel 1930 yılında çektiği ilk sesli filmi "L'Âge d'or"da burjuva değerlere yönelik şiddetli bir saldırıya yer vermiştir. Bu filmde, sürrealizmin ana temaları görülmektedir; çılgın aşk, burjuvazinin kutsal saydığı tüm öğelerin şiddetli suçlanması, başkaldırı, dinsizlik vs. (Kyrrou, 1968: 19). Bunuel, düşlerin nasıl ortamlarda hangi etkenlerle ilişkili olduğunu bilmenin bilinciyle hareket etmiş bir nevi sineması için düş yazmış, kurgusu harici doğal düş görüleri ise tam anlamıyla onun ve gerçeküstücülerin mantığına uygunluk taşımıştır. Bunuel, "Altın Çağ" filminde bilinçaltına büyük ölçüde yer vermiş, düşünle gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Bilinçaltı ile akılcılığı muhteşem bir çatışmasının gösterildiği bu filmde çok sayıda erotik sembol de yer almıştır. Filmde birçok gerçeküstü rüyamsı görüntü birbiri arkasına sıralanmaktadır. Bu görüntü bombardımanı hem seyircideki gerçeklik duygusunu sarsmak, hem de birbirine bağlı bir simgeler dizisi meydana getirmek amacıyla yapılmıştır. Sürrealistler, bilinçaltının sonsuz olanaklarından yararlanarak gerçeği orada aramaktadırlar (Dalbadan, 2006: 29). Bunuel de Freud gibi kültürü cinselliğin gizlenmesi olarak görmektedir. Sürrealistler kullandıkları formlarla bilinçaltına da anlam yüklemeye çalışmışlardır. Sürrealist sanatta görünenin aksine görünmeyenler de ilgi uyandırmaktadır. Sanatçılar görünenin ardında bir de görünmeyen yön yaratmaya çalışmışlardır. Böylece iç dünyalarını da gerçek hayatla birlikte yansıtmışlardır.

Anarşist sinemanın öncüsü Jen Vigo'nun 1934'de çektiği L'Atalante filmi sürrealist ve fantastik bir filmidir. Bunuel'den babasının anarşist kimliğinden ve Freud'un etkilenmiş olan Vigo, düşün töreninin insanları siyah giysilere büründürdüğü ve birbiriyle tepiştiği bir cenaze töreni gibi yansıtarak, nikah töreni olgusuyla alay etmektedir (Öztürk, 1997: 229). Breton'a göre nedensizlik

ilkesi ne derece güçlü ise görüntü de o derece güçlü olmaktadır. Olgular arasında sınırları yıkmak için "eğretileme"ye ihtiyaç vardır. Sürrealist eğretileme nesnelere arasındaki bağlantıları kopartır ve nesnel gerçekliği bozar, her şeyin yerini değiştirir. Mezar çukurundaki heykelin de anlamı değişmiştir artık. Şemsiye ile dikiş makinesi bilinen anlamlarından soyutlanarak ikisi de yabancı bir ortam olan ameliyat masasına girer. Böylelikle dolaylı bir eleştiri yaratılmış olur. Eğretileme çağırışıma dayanmaktadır. Düz anlamın anlatımda eriyip gitmesi istenmemektedir (Büker, 1985: 26-29).

3. Çağdaş Sinemada "Yeni" Akımlar

1929'da filmlere ses gelmesiyle birlikte filmler kurgu, anlatım ve içerik yönünden farklılaşmaya başlamıştır. Bu farklılık Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilik akımları çerçevesinde gelişmiştir.

3.1. İtalya'da Yeni Gerçekçilik

1945 sonrası İtalya'da doğmuş olan bu akımda sinema yeni bir boyut kazanmış, Jean Renoir'le birlikte şiiresel realizm tarzını benimseyen filmler yapılmaya başlanmıştır. Akıma göre gerçek hayat biçimleri uzun çekimlerle belgesel formatında olmalıdır (Biryıldız, 1998: 66). Renoir'in 1930'lu yıllarda çektiği filmlerden çoğu siyasal konular üzerinedir: "La vie nast a nous" ve "La Marshillaise" filmleri Komünist Partisi ve sendikal örgüt için yapılmıştır. Lirik bir güzelliğe sahip asla tamamlanamamış "Une Partie de Camğagne"de ise sınıf farklılıkları bir aşkı ortadan kaldırmaktadır. "Le Régre Du Jeu" filminde kırdı bir şatoda hafta sonu geçiren, yozlaşmış yüksek burjuvazinin romantik entirikalarının haritasını çıkararak, son derece dokunaklı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Esnek, yarı doğaçlamacı çekim yöntemleri başka hiçbir filmde olmadığı Girifh olay örgüsüne ve karakterlere belgesel bir tat vererek, dolaysız bir zaman ve mekan duygusuna ulaştığı bu film, aynı zamanda yönetmenin, yaşamın bir tiyatro biçimine nasıl dönüşebileceğine ilişkin büyük meditasyonlarından ilkidir. Yeni Gerçekçi filmler adaletsiz toplumsal yapının en gerekli insan ilişkilerini bozduğu yolundaki Marksist ilkeyi benimsemişlerdir. Yeterince iş, ekonomik bağımsızlık ve yeterince yiyecek olmadığı bir toplumda, aşkla arkadaşlığın lüks ve tehlikeli şeyler haline geldiğini vurgulamışlardır. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerayı sokağa taşıyarak anti-stüdyo görüşünü oluşturmuşlardır. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek yerleşim yerinde doğal ışığı kullanmışlardır. Melodramlar bir kenara bırakılarak savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yönelmişlerdir. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktristler de doğaçlama yolunu seçmişlerdir. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930'lara doğru yerini esnek ve serbest kamera hareketlerine bırakmıştır. Yerleşimdeki doğal sesleri kayıt etmek imkansız olduğundan diyalog, müzik ve sesler sonradan eklenmiştir. Hikaye örgüsü olmaksızın bir olay olduğu gibi görüntülenmiştir. Filmlerde son olmamış ve gelecek belirsiz olarak sunulmuştur. İtalya'nın o zamanki tarihsel koşulları nedeniyle insanların içine düştükleri trajedi ve boşluk filmlerde yaratılan boşluğun getirdiği acı ve belirsizlikle yansıtılmıştır. Bu akımın belli başlı yönetmen ve filmleri; Luchino Visconti'den "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar", "Yer Sarsılıyor", "Rocco Kardeşler", Roberto Rossellini'den "Roma Açık Şehir", "Hemşeri", "Almanya Sıfır Yılı", Vittoria De Sica'dan "Kaldırım Çocukları" ve "Bisiklet Hırsızları" olmuştur (Abisel ve Eryılmaz, 1980: 32, 33).



Roma Açık Şehir



Bisiklet Hırsızları



Postacı Kapıyı İki Kere Çalar

“Bisiklet Hırsızları” filminde fazladan ayrıntılara, gereksiz kıvrımlara yer vermeden erişilen bir etki gücü ve yetkinlik yakalanmıştır. Filmde büyük bir yalınlık söz konusu olmuştur. Bisiklet Hırsızları filminde tek varlığı olan bisikletini çaldıran bir insanın çaresizliği anlatılmaktadır. Bisiklet Hırsızları filminde oyuncunun filmden çıkarılması, filmin gerçek yaşam ile bağlantısını kuvvetlendirirken kurgunun önemini azaltmaktadır. Film o dönemdeki İtalyan halkının günlük yaşantısından ibarettir. Filmin hiçbir sahnesi stüdyoda çekilmemiştir, oyuncular sokakta seçilmiş sıradan, yoksul insanlardır. Rossellini’nin filmlerinde faşizme karşı tepkiler dikkat çekmektedir. Visconti’nin filmlerinde ise burjuvaziye yönelik eleştiriler dikkat çekicidir. “Roma Açık Şehir” filminde yeni yapım teknikleri uygulanmış ve sessiz çekilerek diyaloglar sonradan kaydedilmiştir. Bu film yeni gerçekçilik akımının doğuşunu ifade etmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında gerçekliğe yönelik gerçeğin-görünenin hiç yapılmadığı kadar yorumu yapılmış, gerçek kavramı sorgulanmaya başlamıştır. Yeni Gerçekçilik’in ortaya çıkışı yeni bir dünyanın kurulması için bir çabayı ve heyecanı ifade etmiştir (Şeremetli, 2002: 11). Yeni Gerçekçilik bir takım belirgin özelliklerle Hollywood sinemasından ayrılmaktadır. Bu ayrımlar bütünlük planlarını ve ortalama planlarını ve aktüaliteninkine yakın bir kadrajın sık sık kullanımı, sessiz sinemada pahalı olan görsel efektlerin (bindirme, eğik görüntüler, yansımalar, deformasyonlar, eksilteler) reddi, belgesel geleneğine göre ayarlanmış oldukça gri bir görüntü, özel efektsiz bir kurgu, gerçek dekorlarda çevrim, doğaçlamada farklı bir yol anlamına gelen dekupajda belli bir esneklik, profesyonel olmayan gerçek oyuncuların kullanılması, diyalogların basitliği ve sessiz çevrilmiş filmlerin sonradan eşlenmesi şeklindedir. Sinema ve gerçekçilik arasındaki ilişkiye çoğunlukla yönetmenler yaklaşmasına rağmen Bazin ve Kraceuer gibi kuramcılar da ilgi göstermiştir. Her iki kuramcı da sinema ve gerçekçilikle ilgili olarak uzun yıllara dayanan önemli araştırmalar ortaya koymuştur. Bu çalışmaların yanında yönetmenlerin sinemada gerçekçilik konusuna yaklaşımları daha ağırlıkta olmuştur (Borve ve Bouissy, 1959).

3.2. Fransa’da Yeni Dalga

Sinemanın tiyatroya ve söze dayanmasına yol açacak olan tarihi olaylar Yeni Dalga’nın ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri olmuştur. Esas çıkış noktası, Hollywood’a rakip olmak ve sinema sanatına hak ettiği saygıyı göstermek olmuştur. Savaş sonrası kurulan CNC (Contre National Cinematographie), Fransız sinemasını oldukça canlandırmıştır. “Çılgın Pierrot” ve “Ve Tanrı Kadını Yaratı” gibi filmler bu akımın öncülerindedir. Yeni Gerçekçileri örnek alıp doğal ışıklar kullanmışlardır. İlk defa başka filmlere göndermeler, bu akımla yapılmıştır. “Tarantino Tarzı” denen, karmaşık kurgu ve kronolojik olmayan sahne sıralaması, ilk bu dönemde yapılmıştır. Çarpıcı geçişler ve uyumsuz sahneler vardır. Fransız Yeni Dalga akımı II. Dünya savaşı sonrası varolan Fransız film yapım kurumuna karşı tepki olarak doğmuştur. Bu akımın klasik Hollywood filmlerinden farklı olarak yeni bir sinema dilinin bulunması gerektiğine inanmışlardır. Yeni Dalga’nın genç yönetmenleri pratik film tecrübelerine sahip olmamışlardır. Yeni Dalga filmleri, elle kullanılabilen kamera (35mm) ile stüdyo dışında, yani toplumsal mekanlarda ve caddelerde çekimler yürütülmüştür. Dış ortamlarda doğal ışık şartlarından faydalanmak için taşınabilir çekim araçlarını kullanmışlardır. Bu çalışma şartlarına uygun olarak birçok diyalog ve aksiyon, özellikle Godard’ın filmlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde Yeni Dalga’nın anlatım tekniğinin önemli unsurları olarak zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de kesimsiz uzun çekimler, çok kısa planlar, ani ve eliptik sıçramalar ve klasik-gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz bir tavır sergilenmektedir (Şentürk, 2011: 135). Godard, ilk ve en başarılı filmi olan “Nefes Nefese” ile, modern bilincin bunalımını estetik yapının bunalımı ve yapıyı da, ayrıştırılabilir unsurların ve nispetlerin bir sistemi olarak kavradığını göstermiştir. Bunalımı kendi bütünlüğü içinde bir yapı olarak kavramaya kalkışan Godard’ın bu girişimi, kendini yalnızca destrüksiyon, eleştirel-söylemsel yansıma ortamı ve bilginin estetiği olarak sunmaktadır. Godard’ın filmlerinde Amerikan Gangster, bilhassa Kara Dizi filmlerinin hayranlığı görülmektedir; Kovalanan kahramanlar, tek başına kaçışlar, entrikaları bir türlü çözülmemeyen gizli organizasyonlar, silahlar, amblem olarak sigaralar, jestler topluluğu ve kadın düşmanlığı, hepsi genelde Western filmlerine ve Robert Aldrich’in The Phoenix veya Mark Robson’ın Ten Sounds To Hell ve The Harder They Fall gibi filmlerine atıfta bulunmaktadır.

Godard'ın "Weekend" filmi bir alt yazıyla 'hurda yığınları arasında bulunmuş' bir film olarak vasıflandırılmaktadır. Böylece Godard, filminin hayali bir ürün olmadığını, onu bulunduğunu ifade etmek istemektedir (Şentürk, 2011: 143,144).

Bu akımda ele alınan esas konular yabancılaşma ve yozlaşma üzerine olmuştur. Yabancılaşma topluma başkaldırının bir sembolüdür. Gerçeklerden kaçma eğilimi, burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yıkmaya eğilimine dönüşmektedir. Yeni dalga yönetmenleri sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması ve sesi kullanmayı tercih etmişlerdir. Gerekliğinde geniş kitlelerce tutulan filmlerden alıntılar yapılmışlardır. Sahnelerdeki öyküler birbiri ile anlamlı bir şekilde olması gerekmemektedir. Seyirci hiçbir zaman ne olacağını bilmemektedir. Komik bir sahne bir cinayetle de tamamlanabilmektedir. Kurgulama can alıcıdır. Yeni Dalga filmleri herhangi bir sonuca bağlanmadan direk olarak sonlanmaktadır (Biryıldız, 1998: 90-91). Akımı temsil eden başlıca filmler; Alain Resnais'den "Geçen Yıl", "Marienbad", François Truffaut'dan "400 Darbe" ve Godard'ın "Serseri Aşıklar" (1960), "Haftasonu" (1967), "Bir Artı Bir" (1968) bu dönemin önemli filmleri arasında olmuştur.



Serseri Aşıklar



400 Darbe

Godard, bu dönemde filmlerinde iletişim kopukluğu içindeki modern insanın farklı yaşam biçimlerini, akıldışı sosyal sistemleri, politik tartışma ve olayları konu almıştır (Robbe-Grillet, 1981: 48). Godard'ın en önemli filmsel özellikleri klasik anlamda öykü anlatımından kesin olarak kopma, alışılmadık ve umulmadık biçimde kullanılan toplumsal yorum yöntemleri, anlatılmak istenene çok yakın bir kamera stili, son derece yenilikçi kamera hareketleri teknikleri, süreklilik ve mantıksal gelişme kaygısındaki klasik kurguyu tümüyle saf dışı bırakmak şeklindedir (Abisel ve Eryılmaz, 1980: 59).

Yeni Dalga akımı temsilcileri, klasik dramatik anlatı kalıplarının yıkılarak farklı bir anlatım amacını gütmüşlerdir. Ünlü oyuncular yerine, kendine özgü nitelikleri olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yapmışlardır. Bazin'e göre sinemanın hammaddesi gerçekliğin bıraktığı izdir. Görüntüye bakıldığında yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun varlığı da görülmektedir. Görüntü gerçekliğin kendisi değil, sonuçmazıdır. Bazin'e göre, Renoir'ın derinlik yaratma çabaları montajın önemini azaltmaktadır. Çevrinme ve derinlik anlam yaratmada etkili olmuştur. Alan derinliği izleyicinin katkısını gerektirmektedir. İzleyici etkin olmak zorundadır. Bazin'e göre montajda seyirci yönetmenin seçtiğini görür, görmesi gerekeni görmektedir (Bazin, 2000: 96). Yeni Dalga klasik öykü anlayışına karşıdır, bu akımda durumlar önemlidir. Kişisel bir sinema yaratılmıştır. Yeni Dalgacılar klasik sinema dilini iyi bilmektedirler ve klasik sinemayı uyarlamaktadırlar, klasikleri yeni bağlamda kullanmaktadırlar.

Sonuç

Klasik sinema döneminin hüküm sürdüğü 1915-1945 yılları arası sinemanın gelişimi yönünde büyük adımlar atılmasını sağlamıştır. Öncelikle Eisenstein ve Griffith'in kurgu yöntemleri ile kurgunun izleyici üzerinde bıraktığı etkiler sinema açısından derin izler taşımıştır. Sinemanın günümüz modern sinema düzeyinde ileri gelişmiş kurgu yöntemleriyle birlikte tutunmasında klasik

sinema temel bir yapı görevini üstlenmiştir. İleriye doğru büyük ve sağlam adımlar atabilmenin temeli klasiği bilmek ve klasiğin temelleri üzerine yenilerini döşeyerek yenin oluşumunu sağlayabilmekten geçer. Bir binanın temelleri ne kadar sağlam olursa o binanın yıkılma riski o derece az olacaktır. Aynı şekilde sinemanın da sağlam temeller üzerine oturması büyük yapıtların oluşumu için aydınlık bir yola çıkan bir tünelin yolunu açacaktır. Klasik sinema hem yönetmenlerine hem de izleyicilerine sinemanın inişli çıkışlı pek çok yolu kat ederek bugünkü düzeyine ulaşıldığının en önemli göstergelerinden biri konumundadır. Klasik sinemada göze çarpan diğer bir unsur da filmlerin çekildiği dönemlerde yaşanan siyasi olayların, politikaların, ekonomik sıkıntıların, burjuvanın ve halk sınıfının çatışmalarının farklı kurgu teknikleriyle izleyicinin gözü önüne doğrudan ve çarpıcı bir şekilde serilmesi olmuştur. Seyircinin klasik sinemada bir nevi kendini bulması bu filmler ile izleyiciler arasında duygusal bir bağ yaratmıştır. Sesin, renkli çekimin, animasyonun, bilgisayar teknolojisinin olmadığı bir dönemde çekilen klasik sinemanın günümüzde dahi sinemanın baş yapıtlarının oluşmasında aracılık edecek pek çok ana temayı içinde barındırabiliyorsa, klasik sinemayı göz ardı ederek, temeli sağlam kurulmadan yapılacak çalışmalar sinemayı ileriye taşıyamayacaktır.

1920'lerden itibaren Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Ekspresyonizm ve Sürrealizm sanat akımlarının ortaya çıkışıyla birlikte sinemada alternatif eğilimlere yönelim başlamıştır. Sinemanın çeşitli sanat akımları etkisine bürünmesi sinemanın farklı yönelimlere doğru gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Klasik sinemanın kuralcılığının alternatif yönelimlerle birlikte yön değiştirmesi sinema anlayışlarında çeşitlenmesinin sağlanmasına imkan tanımıştır. Sanat akımları ve sinema arasında bir etkilenim yaşanması sinemanın da bir sanat dalı olarak görülmesi yönünde büyük bir adım olmuştur. Günümüz sinemasında da karşılığını bulabilen sanat akımları sinemanın da bir resim, müzik, heykeltıraş ya da bir mimari gibi farklı sanatlarla döşenebilmesine imkan tanımıştır. Günümüz sinemasının da daha sanatsal düzeye gelebilmesi için alternatif sanat akımlarından daha fazla yararlanılarak sinemanın bir yönde süslenmesi gerekmektedir. Bu yönelim, sinema izleyicilerinin sinemayı anlık doyumlarla izlemeleri yerine filmdeki gizler üzerinde yoğunlaşarak daha fazla düşüncelerini sağlayacaktır.

Modern sinema döneminde ise Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımları öne çıkmıştır. Bu akımlar sinemada gerçeklik eğilimi üzerinde daha fazla durulmasını sağlamıştır. Ancak gerçekliğin, yaşanılan zaman içerisindeki gerçek zamanla birebir örtüştürülmeye çalışılması sinemanın büyüsunü bir yönde bozmuştur. Doğrudan verilen gerçeklikler izleyicinin sinema üzerine düşünmesini engellemekte ve sinemanın günlük zamandan alınılan bir uzam gibi görülmesine sebebiyet vermektedir. Sinema yansıttığı gerçek izlerin yanında gizemli bir büyüsunün de olması gerekmektedir. Bu dengenin sağlanabilmesi ve sinemanın gelişiminin doğru adımlarla devam edebilmesi için sinemanın 1915–1960 yılları arasında geçirdiği evrelerin temel alınarak yeniliklerin sinemaya dahil edilmesi gereklidir.

Kaynakça

Abisel, Nilgün ve Eryılmaz, Tuğrul (1980). "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga." Murat İri Sinema Araştırmaları içinde.

Ashton, Dore (2001). Picasso Konuşuyor, Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz (çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Asiltürk, Cengiz (2006). Sinemada Şiirsel Anlatım. Ankara: Nobel Yayınları.

Avcı, Artun (2004). "Bir Büyük Reddiye ya da Hakiki bir Hayatı Yaşamak". 80. Yıldönümünde Gerçeküstücülük. Varlık Dergisi Özel Sayısı.

Bazin, Andre (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Nijat Özön (çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, Andre (2000). Sinema Nedir? İbrahim Şener (çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

- Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi. Üzra Ünal (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Borde, Raymon ve Bouissy, Andre (1959). Clairefontaine, Lausanne (ed.). Le Néoréalism Italien.
- Biryıldız, Esra (1998). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Basın Yayım Dağıtım.
- Büker, Seçil (1985). Sinemada Gerçeküstücü Eğretileme: Luis Bunuel. Sinema Yazıları.
- Büker, Seçil (1991). Sinemada Anlam Yaratma. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Daldaban, Havva Küçükler (2006). Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana bilim Dalı. Yüksek Lisans tezi.
- Eisenstein, Sergey (1984). Film Duyumu. Nijat Özön (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, Sergey (1985). Film Biçimi. Nijat Özön (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Elmas, Hüseyin (2004). "Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?" www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler. Erişim Tarihi: 24.11.2011.
- Erdoğan, Şenol, (2010). Avant-garde Sinema Üzerine. <http://genclikcephesi.blogspot.com>, Erişim Tarihi: 04.01.2012.
- Erzen, Jale Nejdet (2004). Fotoğraf Notları. İstanbul: Say Yayınları.
- İnal, Berke (2000). "Gerçekçilikten Kübizme: Objeye Bakışın Değişimi". Türkiye'de Sanat Dergisi, 15: 40-45
- Kahraman, Hasan Bülent (1991). "Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim Kavramsal Sanat Açısından." Hürriyet Gösteri. 123: 60.
- Kapkın, Şahin (2011). Sinema Akımları. www.sahinkapkin.com/sinema-akimlari.html. Erişim Tarihi: 02.01.2012.
- Kyrou, Ado (1968). "Örnek Bir Yol." Bige Acar (çev.). Yeni Dergi, Sayı 24.
- Langford, Michael (1982). The Master Guide to Photography, Alfred A.Knopf Inc., New York.
- Lotman, Yuriy (1986). Sinema Estetiğinin Sorunları. Oğuz Özügül (çev.). İstanbul: DE Yayınları.
- Lynton, Norbert (2004). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maltby, Richard (2003). "Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme." Dünya Sinema Tarihi. Ahmet Fethi (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003). "Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi." Dünya Sinema Tarihi. Ahmet Fethi (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi. İstanbul: Hil Yayınevi.
- Öztürk, Ruken, (1997). Büyülü Dünya: Sinema. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/498/5953.pdf>: 228-235. Erişim Tarihi: 04.02.2012.
- Robbe -Grillet, Alain (1981).Yeni Roman, Asım Bezirci (çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Şentürk, Rıdvan (2011). "Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu." Global Media Journal, Bahar: 133-156.

Şeremetli, Ebru (2002). "Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi Üzerine Birkaç Söz." Belgesel Sinema Dergisi, 1: 11.

Teksoy, Rekin (2005). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Bilimsel Yayınlar.

Tunalı, İsmail (1996). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail (2002). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Turani, Adnan (1998). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Ulutaş, M. (1998). Kavramsallık Bağlamında Simgesel Heykel Denemeleri. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana bilim Dalı. Ankara: Yüksek Lisans Tezi.

Yıldızoğlu, Ergin (1997). Yasasın Modernist Refleks. İstanbul: Telos Yayıncılık.