

YENİ GERÇEKÇİ VE YENİ DALGA SİNEMALARI'NDA KENTSEL TEMA

Battal ODABAŞ*

Özet

Sinema ve kent ilişkilerinin ele alındığı bu yazıda, İtalyan ve Fransız sinemalarının önemli bir bölümünü oluşturan iki akım çerçevesinde değerlendirmeler yapılmakta ve kentin bu iki akımda nasıl sunulduğu örnek filmlerle sunulmaktadır. Bu iki sinema akımı Fransız Yeni Dalga Hareketi ve İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema akımıdır. Her iki sinemanın nasıl ortaya çıktıkları yazı içerisinde verilmekte ve bu akımları temsil eden filmler ele alınmaktadır. Filmlerin seçilme ölçütü bu iki akımın karakteristik özelliklerini yansıtma şeklindedir.

Anahtar sözcükler: Sinema, kent.

Le Thème Urbaine dans La Nouvelle Vague et La Néoréalisme Italienne

Les relations de cinéma et de ville vont à la naissance du cinéma. La première projection du film a eu lieu dans une salle de café. La nouvelle vague et le cinéma néoréaliste ont utilisé les villes. On analyse A Bout de Souffle pour la nouvelle vague et les Voleurs de Bicyclette.

Les mots clés: Cinéma, ville.

.....

Kent ve Sinema

Sinema, 100 yılı aşkın bir süre boyunca yaşamımızda yerini aldı ve almaya da devam etmektedir. Kent ve sinema ilişkisi daha sinemanın başlangıcında kendini göstermektedir. Sinemanın ilk ortaya çıkışı ve kamuoyuna sunulması, yine bir toplumsal mekân ve bir kent olgusu olan Café'lerde gerçekleşmiştir. Lumière kardeşlerin Grand Café'deki ilk gösterimlerinden sonra, gösterimler, yine halkın ilgi gösterdiği genel alanlarda yapıldı. Paris'teki büyük bulvarlar, I. Dünya Savaşı'ndan önce Paris yüksek sosyetesinin yaşam ve eğlence merkezleriydi. Her zaman kalabalık olan bu merkezi yerler, günümüze kadar da tercih edilen merkezler

oldu ve ilk sinema salonları da bu merkezlerde açıldı.

Café'lerden sonra birahaneler de sinema gösterimleri yapılması için seçilen mekânlar oldu. Birahaneler de kentte doğmuştu ve kent sakinlerinin gittiği ortak kullanım yerleriydi. Paris ve İstanbul açısından bakıldığında benzer mekânların seçildiği görülür. Paris'teki ikinci Lumière gösterimi bir **café-concert** olan Eldorado'da yapılmıştır. İstanbul'da ise halka açık ilk sinema gösteriminin Sponek birahanesinde yapıldığı ve bu yerlerin hem Paris hem de İstanbul'da özellikle seçildiği görülür.

* Yrd. Doç. Dr., İ.Ü. İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü Sinema Anabilim Dalı.

Bir başka film gösterim yeri olarak panayırılar karşımıza çıkmaktadır. Sinema asıl gelişimini panayırılarda gerçekleştirmiştir. Panayırılar bir eğlence yeri olarak gören ve buraya eğlenmek amacıyla giden insanlar, bu yeni buluşu çok çabuk sevmiş ve benimsemişlerdir.

Büyük alışveriş merkezlerini de sinema gösterim yerleri olarak ele almak gerekmektedir. Paris'teki Dufayel adlı mağaza yöneticileri, müşteri çekmek amacıyla, mağazanın salonuna koydukları bir film göstericisiyle bedava film gösterimleri yaptı. Bu yöntem, bugün de değişen ve gelişen teknolojilerle kullanılmaktadır. Videonun ilk çıktığı yıllarda, birahanelerde film gösterimleri yapıyordu. Günümüzde bu yöntem Digitürk gibi şifreli ve paralı medya ile futbol maçları göstererek sürdürülmektedir.

Görüldüğü gibi, tüm bu gösterim yerleri kentsel mekânlardır. Sinema kentte doğmuş ve kentin olanaklarıyla gelişmiştir. Sinemanın yerleşik mekânlara geçmesi ve düzenli film gösterir hale gelmesi 1906'dan sonraya denk düşmektedir. İlk salonlar yine kentte kurulmuştur.

Ticarileşen sinema, seslendiği kitlenin yaşadığı ortamı anlatmaya başladı. Filmler kentlerde çekiliyor ve çekildiği dönemin tanıklığını yapıyordu. İlk dönemlerde, eğlence amacıyla sinemaya giden kentli insan, daha sonra, kendi yaşamıyla benzerlikler içeren filmleri tercih etmeye başladı. Filmde kendisini ve kendi yaşamına benzer yaşamları buluyor ve kendisinin yalnız olmadığını, kendi sorunlarını paylaşan başkalarının da olduğunu görüyordu.

Zamanla sinema gelişti, sinemayla birlikte kentler de gelişti. Gereksinimler doğrultusunda yeni şehircilik anlayışları ortaya çıktı.

Kentlerde nüfus arttıkça yerleşim alanları daralmaya başladı. Çözüm olarak apartmanlar ve siteler ortaya çıktı. Kentlerde yaşam zorlaştı. "Batı toplumlarındaki toplu konut sitelerindeki yaşam bunalımının sorumlusu, modern şehirciliğin babalarından sayılan Le Corbusier'nin izinden giden mimar ve şehirçiler mi?" (İnsel, 1999), diye soran Ahmet İnsel, devam ediyor: "Sürekli işsizlik, yeni toplumsal katmanları refah toplumuna entegre etmekte zorlanan yeni iktisadi büyüme dinamiği, merkezkaç toplumsal dinamiklerin yarattığı geleneksel toplumsallaşma araçlarının çaresizliği, önemli bir kesimin potansiyel tüketim olanaklarıyla gerçek tüketim gücü arasındaki uçurumun giderek büyümesi gibi nedenler, bugün, Batı toplumlarında çok ciddi bir banliyö/varoş sorununu gündemde tutuyor." (İnsel, 1999).

Böylece ortak bir yaşam başlamış ve kişinin kendine ait özel alanı daralmıştı. Ortak kullanım alanları, birbirine benzer yaşam biçimleri yaygınlaşmaya başlamıştı. Bu site yaşamının sinemadaki yansımaları da sinema komplekslerinde görmek mümkündür. Kent yaşamının fazla karmaşıklaşmadığı dönemlerde geniş ve ferah olan ve çok sayıda izleyici alabilen sinema salonları, kent yaşamında meydana gelen değişimler sonucu dönüşerek gittikçe küçülmüş, bir sinemadan neredeyse dört-beş sinema salonu doğmuştur. Kent nüfusuyla ters orantı da kent nüfusu arttıkça sinema nüfusu azalmıştır. Seyircinin azalmasının nedeni bir zamanlar televizyon olarak gösterildi. Günümüzde ise gelişen teknolojiyle birlikte sinema evlere girdi, sinema salonlarında film izleyenlerin sayısı azaldı.

Kent ve sinema ilişkisini böylece anlatıldıktan sonra, şimdi de İtalya'da II. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik (Neo Realismo) akımında ve yine

savaş sonrası ve 50'li yılların sonuna doğru Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga (La Nouvelle Vague) hareketinde kentin sunumuna değinilecektir.

Yeni Gerçekçilik Akımı'nda Kent

Bu akımın oluşmasındaki toplumsal ve siyasal gelişmeler aktarılmadan doğrudan sinemada kentin sunumuna geçmek anlamsız olacağından öncelikle bu akımı doğuran nedenleri ortaya koymak gerekiyor.

Yeni Gerçekçilik akımı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve gündelik yaşamı ele alan bir sinema akımı olarak bilinmektedir. Savaş sonrası İtalyan toplumunun içine düştüğü sıkıntılar, savaşın getirdiği yıkımlar, işsizlik gibi sorunları ele alan ve bunları toplumsal bağlamları içerisinde gerçekçi bir bakış açısıyla veren bir akımdır Yeni Gerçekçilik.

Yıllardır faşist Mussolini rejimi altında yaşayan İtalyan toplumu, II. Dünya Savaşı'yla birlikte yıkılan bu rejimden sonra Sosyalistler, Komünistler ve Hıristiyan Demokratlar'dan oluşan bir koalisyon tarafından yönetilmeye başladı. Yeni Gerçekçilik akımı da bu dönemde ortaya çıktı.

Mussolini rejimi sırasında, sinema, bu ülkede de propaganda malzemesi oldu, ayrıca faşist rejimi öven filmler yapıldı. 1935 yılında kurulan **Centro Sperimentale di Cinematografia** adlı kuruluş yönetmen, oyuncu ve teknik eleman yetiştirdi. 1937'de **Cinecitta** stüdyosu kuruldu. Bu iki kurum İtalyan sinemasının gelişmesini sağladı.

Giovanni Verga'nın **Verismo** akımından etkilenen Yeni Gerçekçilik akımının temsilcileri Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica gibi yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, savaş sırasında stüdyoların yı-

kılması, İtalya'nın ekonomik zayıflığı gibi nedenlerden dolayı doğal dekorlarda film çekmeye başladılar ve kamerayı sokağa taşıdılar. Yeni Gerçekçilik akımında içerik biçimden daha önemliydi.

Yeni Gerçekçi sinemacıların film yaparken dikkat ettikleri 10 özellik var:

- Aktüaliteye yakın kadraj kullanımı,
- Sessiz sinemada pahalı olan görsel efektlerin (bindirme, eğik görüntüler, yansımalar, deformasyonlar) reddi,
- Belgesel geleneğine göre ayarlanmış oldukça gri bir görüntü,
- Özel efektsiz bir kurgu,
- Gerçek dekorlarda çekim yapma,
- Doğaçlamada farklı bir yol demek olan dekapajda belli bir esneklik,
- Profesyonel olmayan oyuncuların kullanılması,
- Diyalogların basitliği,
- Sessiz çevrilmiş filmlerin sonradan dublajı,
- Bütçenin küçüklüğü. (Hennebel, 1975).

Roberto Rossellini'nin **Roma Açık Şehir** (Roma Citta Aperta, 1945) udlu filmi, Yeni Gerçekçilik hareketini başlatan film olarak kabul edilmektedir. Roma'nın kurtuluşu için mücadele eden direnişçilerin öyküsünü anlatan filmde mekân olarak Roma kenti kullanılmaktadır. Roma işgal altındayken gerçek Roma mekânlarında çekilen filmde, Roma'daki günlük yaşam, direniş hareketi, sürdürülen direnişler ve Gestapo'nun işkence yerleri anlatılmaktadır. Kentin çeşitli mekânlarında çekimler yapılmasından dolayı film bu kenti belgesel bir tarzda anlatmaktadır.

Rossellini'nin direnişi anlattığı ikinci filmi **Hemşeri** (Paisa), Sicilya, Napoli, Roma, Floransa ve Po deltasını anlatır.

Rossellini'nin direniş üzerine yaptığı üçüncü filmi **Almanya Sıfır Yılı** (Germania Anno Zero, 1947) bu kez Almanya'yı, savaş yıkımına uğramış Berlin kentini anlatmaktadır.

Luchino Visconti'nin sansür tarafından yasaklanan ve imha edilen filmi **Tutku** (Ossessione, 1942) tek mekânda geçer. Sicilyalı balıkçıları anlattığı **Yer Sarsılıyor** (La Terra Trema, 1948) köy yaşamından kesitler sunar.

Alberto Lattuada **Haydut** (Il Bandito, 1946) adlı filminde, savaşın yerle bir ettiği Torino'da bir öykü anlatır.

Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948) Vittorio de Sica'nın, senarist Cesare Zavattini'nin gerçekçi senaryosundan çektiği **Bisiklet Hırsızları**, bir Roma panoramasıdır. Bütünüyle Roma'da geçer ve kentin çeşitli mekânlarından kesitler sunar. Vittorio de Sica'nın ikinci filmi olan **Bisiklet Hırsızları**, işsiz Antonio Ricci ve oğlunun yaşamını anlatır. Film, "sinemanın gerçek işlevinin masallar anlatmak olmadığını" (Çetinkaya, 1990) kanıtlıyor.

Film, kentin sokaklarında ilerleyen bir otobüsün görüntüsü eşliğinde akan bir jenerikle başlar. Otobüsten inen yolcular, yine jenerik akarken bir binanın merdivenlerini tırmanmaya başlar. Sonra merdivenlerden gerisin geri indikleri görülür. Binadan çıkan bir görevli elindeki kâğıttan bazı isimler okur. İlk okuduğu isim Antonio Ricci'dir. Ancak Antonio, kalabalıktan uzak bir yerde, yeni yapıldığı anlaşılan binaların biraz uzağında oturmaktadır. Bunu, kalabalığın içerisinde bulunan bir kişinin, Antonio'ya adının okunduğunu haber vermek üzere onu araması sırasında öğreniriz. Adam kalabalıktan uzaklaşırken kamera genel plânla bu iş bekledikleri binayı gösterir. Yeni yapılmış ve alt

yapısı olmadığı için site sakinleri (özellikle kadınlar) suyu genel bir çeşmeden evlerine taşırlar. Burada toplu konut sorunuyla karşılaşmaktayız. Antonio, çeşmeden suyunu alan karısıyla birlikte bu sitenin içine doğru yürürken siteyi daha yakından görürüz. Bu sahnelerden sitenin kentin dışında ve bomboş kırlarda inşa edildiği anlaşılmaktadır. Antonio ve ailesi de bu sitede bir apartman dairesinde yaşamaktadır.

"Sanayileşmenin belli bir aşamasından sonra gözlemlenen sanayideki merkezileşme ve yoğunlaşma eğilimi, üretim süreci içinde denetim, eşgüdüm ve yönetim işlevlerini fiilen üretimden ayırmış ve bunun etkisiyle nüfusun bir kesimi ile bazı kentsel işlevlerin seçici olarak kent dışına kaçtığı gözlemlenmiştir." (Köksal, 1986).

Bu kaçış sonucu ortaya yerleşim sorunu çıkmış ve kitlesel konut üretimine gereksinim doğmuştur. "Kitlesel konut üretim olanaklarının doğması, konut üreticileri için kent dışındaki alanların ucuz ve ulaşılabilir alanlar haline gelmesi ve eski merkezin itibarlı konut alanlarının sürekli olarak işyerlerinin işgaline uğraması, önce yüksek gelir gruplarının, kent dışında sanayi toplumlarının tüm yeni olanaklarıyla donatılmış ve çevre koşulları bakımından düzenli ve sağlıklı yeni alanlara taşınmasına olanak vermiştir. Üst gelir gruplarının başlattığı altkentleşme süreci, daha sonra genişleyen, düzenli işe ve yüksek alım gücüne sahip orta sınıfların da bu yeni konut piyasasına dahil olmalarıyla kitlesel boyutlara ulaşmıştır." (Köksal, 1986).

Antonio'nun yaşadığı çevre henüz bu "düzenli ve sağlıklı" alanlardan değildir.

Bulduğu iş için bir bisiklet gerekmektedir. Ailenin bu bisikleti alacak paraları olmadığı

için yatak çarşaflarını satmak zorunda kalırlar. Filmde, Antonio aracılığıyla, kentin toplumsal yaşamından da kesitler sunulmaktadır. Örneğin kent merkezinde bir apartman dairesinde yaşayan bir kadın medyum ve ona inanan bir kalabalık vardır.

Ertesi gün oğluyla işe gitmek için bisikletle yola koyulurlar. İnsanlar tıklım tıklım dolu otobüslerle kent merkezine işe gitmektedir. Kameranın, kent merkezine akan bu kalabalığı ve Antonio'yu takip etmesiyle kentin ulaşımı hakkında da bilgi sahibi oluruz. Otobüslerden başka trolleybüsler, tramvaylar ve bisikletler de kentte ulaşımı sağlamaktadır.

Oğlunu çalıştığı benzinciye bıraktıktan sonra, Antonio, kentin ağaçlı, büyük sokaklarında bisikletiyle yol alır. Çevreye bakıldığında yolların hortumlarla sulandığı görülmektedir. (Yılmaz Güney'in Umut filminde bu sahneye benzer bir sahne var. Adana sokakları sabahın ilk saatlerinde arozöle sulanmaktadır. Bu iki filmde başka benzerlikler de görülmektedir.)

Antonio, Rita Hayworth'un afişini astığı bir sırada, daha ilk iş gününde bisikletini çaldırır. Hırsız kovalayan Antonio ile birlikte kentin kalabalıklığına, caddelerin işlekliğine, geniş yollara ve tünellere, kent merkezinde yanaşık düzende ve eski mimari tarzda yapılmış büyük binalara yani 1948 yılının Roma'sına tanıklık etmekteyiz.

Kentin güvenliğinden sorumlu birimlerin vurdumduymazlığı da kentteki yapıyı sergilemektedir. Sonraki sahnede kentteki bir meydanı ve meydanın ortasındaki bir sütunu görürüz. Bisikleti olmadığı için, meydanı çevreleyen ve trolleybüs bekleyen insanların oluşturduğu bir kuyruğa girmek zorunda olan Antonio şanslıdır ve binebilmiştir. Tro-

leybüse binemeyen insanlar, tepkilerini bağırarak gösterirler. Savaş sonrası Roma'sından verilen bu kesitten sonra Antonio, oğlunu da alarak eve döner. Bu sırada Antonio ile birlikte aynı zamanda eğlence yeri olarak da kullanılan sitenin sığınağını keşfederiz.

Arkadaşlarıyla bisikletini arayan Antonio ile birlikte yoksul mahallelerde ve çıkmaz sokaklarda geziniriz. Kent yaşamından kesitlere tanık oluruz. Kiliselerin bir bölümü yoksullara yemek vermekte ve diğer gereksinimlerini karşılamaktadır.

Film boyunca kentin hemen her bölgesini ve yaşam biçimini görmek olasıdır: Nehirler, köprüler, tüneller, caddeler, müzikli lokantalar ve pizza kültürü. Zenginler ve yoksullar, umutsuzluktan çareyi medyumlarda arayan insanlar, fahişeler, futbol.

Filmin son bölümünde bisikletini bulamayacağını anlayan Antonio, futbol kalabalığının dağıldığı bir sırada bisiklet çalmaya kalkışır, ancak yakalanır hemen. Ağlayan çocuğu gören bisiklet sahibi Antonio'ya acır ve onu serbest bırakır. Baba ve oğlu, bisikletlerin ve maçtan çıkan kalabalığın arasına karışıp yitip giderler. Büyük binaların arasında kimliksiz, küçük insanlardır artık.

Kent ve kentsel yaşam filme damgasını vurmuştur. Bu büyük kentte yalnızdır Antonio. Birçok sahnede oğluyla birlikte ıssız sokaklarda dolaşır. İç mekân çekimleri çok fazla değildir. Sokak çekimleri ege-mendir filme.

Yeni Dalga

Yeni Dalga (La Nouvelle Vague), bir dönem Fransız sinemasını ve dolaylı olarak da dünya sinemasını etkilemiş bir harekettir. Michel Marie *Yeni Dalga* adlı kitabında Yeni Dalga'yı, "eleştirel bir doktrin ortaya koyan,

estetik programa ve bir manifestoyla bu manifestoyu hayata geçiren eserlere sahip, promosyon stratejisini geliştirebilen, bir lideri, kuramcısı ve bütünselliği olan" bir yapı olarak tanımlıyor. Michel Marie gibi bazı yazarlar buna bir akım demektersomler de bu yanlıştır. Bir hareketin bir akım veya ekol olabilmesi için kendi içinde tutarlı kurallar, birliktelik ve aynılık olmalıdır. Yeni dalgada bu görülmemektedir. Bu hareketi oluşturanlar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde kendilerini gösterebilme fırsatı bulan ateşli genç sinemacılarıdır.

Bu dönemde, diğer ülkelerde olduğu gibi Fransa'da da, her alanda olduğu gibi sinema alanında da yeniliklere gereksinim doğmuş, eskinin durağanlığına, tekdüzeliğine, alışılmışlığına karşı bir yenilenme ihtiyacı kendini göstermiştir. Yeni kavramı sinema alanında olduğu gibi diğer alanlarda da bir değişimin, bir yenilenmenin, eskiye bir başkaldırının adıdır. Yeni Dalga da bu anlamda bir devrimdir.

Yeni Dalga'nın Kaynakları

Fransa'da ortaya çıkan bu yeni sinema anlayışının kökenlerine bir göz atacak olursak, bu hareketi besleyen dört temel etmen görürüz:

1. IDHEC ve Marcel l'Herbier
2. "Cahiers du Cinéma" ve André Bazin
3. Sinematek ve Henri Langlois
4. Yardım Yasası

IDHEC ve Marcel l'Herbier

IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques-Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü), 1943 yılında Marcel l'Herbier tarafından kurulmuş bir sinema okuludur. Fransız hükümeti tarafından sinemanın her alanında, özellikle tarihi, kuramı ve eleştirisi alanlarında eğitim vermek

ve çalışmalar yapmak amacıyla kurulmuştur. Günümüzde Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS) (Avrupa Görüntü ve Ses Meslekleri Vakfı) kuruluşunun bünyesinde varlığını sürdüren bu kuruluş, dünyaca ünlü çok sayıda sinemacının yetişmesini sağlamıştır. Bunlar arasında Constantin-Costa Gavras, Volker Schlöndorf, Nelson Pereira dos Santos ve Louis Malle gibi yönetmenleri sayabiliriz. Bu kurumun savaş sonrası sinema kuşağı üzerinde büyük etkisi vardır. IDHEC, okuldan yetişme sinemacıların doğmasına yol açtı. O zamana kadar, sadece film endüstrisinin içinde yetişen sinemacılara, sinema sanatını bilen, kuramlarını öğrenen yenilerini ekledi.

"Cahiers du Cinéma" ve André Bazin

Sinema eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin, 1947'de *La Revue du Cinéma* adlı dergiyi çıkardıktan sonra, 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte *Cahiers du Cinéma* dergisini kurdu ve sinema üstüne görüş ve düşüncelerini, kuramlarını bu dergide yayınlamaya başladı. *Cahiers du Cinéma* dergisi, Bazin'in yönetiminde Avrupa'nın en etkili kuramsal yayını oldu ve Yeni Dalga'nın oluşmasına önemli katkılarda bulundu.

Nesnel Gerçekçilik, Bazin'in görüşlerinin temelini oluşturur. Ona göre belgesel filmler, bozulmamış gerçekliğin en arı ifadesidir.

Kurguya karşı mizansene önem veren Bazin, gerçek sürekliliğin ancak mizansendeki düzenlemelerle yaratılabileceğini savunmuş, bu açıdan, Orson Welles'in alan derinliği çalışmalarına önem vermiştir.

André Bazin, yazıları ve kuramlarıyla genç yönetmenlere yol gösterdi. Bu yazılar daha sonra *Qu'est-ce que le cinéma?* adı altında dört

ciltte toplandı.*

Cahiers du Cinéma yazarları arasında en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz: André Bazin başta olmak üzere, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette, Jacques Rozier vs... Fakat bu yazarlar bir araya geldiklerinde ortak yönleri çok azdı. Uyumsuz öğelerden oluşmuş bir grup gibiydiler. Gerçek ortak paydaları, ortak felsefeleri yoktu. Hoşlandıkları hatta nefret ettikleri şeyler bile aynı değildi. Bir okuldan daha çok bir tekke görünümündeydiler.

Cahiers du Cinéma dergisindeki yazılarıyla hareketi başlatan Bazin, Truffaut, Godard ve Chabrol gibi eleştirmen ve yazarlar, kendilerinden önceki sinemaya yüz çevirip kendi ilkelerini saptarken, kuşkusuz, sıfırdan başlamıyorlardı. Düşüncelerini geliştirmek ve uygulamak için, özellikle İtalya'da gelişen savaş sonrası filmciliğin zengin deney ve belgelerine başvuruyorlardı.

Cahiers du Cinéma'nın iki temel ilkesi vardı:
a-Sahneye Koyma (Mise-en-scène)
b-Yazarların Politikası (La Politique des Auteurs, Auteurs Kuramı olarak da bilinir)

Yazarların Politikası yaklaşımıyla *Cahiers du Cinéma*, 1950'lerde, bu ilkeleri ve efsanesini Atlantik ötesine keder yaydı. Zaten yazarları Amerikan sineması hayranıydı. Bu tutumuyla, bu yönetmenler, bazı yazarlara göre (Hennebel, 1975), o sırada Batı Avrupa'da

* *Qu'est-ce que le Cinéma?* (Sinema Nedir?) genel başlığı altında yayınlanan kitaplar: 1- *Ontologie et Language* (Ontoloji ve Dil, 1958); 2- *Le Cinéma et les Autres Arts* (Sinema ve Diğer Sanatlar, 1959); 3- *Cinéma et Sociologie* (Sinema ve Toplum Bilim, 1961); 4- *Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-réalisme* (Bir Gerçeklik Estetiği: Yeni Gerçekçilik, 1962). Bu yapıttan yapılan bir derleme *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (1966) adıyla Nijat Özön tarafından yayımlandı.

şiddetle başlayan M.P.A.A.'nin** emperyalizmini benimsetmekten başka bir şey yapmıyordu.

Sinematek ve Henri Langlois

Yeni Dalga hareketinin kaynaklarını araştırırken, Fransız Sinematek'ini ve onun kurucusu Henri Langlois'yı anmamak araştırmanın eksik kalmasına neden olur.

1914 İzmir doğumlu Langlois ve genç film yönetmeni Georges Franju, 1936'da Fransız sinematek'ini kurdular. İlk anda elli bine yakın film toplandı. Kuruluşa sadece bir sinema dergisi yöneticisi 5 000 Frank vermişti, devlet yardımı daha sonra başladı. Henri Langlois gerçek bir sinema tutkunuymdu, öyle ki daha 1930'larda kenar semt sinemalarının makine dairelerinde bulunduğu yıpranmış sessiz film kopyalarını toplamaya başlamıştı. Evinin banyosunda bir film koleksiyonu oluşturmuştu. Savaş yıllarında Langlois, arşivini Almanlara kaptırmamak için büyük çaba gösterdi. Büyük risklere girerek bu girişimini gizli tuttu. Filmler Almanların eline geçmemiştir. Daha sonraki dönemlerde, Kültür Bakanı olan ünlü yazar André Malraux'nun yardımıyla hükümet desteği sağladı. Bugün sinematek arşivinde 60 000 film, 1 milyon fotoğraf bir o kadar da afiş, dekor aksesuarı, maket ve çeşitli metinler bulundurmakta; ayrıca üç tiyatrosu, sinema tarihiyle ilgili bir müzesi ile dünyanın en büyük arşivini bünyesinde barındırmaktadır.

Langlois, savaş sonrasında, sinema tutkunları için Griffith, Keaton, Gance, Vigo ve Renoir'ın filmlerini saklamış; Ingmar Bergman, Akira Kurosawa ve Yoshiro Ozu

** MPEAA: Motion Picture Economic Association of America (ABD'nin yabancı hükümetlerle anlaşma yapmaya yetkili tek ekonomik sektörü.)

gibi büyük yönetmenleri bu kuşağa tanıtmıştır.

Onun çabaları ve girişimiyle toplanmış filmler, birçok insan tarafından coşkuyla izlenmiştir. Bu izleyiciler arasında, sonradan Yeni Dalga hareketini oluşturacak olan François Truffaut, Jean-Luc Godard gibi gençler ve Claude Chabrol, Nicolas Ray gibi büyük yönetmenler bulunuyordu. Çok iyi bir film izleyicisiydiler. Burada, hemen hemen sinemanın tüm tarihini izliyorlardı. Onat Kutlar, (Kutlar, 1984), François Truffaut'nun ölümünden yazdığı bir yazıda şöyle demektedir: "...Onunla ilk kez, Fransız Sinemateki'nin Ulm sokağındaki küçük salonunda karşılaştım. Hemen her zaman küçük bir arkadaş grubuyla gelirdi. Şakacı, hafif ukala "Yeni Dalga" yönetmenleriyle. Ötekileri, fotoğraflarını görmediğim için pek tanımıyordum. Ama Godard'ı hatırlıyorum. Cahiers du Cinéma dergisinin harika çocuklarıydılar. İnanılmayacak kadar çok film görürlerdi. Hele Amerikan filmlerinin hiç birini kaçırmazlardı..."

Öte yandan, bu yönetmenler, sinemayı sevmelerine karşın, henüz hiç film yapmamışlardı. Bunun nedeni, Fransız ticari sinemasının, o zamanki güçlü sendikalar nedeniyle, ulaşılmaz olmasıydı. Bu yüzden, sinemayla ilgili yeterli bilgiye sahip olunca ve belli bir deneyim kazanuncaya dek kuramcılık ve eleştirilenlik yaptılar.

Yardım Yasası

Yapımcılar, maddi açıdan, sık sık, sanayicilerin, tüccarların ya da hükümetin desteğine muhtaç oluyorlar ve bu yüzden de sıkıcı reklâm tahvilleri kabul etmek zorunda kalıyorlardı. Durum, genç yönetmenlerin film yapmaları için hiç de elverişli değildi. Yardım yasası 1952 yılında hükümetin onayından geçip kabul edilince sinemacılar rahatladılar. Her yıl, en iyi kısa filmlere önemli

ölçüde bir prim verilmeye başlandı. Sinemayı korumayı amaçlayan bu yardımdan yararlanabilmek için, stüdyoların kendilerine yasaklandığı yetenekli genç sinemacılar, kısa filmlerle kendilerini gösterebilme fırsatını yakaladılar. Her yıl, çeşitli türlerde yüzlerce film gerçekleştirildi: Belgesel röportajlar, keşif ve gezi filmleri, bilimsel, tarihsel ya da öz yaşamsal filmler...

Böylece Fransız sineması, işgal yıllarında gelişmesini şöyle ya da böyle engelleyen maddi ve idari baskılardan kurtuluyor ve yönetmenler de daha özgür bir ortamda yaratmaya başlıyorlardı. Kısa film ya da belgesellerle maddi açıdan rahat çalışma olanağı bulan genç yönetmenler, bu filmlerin ardından uzun metrajlı filmler yapmaya başladılar.

Kullandıkları araç-gereç öyle pek de profesyonel değildi. Eş-dost-akraba sayesinde elde ettikleri kapitalle ucuz kameralar kullanılarak ve genellikle, yine kendi yakın çevrelerinden oyuncularla, kendi yazdıkları senaryolarla ilk filmlerini yaptılar. Böylece yüksek bütçeli ve star sistemine dayanan *Kalite Geleneği'ni de bir kenara ittiler.*

Bütçesi düşük, stüdyo çekimlerinin olmadığı bu filmler günümüze kadar sürececek bir tartışmayı da beraberinde getiriyordu.

Kentsel Temalı Yeni Dalga Filmleri

Agnes Varda'nın *Pointe Courte* filmi, *Pointe Courte* adlı bir yerleşim yerini anlatmaktadır.

Jean-Pierre Melville'in *Manhattan'da İki Adam* (Deux Homme dans Manhattan, 1959) filmi Manhattan sokaklarında geçer. *Kumarbaz Bob*, (Bob le Flambeur, 1955) ise Dauville gazinosunun şatafatını,

Montmartre kahvelerinin betimlemelerini yapıyordu.

Louis Malle, **Aşıklar** (Les Amants, 1958) filminde parkta geçen bir aşk gecesinin öyküsünü taşradan görüntülerle anlatır. **İdam Sehпасı** (Ascenseur pour l'échafaut), elektriği kesilen bir asansörde mahsur kalan suçluların yaşamını geriye dönüşlerle verir ve Paris'in değişen ve çağdaşlaşan yaşamını bazı semtleri göstererek anlatır.

Georges Franju **Duvarlara Vurulan Baş** (La Tête contre les Murs, 1958) filminde yine bir kent gerçeği olan akıl hastanesinden görüntüler sunar.

Marcel Camus **Siyah Orfe** ile (Orfeo Negro, 1959) Rio de Janeiro karnavalını, zengin semtlerin lüksü ve zenci *favela*larının (gecekondu) oluşturduğu karşıtlıkla Rio de Janeiro'yu anlatıyor.

François Truffaut, 1966'da yaptığı **Fahrenheit 451** ile yakın gelecekteki bir toplumun portresini çiziyor. **400 Darbe** (Les 400 Coups, 1959) ise uzaktan Eiffel kulesinin görüldüğü bir Paris görüntüsüyle başlar ve Paris'ten çeşitli görüntülerle devam eder. Kamera, kulenin çevresindeki binaların arkasından dolaşarak kule etrafını görüntüler, kuleye yaklaşır ve kuleden uzaklaşırken sahne kararır. Açıldığında bir çocuk sıranın üzerindeki deftere bir şeyler yazmaktadır. Film Paris'i ve çocuğun bulunduğu ıslahevi-ni anlatır.

Alain Resnais, **Hiroşima Sevgilim** (Hiroshima Mon Amour, 1959) filminde "Sen Hiroşima'da hiç bir şey görmedin" sözüne karşılık olarak "Her şeyi gördüm" yanıtıyla bir hastaneyi ve savaş müzesini göstererek başlıyor ve atom bombasının yok ettiği Hiroşimayı anlatıyor. **Geçen Yıl**

Marienbad'da (L'Année Dernière à Marienbad, 1960) filminde büyük bahçeleri, barok salonları ve geniş koridorları olan bir şatoyu betimliyor.

Eric Rohmer de, **Aslan Burcu** (Le Signe de Lion, 1959) ile Paris'i anlatanlardan. Issız sokaklarıyla bir Ağustos ayında, alışılmadık Paris manzarasını gösteriyordu izleyiciye.

Jean-Luc Godard, **Çinli Kız'da** (La Chinoise, 1967) Maocu bir grup aracılığıyla Paris'i, banliyölerini, Nanterre Fakültesini ve yapılan tartışmaları perdeye yansıtır. **Alfaviille'de** (1965) günümüz Paris'ini gelecekte göstermekte başarılıdır. Mekân olarak bir otel, kentin dışındaki yerleşim yerleri kullanılmıştır. **Haftasonu'nda** (Weekend, 1967) büyük kentlerin sorunlarından biri olan trafik ve araba sorununu ele alır.

Serseri Aşıklar'da (A Bout de Soufle, 1967) **Kentin Sunumu**

Film, okunmakta olan bir gazete görüntüsüyle başlıyor. Kente özgü bir olay olan gazete sahnesinden sonra kentin işlek bir meydanında bekleyen ve gazete okuduğunu gördüğümüz adamla işaretlenen bir kız vardır. Kent yaşamının bir parçası olan özel bir otomobilden inen iki kişi görülür. Başka bir sahnede, Paris sakinlerinin yaşamında ayrı bir yeri olan Seine nehrindeki motorların görüntüsü vardır. Kahramanımız Michel, biraz önce parkeden arabayı çalıştırarak çalar ve ağaçlıklı bir yolda ilerlemeye başlar. Kız da arabadadır. Henüz yerleşim alanı olmamış kırsal bölgeden geçerken Michel "Fransa'yı çok seviyorum" der. "Denizi, dağları, kenti sevmiyor-sanız canınız cehennem" diyen Michel ile birlikte şehirlerarası yolda ilerleriz. Yolda kendisini durduran polisi vuran Michel, arabayı bırakıp kırlarda koşmaya başlar.

İzleyen sahnede Paris sokaklarındayız. Kent yaşamına dönüşte gazete ve telefon kulübesi bizi karşılar. Paris Café'leri ve fast food kültürüyle tanışırız. Michel eşliğinde Paris turu yaparken bekâr odalarındaki yaşama tanık oluruz. Sokaklarda bağırarak gazete satma olayını görürüz. Bunlar kentsel yaşamın bize sunduklarıdır. Trafik kazasına tanık olan Michel, kazayı umursamaz, çeker gider. Kentli insanların seyahat gereksinimlerini karşılayan seyahat acentaları da kentin başka bir olgusudur.

Paris'ten görüntüler devam etmektedir: Champs Elysées, Zafer Takı, sinema afişi, yürüyen merdivenler, otel odasında geçen yaşam, asansör, sürekli araba kullanma, makaralı teypler, film kameraları, eski tip ve modern tarzda evler, resmigeçit törenleri, sinema salonları, gece görüntüsüyle Zafer Meydanı, kat otoparkı, ışıklı yazılarla geçen

haberler, ışıklandırılmış meydanlar ve vitrinler.

Michel, bir Paris sokağında polisler tarafından vurulur. Sağlı sollu park etmiş otomobillerin arasından yol boyunca yaralı halde koşar ve sonunda yolun ortasında yığılır kalır.

Tamamen Paris'te geçen film boyunca Paris'in her tarafını görürüz. Çağdaş bir kentte olması gereken her ayrıntı bize sunulmaktadır. Sürekli değişik iç ve dış mekânlarda dolaşım dururuz. Biz bir kentte yaşıyoruz ve film de bunu bize sürekli anımsatıyor.

Yeni Gerçekçi filmlerde ve Yeni Dalga filmlerinde kent teması ağırlıklı olarak büyük kentler gösterilerek işlenmektedir. İtalya için Roma, Fransa için Paris, Türkiye için İstanbul.

Kaynakça

- Bounoure, G. (1974). *Alain resnais*. Paris: Editions Seghers.
- Braucourt, G. (1971). *Claude chabrol*. Paris: Editions Seghers.
- Brinton, C., Christopher, J. B. & Lee Wolff, R. (1982). *1453'ten bugüne dünya tarihi ve çağdaş uygarlık (3 Cilt)*. Mete Tuncay (Çeviren), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Castex, P.-G. & Surer, P. (1967). *Manuel des etude littéraires Françaises, XX^e Siècle*. Paris: Librairie Hachette.
- Çetinkaya, Y. (1990). *İtalyan yeni gerçekçiliğinin Sezar'ı*. *Milliyet sanat dergisi*, 15 Mart 1990, Sayı 236, İstanbul, s.18.
- Ford, C. (1977). *Histoire du cinéma Français contemporain (1945-1977)*. Paris: Editions France-Empire.
- Frydland, M. (1963). *Roger vadin*. Paris: Editions Seghers.

- Gardies, A. (1972). *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Editions Seghers.
- Guidez, G. (1972). *Claude lelouche*. Paris: Editions Seghers.
- Hennebel, G. (1975). *Quinze ans du Cinéma Mondial (1960-1975)*. Paris: Editions du Cerf.
- İnsel, A. (1999, Temmuz). Yaşam alanlarımıza sahip çıkmak. *Birikim*. İstanbul: 123, 23
- Köksal, S. (1986). *Refah toplumunda getto ve Türkler*. yazar kendi bastırılmış, İstanbul: 26.
- Kutlar, O. (1984, Kasım). Truffaut... Truffaut... *Video Sinema*, Sayı 5, 24-25.
- Narboni, J. (1968). *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard (Articles, Essais, Entretiens)*. Paris: Editions Pierre Belfond.
- De Fornari, O. (1986). *I Film Di François Truffaut*, Roma: Gremese Editore.
- Özön, N. (1985). *Sinema (Uygulayımı-Sanatı-Tarihi)*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Sadoul, G. (1962). *Le Cinéma Français (1890-1962)*. Flammarion.

