

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans

**JEAN-LUC DARDENNE KARDEŞLER'İN SİNEMASINDA GERÇEKLİĞİN
SİNEMATOGRAFİK SUNUMU**

Hazırlayan
Nursena ŞİMŞEK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ozan OTAN

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Jean-Luc Dardenne Kardeşler’in Sinemasında Gerçekliğin Sinematografik Sunumu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Nursena ŞİMŞEK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../.....tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Nursena ŞİMŞEK'in "Jean-Luc Dardenne Kardeşler'in Sinemasında Gerçekliğin Sinematografik Sunumu" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

İnsanlığın yüzyıllardır düşünsel alanda farklı biçimlerde yorumladığı gerçeklik, sanatsal üretimde de farklı bakış açılarına yön vermiş ve pek çok kuramsal öğretilerin gelişmesine sebep olmuştur. Özellikle görsel sanatlar alanında taklide dayalı olan gerçekçilik anlayışı daha sonra nesnenin özünün kavranmasına dönük bir anlatım aracı olmaya doğru evrilmiştir. Sinemada da karşılığını bulan gerçekçi düşünce Yeni Gerçekçilik ile temellenerek günümüze kadar farklı eğilimler göstermiş ve modernist anlatı uygulamalarıyla desteklenmiştir. Araştırmaya konu olan Jean-Pierre ve Luc Dardenne kardeşlerin sineması da çağdaş sosyal gerçekçi bir nitelik taşımakta olup toplum-sinema etkileşimini güncel olarak görünür kılmaktadır. Toplumsal gerçekçi bir düzlemde geleneksel kalıpların dışına çıkarak kendi gerçekçilik anlayışlarını yaratan Dardenne kardeşler hem düşünsel hem de biçimsel olarak sinemada gerçekçi düşüncenin farklı eğilim gösteren stillerine örnekler sunmaktadır. Çalışmanın amacı sinemada geleneksel gerçekçiliğin izini sürüp Dardenne kardeşlerin filmlerindeki yansımalarını saptamaktır. Bu kapsamda gerçekliğin önce felsefe ve sanatta ifade ettiği anlam kavranmaya daha sonra da sinemadaki karşılığı bulunmaya çalışılmıştır. Dünya sinemasında gerçekçi anlayış ve bu anlayışın Dardenne kardeşlerin filmlerine olan etkisi hem tematik hem de sinematografik olarak incelenmiş, gerçekçiliğin çağdaş sinemada yaşadığı değişim ele alınmıştır. Filmografilerinde yer alan dokuz film düşünsel, biçimsel ve estetik olarak analiz edilmiş ve sonucunda Dardenne'lerin sinemadaki gerçekçi kalıpları modernist anlatı teknikleriyle sentezleyerek yenilikçi bir stil geliştirdikleri kanısına varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Gerçekçilik, Sinemada Gerçekçilik, Dardenne Kardeşler

ABSTRACT

The reality that humanity has been interpreting differently in the intellectual field for centuries has guided different perspectives in the artistic production and resulted in the development of many theoretical doctrines. Especially, the understanding of realism based on imitation evolved into understanding the essence of the object later on in the field of visual arts. Realistic thought reflections in cinema having rooted their foundation in Neorealism have demonstrated different tendencies until today and is supported by modernist narrative practices. The subject of this research, the cinema of Jean-Pierre and Luc Dardenne brothers also has a contemporary social realist quality and currently renders the community-cinema interaction visible. Dardenne brothers creating their own understanding of realism by going beyond traditional stereotypes on a socio-realist level are examples of different styles of realistic thought in cinema, both intellectually and stylistically. The aim of the study is to trace the traditional realism in cinema and to identify its reflections in the films of the Dardenne brothers. In this context, first the meaning of reality is inquired in philosophy and art and then its equivalent is probed in cinema. Realistic understanding in the world cinema and the effect of this understanding on Dardenne brothers' films are examined both thematically and cinematographically, and the change of realism is investigated in the contemporary cinema. Nine films in their filmography are analyzed intellectually, stylistically and aesthetically; and as a result it is concluded that the Dardennes developed an innovative style by synthesizing realistic patterns in cinema with modernist narrative techniques.

Keywords: Realism, Realism in Cinema, Dardenne Brothers

ÖNSÖZ

Dardenne kardeşlerin sinemasına olan ilgim sinemayla ilk tanıştığım yıllara dayanmakta. Sıradan insanın zorlu yaşam koşulları içerisinde “normal” bir hayat sürebilme arzusunu çarpıcı ve bir o kadar da süssüz bir dille anlatma yetileri onlara olan hayranlığımın nedenlerinden biri kuşkusuz... Ancak Dardenne’leri değerli kılan şey; sinema sanatının dönüştürücü ve iyileştirici gücünün, toplumsal yaşama sirayet eden filmlerinde son derece görünür olmasıdır. Dolayısıyla hayatın yaşamsal ve duysal algısına yakın olan bu filmlerin gerçeklikle olan bağının mercek altına alınması benim için kaçınılmaz bir sondu. Çalışmanın ilgilendiği nokta; Dardenne’lerin filmlerde ‘gerçeklik izlenimi’ni nasıl yarattıkları değil, gerçekçi düşüncenin ve biçimin yarattığı ‘anımlar’ dünyasının keşfidir. Bu araştırma, fiziksel gerçekliğin sinemasal bir kopyasının inşa sürecini tanımlamakla beraber görünen gerçeğin ardındaki toplumsal, kültürel, ekonomik ve psikolojik nedenlerin sinematografik sunumlarına dikkat çekmektedir.

Sunuma geçmeden önce bu çalışmanın yürütülmesi sırasında desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ozan Otan’a, sağladıkları uygun çalışma ortamı nedeniyle ev arkadaşlarıma, gerçeklikle başımın dertte olduğu zamanlarda beni sabırla dinleyen dostlarıma, son olarak eğitim hayatım boyunca beni motive eden annem Ayşe Şimşek ve babam Kemal Şimşek başta olmak üzere tüm aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nursena Şimşek

İzmir, Temmuz 2021

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

GERÇEKLİK KAVRAMI VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

1.1. Gerçek ve Gerçeklik Kavramları.....	7
1.2. Sanat ve Gerçeklik İlişkisi.....	11
1.3. Sinemada Gerçekliğin Estetiği.....	23
1.3.1. Andre Bazin'in Ontolojik Gerçekçi Film Kuramı.....	31
1.3.2. Siegfried Kracauer: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu.....	36
1.4. Sinemada Gerçekçiliğin Gelişimi.....	39
1.4.1. Belgesel Sinemada Gerçeklik.....	42
1.4.1.1. Yaklaşım Olarak Sinema-Gerçek (Cinema-Verite).....	49
1.4.2. Dziga Vertov ve Toplumsal Gerçekçilik.....	52
1.4.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı.....	55

1.4.4. Dünya Sinemasında Yeni Gerçekçiliğin İzleri.....	60
1.5. Gerçekçi Sinemanın Temel Özellikleri.....	66

2. BÖLÜM

DARDENNE KARDEŞLERİN SİNEMASINDA GERÇEKLİĞİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

2.1. Jean-Pierre ve Luc Dardenne Kardeşler'in Sinemasına Genel Bir Bakış.....	70
2.2. Dardenne Kardeşler'in Filmlerinde Gerçeklik.....	74
2.2.1. La Promesse (Söz – 1996).....	81
2.2.1.1. Filmin Öyküsü.....	81
2.2.1.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	82
2.2.2. Rosetta (Rosetta – 1999).....	87
2.2.2.1. Filmin Öyküsü.....	87
2.2.2.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	87
2.2.3. Le Fils (Oğul – 2002).....	92
2.2.3.1. Filmin Öyküsü.....	92
2.2.3.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	93
2.2.4. L'enfant (Çocuk – 2005).....	97
2.2.4.1. Filmin Öyküsü.....	97
2.2.4.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	97
2.2.5. Le Silence De Lorna (Lorna'nın Sessizliği – 2008).....	102
2.2.5.1. Filmin Öyküsü.....	102
2.2.5.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	103
2.2.6. Le Gamin au Vélo (Bisikletli Çocuk – 2011).....	106
2.2.6.1. Filmin Öyküsü.....	106
2.2.6.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	107
2.2.7. Deux Jours Une Nuit (İki Gün Bir Gece – 2014).....	111
2.2.7.1. Filmin Öyküsü.....	111

2.2.7.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	111
2.2.8. La Fille Inconnue (Meçhul Kız – 2016).....	116
2.2.8.1. Filmin Öyküsü.....	116
2.2.8.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	116
2.2.9. Le Jeune Ahmed (Genç Ahmet – 2019).....	120
2.2.9.1. Filmin Öyküsü.....	120
2.2.9.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu.....	121
SONUÇ	125
KAYNAKÇA	131
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Kameranın Roger’a bakışı.....	84
Görsel 2. Kameranın mültecilere bakışı.....	84
Görsel 3-4. Ötekilerin dünyasına bakış.....	85
Görsel 5-6. Seyircinin gözlemci konumu.....	91
Görsel 7-8. Olivier’in tedirginliğinin sinemasal imajları.....	96
Görsel 9-10. Seyircinin gözlemsel konumu.....	101

KISALTMALAR

DV : Dijital Video

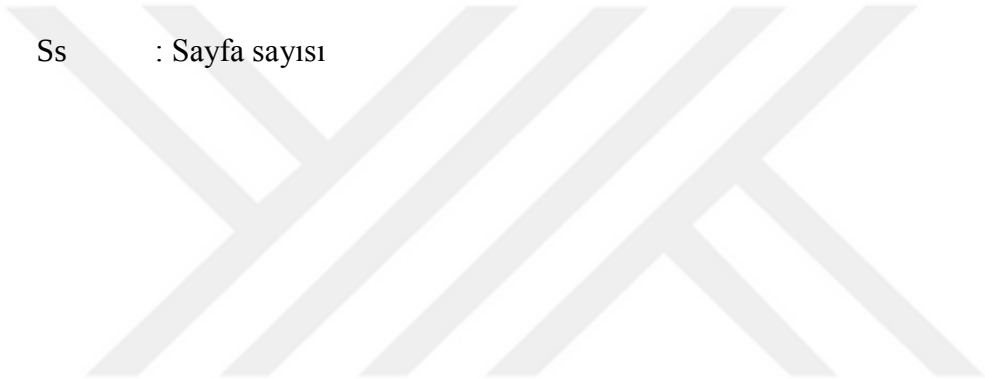
IDFA : International Documentary Filmfestival Amsterdam

Akt : Aktaran

Der : Derleyen

Çev : Çeviren

Ss : Sayfa sayısı



GİRİŞ

İnsanoğlunun gördüğü şeyleri resimleme ve onları hareket ettirme isteği tarih öncesi çağlara kadar uzanmaktadır. Paleolitik döneme ait mağara duvarlarındaki resimlerde birçok hayvanın farklı pozisyonlarının üst üste yapılan tasvirleri, insanın gerçeği taklit etme ve hareketli görüntü yaratma arzusu içinde olduğunu gösteren ilk örneklerdir. İnsan, zaman içinde bu arzuyu sanatsal bir amaç için kullanma eğilimi göstermiştir. Sanat ise tarih boyunca toplumlara yoldaşlık etmiş, kültürel ve zihinsel gelişmeler doğrultusunda ilerleme kaydetmiştir.

Yedinci sanat sinema, teknoloji ve bilimin ilerlemesine bağlı olarak diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında çok da uzun olmayan bir geçmişe sahiptir. 19. yüzyılda Lumiere Kardeşler'in yaptığı ilk film gösterimi sinemanın başlangıcı olarak kabul görür. Fotoğrafik karelerin belli bir sırayla dizilerek hareketli görüntüler haline gelmesi, o güne dek durağan imgeleri görmeye alışkın izleyici için büyük bir paniğe sebep olsa da, devingen bir nesneyi izleme tutkusunu, sinemayı gerçekliği yansıtma konusunda diğer sanat dallarından üstün kılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle artan teknik olanakların sayesinde sinema, 'gerçek hayatın yansıması' olduğu illüzyonunu daha inandırıcı bir şekilde kurgulamıştır.

Belgesele özgü unsurlarla başlayan sinemanın kuşkusuz ilk malzemesi gerçeklerdir. Başlangıcından itibaren gerçekçi olmakla yakından ilgilenen sinema algısal devrimin dönüm noktası olmuştur. Durağan fotoğraftan hareketli görüntüye geçişte seyircinin filme karşı gösterdiği korunma refleksi görüntünün daha bir derinlik kazandığını ve etki gücünü artırdığını kanıtlamaktadır. Tarihsel gelişim sürecine bakıldığında ise sinema pek çok teknolojik yenilenmelere maruz kalmış ve fiziksel gerçekliğin yansıtılması konusunda yetkinlik kazanmıştır. Bu yetkinlik zaman içinde gerçekliğin temsiliyetini aşmış sinemada bir uygulama ve düşünce biçimine dönüşmüştür.

Sinemada gerçekçilik "terimi klasik idealizmin büyük geleneğine karşı gelen ve 'hayatı olduğu gibi' betimlemeye çalışan, 19. Yüzyıla ait bir edebiyat ve sanat hareketinden gelmektedir" (Hayward, 2012: 177). Sinemada gerçekçi düşünce fiziksel gerçekliği (gerçek mekan, kişi, vs) içermekle birlikte anlatı düzeyinde bir geleneği de

imlemektedir. Diğer bir ifadeyle gerçekçi sinema gerçekliği birebir kopyalamaktan ziyade nesnenin özünü oluşturan bileşenlerin derinlikli incelemesini amaçlar. Toplumsal gerçekçiliğe yön veren teorisyen Georg Lukacs da gerçekliği, “yaşamın tüm ayrıntılarını edilgen bir biçimde yansıtma olarak değil, ‘gerçekliğin özü’nü doğru açıdan verme, yani görünenin ardındaki bütünsel özü somutlaştırarak yansıtma olarak tanımlar” (Gürsel, 1981: 10). Görünen gerçeğin ardındaki görünmeyen olguları keşfetmeyi amaçlayan gerçekçi düşünce genellikle toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alandan beslenmektedir. Sinema tarihinde gerçekçi yaklaşım, bir diğeri ‘biçimci’ anlayış olmak üzere film çalışmalarını ikiye ayıran kuramsal çerçevelerden birini oluşturmaktadır. Biçimcilik, gerçekliği parçalar halinde anlatmayı seçerken, gerçekçi görüş bunu kesintiye uğratmadan yapmayı hedefler. Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi önemli teorisyen ve yönetmenlerin etrafında şekillenen gerçekçi film kuramı sinema aracılığıyla insanın doğayla uyumlu bir hale getirilmesi için çağrıda bulunur. Onların yaşamsal algıya yakın bir çizgide duran sinematografik görüşleri, gerçekçi eğilim gösteren çok sayıda akımın ve yaklaşımın kuramsal alt yapısını oluşturmaktadır.

Sinemada gerçekçilik, Stam’ın belirttiği gibi “film teorisine, felsefe ve edebiyatın öncelediği tartışmaların bin yıllık kabuklarının ağır yükü ile birlikte gelmiştir” (Stam, 2014: 24). Dolayısıyla film üzerine yapılan çalışmalar “başka iletişim araçları, öteki sanatlar ve ifade biçimlerindeki değişimler ve gelişmelerle” (Wollen, 2004: 7) birlikte ele alınmalıdır. Bu anlamda sinemada gerçekliği daha yetkin bir şekilde ifade edebilmek için felsefe ve sanat alanında gerçekliğe yaklaşım biçimlerinin incelenmesi önem arz eder.

Bu kapsamda çalışmanın birinci bölümünün ilk başlığında sinemada gerçekçiliğin neyi imlediğini daha iyi kavrayabilmek için önce gerçek ve gerçeklik kavramlarının ifade ettiği anlamlara bakılacaktır. Felsefi bir tanım olarak gerçek, nesnel dünyada insan bilincinden bağımsız olarak var olanı, gerçeklik ise en genel anlamıyla gerçek olma halini ifade eder. Gerçeği keşfetmenin ve bunu olduğu gibi yansıtmanın mümkün olduğunu savunan görüş ise gerçekçiliktir. Felsefe tarihinin tartışılan en önemli sorunlarından biri olarak gerçekçilik, sanatta, gerçeği yansıtmanın ne derece mümkün olabileceğini tartışırken diğer yandan da fiziksel gerçeklikten ziyade eserin

özüne inilmesi gerektiğini vurgular. Bu bölümün ikinci başlığında ise sanat ve gerçeklik ilişkisi incelenerek diğer sanat dallarının anlatı geleneklerinden faydalanan gerçekçi sinemanın temel birimlerini oluşturan noktalar üzerinde durulacaktır.

Sanat ve gerçeklik ilişkisi incelendikten sonra birinci bölümün ikinci kısmında ‘sinemada gerçekliğin estetiği’ başlığına yer verilecektir. Bu başlıkta tezin konusunu oluşturan sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi incelenip klasik kuramcılar André Bazin, Siegfried Kracauer’ın ve diğer güncel teorisyenlerin gerçekçi sinema yaklaşımlarına değinilecektir. Ardından kuramsal altyapıyı oluşturan görüşlerin çerçevesinde dünya sinemasında gerçekçiliğin gelişiminin izi sürülecek ve yapılan analizler ışığında sinemada gerçekçiliğin hem tematik hem de sinematografik olarak temel özellikleri belirtilecektir.

Dünya sinemasına bakıldığında gerçekçilik eğilimlerinin kendinden önceki akım ve yaklaşımlardan etkilendiği görülmektedir. Hem düşünsel hem de biçimsel anlamda birbirlerinin anlatı geleneklerinden faydalanan her akım kendi içinde estetik birimlerini oluşturmuştur. Özellikle modernist sinemaya yön veren Sinema-gerçek stili Dziga Vertov’dan ve Yeni Gerçekçi akımdan etkilenen önemli doğalcı stillerden biridir. Kovacs’a göre gerçekçi modernist sinema ise bu doğalcı stillere dayanmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Sinema-gerçek ve belgesel anlatı formlarının birleşimi kurmaca-belgesel biçimlerinin iç içe geçtiği yeni bir gerçeklik modelini doğurmuştur. Bu anlayışla çekilen filmler aynı zamanda “gerçeklik imgesi güçlü bir düşsel insanın süzgecinden geçirilmektedir” (Kovacs, 2015: 352). Klasik gerçekçi sinemanın kaybolmayıp sadece yapı bozumuna uğradığını savunan Kovacs’a (Kovacs, 2015: 253) referansla günümüz sinemasında deforme edilen gerçekçi anlatı geleneklerini kendi yargıları bağlamında yeniden yorumlayarak yeni anlamların doğmasını sağlayan çağdaş sosyal gerçekçi yönetmenlerin ideolojileri okunabilmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın ikinci ve son bölümünde Dardenne Kardeşler’in sinemasının genel eğilimi ve önceki başlıklarda ele alınan görüşlerden hareketle sinemalarında inşa ettikleri gerçeklik anlayışı mercek altına alınacaktır. *La Promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le Fils* (2002), *L’enfant* (2005), *Le Silence de Lorna* (2008), *Le*

Gamin au Vélo (2011), *Deux Jours Une Nuit* (2014), *La Fille Inconnue* (2016) ve *Le Jeune Ahmed* (2019) olmak üzere filmografilerinde yer alan dokuz filmin okumasında metin analizi yönteminden yararlanılacaktır. Metin çözümleme tekniği bilindiği gibi “film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimidir” (Mutlu, 2012: 224). Sinemada da oyunculuk, kamera, kurgu vb. gibi sinematografik kodlar yeni bir dil yaratıp film fikirlerle düşünebilmeyi amaçlar. Filmler için gerçekliği yeniden üretmek bu fikirlerin zihnini tamamlamak için yeterli değildir. Dolayısıyla düşünen bir filmin görsel dokusunu kavrayıp gerçekliği açığa çıkarmak bütünlüklü bir süreci gerektirmektedir. Bu anlamda Dardenne Kardeşler’in tüm filmleri sinematografik unsurlar ve anlatı yapıları bağlamında değerlendirilip gerçekçi yaklaşımla hedefledikleri söylem, içerik ve biçim birliği bağlamında analiz edilecektir. Ayrıca yönetmenler ile yapılan röportajlar ve söyleşiler de Dardenne Kardeşler’in gerçekliğe dair yaklaşımlarını saptamada önemli veriler olarak kullanılacaktır.

Dardenne’lerin gerçekçilik eğilimleri kamera aracılığıyla yaşama bakışın yollarından yalnızca birini oluşturmaktadır. Onlar hayatın tüketilemeyecek sonsuz malzemesi karşısında sinemalarında ele almak istedikleri sorunları aktarabilmek için kurmaca bir dünya yaratarak işe başlamayı tercih etmişlerdir. Doğup büyüdüğü Liège kentinde çektikleri politik belgesellerle mesleğe atılan Dardenne’ler sinema serüvenlerini gündelik hayattan ayırt edilemeyecek kadar gerçek kurguladıkları evrenin seyircide bıraktığı duyguya odaklanmaktadır. Duygudaşlık gelişimine verdikleri önem sebebiyle belgeselden kurmacaya geçiş yaparak bir anlamda ‘oyun alanları’nı genişletmişlerdir. Sinemayı teknik yaratımdan ziyade bir hayat deneyimi olarak kurgulama arzuları onları gerçekçi bir arayış içine sokmuştur. Öyle ki bu arayış serüvenlerinde, sinemanın dönüştürücü ve iyileştirici gücüne rastlamış ve filmleriyle toplumsal ve siyasal yaşama sirayet eden bir etkisellik yaratmışlardır. Dardenne’ler filmlerinde sosyal hayatın sorunlarına duyarsız kalmamalarının yanı sıra bu sorunların birey psikolojisinde yarattığı yıkıma odaklanıp modern yaşamın unutturduğu, ‘öteki’ne karşı olan sorumlulukları insanın kendi derinliklerinde yeniden keşfetmesine imkan

tanınmaktadır. Dardenne Kardeşler'in toplumsal gerçekliği öznel gerçeklikle sentezleyip biçimsel olarak geleneksel yöntemlerden sıyrılma yetileri çağdaş sosyal gerçekçi yönetmenler arasında incelemeye değer bir profil sunmaktadır. Zira sinemanın 'hayatın ta kendisi' olarak nitelendirilen yönüne atıfla; yarattıkları kurmaca evrenle hayatın bu kadar içinden olup nesnel olarak bir o kadar dışında kalabilmeyi, 'gerçeklik imajı güçlü düşsellik imgesini' yaratabilmeyi başaran nadir yönetmenlerdendir. Bu anlamda gerek üzerine yazılmış sadece bir adet doktora tezinin bulunması gerek günümüz gerçekliğinin sorgulandığı 'sinema sonrası' olarak nitelendirilen bir dönemde toplumsal ve öznel gerçekliğin yarattığı etkiselliğin ne derece mümkün olabileceğini sorunsallaştırması açısından Dardenne kardeşlerin sineması ele almaya değer bir nitelik taşımaktadır. Bu çalışma fiziksel gerçeklikten ziyade nesnenin özüne diğer bir deyişle yaşamsal faaliyetlerin ardındaki gerçekliğe odaklanan ve her daim güncelliğini koruyan (yaşamın sonsuz malzemesi tüketilemeyeceğinden) gerçekçi akım ve görüşlerin günümüz sinemasında da karşılığını bulduğu Dardenne Kardeşler'in 'Sorumlu Gerçekçilik' olarak nitelendirilen sinemasını mercek altına alarak gerçekçiliğin farklı eğilimlerine ışık tutmaktadır.

1. BÖLÜM

GERÇEKLİK KAVRAMI VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

1. BÖLÜM

GERÇEKLİK KAVRAMI VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Sinema sanatı gelişim süresi içinde, resim, mimari, müzik, heykel, edebiyat ve fotoğrafın anlatı geleneklerini kendi anlatım olanakları bağlamında birleştirip yeni bir sanatsal ve estetiksel iletim aracı haline gelmiştir. Özellikle roman, resim ve fotoğraf sanatının temel unsurlarından belli ölçülerde etkilenmiştir. Bu anlamda sinemada gerçekçiliği sorgulamadan önce gerçeklik kavramının felsefede, daha sonra da sanatta ifade ettiği anlamın ve gerçekçiliğin tarihsel olarak gösterdiği gelişimin incelenmesi önem arz etmektedir.

1.1. Gerçek ve Gerçeklik Kavramları

“Gerçek” kavramının tam olarak neyi ifade ettiği felsefe tarihinin en eski ve köklü tartışmalarından biri olmuştur. Felsefe dilinde gerçek, elle tutulup gözle görülecek şekilde var olanı, belli bir tözü, maddi, fiziksel ya da nesnel bir varlığı bulunanı anlatmaktadır. Gerçek, en genel anlam içinde kurgusal, yanıltıcı veya imgesel olana karşıt, algıdan veya bilinçten bağımsız olarak nesnel bir varoluşa sahip şeyin özelliğidir.

Etimolojik olarak bir kelimenin farklı biçimlerde türetilmesine bakarak kavramlaştırılması, sözcüğün anlamını önemli ölçüde etkilemektedir. Sözlükte, somut ve nesnel olarak var olan şeklinde açıklanan gerçek kavramı, Hint-Avrupa dillerinde mal ve mülkiyet anlamlarına gelen ‘re’ kökünden türetilmiştir. Sanskritçeye ‘zenginlik’ anlamında olan ‘ram’ sözcüğüyle geçen bu kök, sonra Latinceye mal ve şey anlamlarına gelen res, ‘isim halinde rem’ sözcüğüyle geçmiştir (Hançerlioğlu, 1993:214-215). Fransızcadaki rien, Almanca ve İngilizcedeki real, İtalyancadaki reale sözcükleri, ‘res’ sözcüğü aracılığıyla türetilmişlerdir. Görüldüğü gibi gerçek sözcüğü birçok batı dillerinde bu sözcükten türeyerek somut ve nesnel varlık anlamını ve bu anlamın

türevlerini yaratmıştır. Türkçede ise kerçek/gerçek olarak türetilmiş olup, hakiki, yalan olmayan şey, dürüst anlamlarını içermektedir.¹

Dildeki kökenlerinden hareketle farklı türetilme biçimlerine sahip olan gerçek sözcüğü “düşünülen, tasarımlanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan” (Akarsu, 1975: 78) şeylerdir. Bir başka tanımlama ise “İdeal, koşullu, potansiyel ya da olanaklı olana karşıt olarak, aktüel somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir var oluşa sahip olan için kullanılan bir niteleme” (Cevizci, 1999: 377) şeklindedir. Aynı zamanda ‘yalan olmayıp, doğru olan şey’ gibi anlamları da kapsamaktadır.

Gerçeklik kavramı en genel anlamda gerçek olma halini ifade etmektedir. “Dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olanların tümü, var olan şeylerin bütünüdür” (Cevizci, 1999: 378). Bilinçten bağımsız olarak var olan her şeyi ifade eden gerçeklik “her türlü öznelin karşıtı olarak nesnel olandır” (Hançerlioğlu, 1993: 221).

Gerçek kavramının, üzerinde uzlaşılmış bir anlama sahip olmaması ve iyi tanımlanamaması muğlaklığı da beraberinde getirmektedir. Gündelik dilde hakikat ve doğru sözcükleriyle eşanlamli kullanılan gerçek kelimesi felsefe dilinde farklı anlamlara sahiptir. Hakikat, “nesnel gerçeğin bilincimizdeki yansımasıdır” (Hançerlioğlu, 1993: 216). Gerçek, nesnel varoluşu hakikat ise bu varoluşun zihnimizdeki yansımasıdır. Örneğin; elimizde tuttuğumuz kalemin varlığı bir gerçektir. Onun, yazı yazmak için tasarlanan bir nesne olduğu, zihnimizdeki yansıması yani ifade ettiği anlam ise hakikattir. Gerçek görünendir, hakikat görünen gerçeğin arkasındaki esas manadır. Hakikatin ölçütü ise nesnel gerçeğe uygunluğudur ve hakikat gerçeğe uygunluğu oranında gerçektir. Yani gerçeğe uygun olmayan özne tasarımlarımız ve düşlerimiz hakikat değildir. Örneğin; zihnimizdeki ‘hayalet’ yapıntısı hakikat değil, bir yanılsamadır. Çünkü kendi tasarımıımızın dışında var olan nesnel bir gerçeği yoktur.

Doğruluk kavramı ise ‘gerçeğe ve mantığa uygunluk’ anlamına gelmektedir. “Bir düşüncenin önermenin ya da iddianın doğruluğu, onun gerçeklikle uyuşmasından, betimlediği gerçekliğe tekabül etmesinden meydana gelir” (Cevizci, 1999: 262). O

¹ Bkz. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/ger%C3%A7ek>

halde bir önermenin doğruluk ölçütü onun işaret ettiği ve kendisine karşılık geldiği şeyin var olmasıdır. Bir düşüncenin kendisiyle uyum içinde olması ve içerisinde çelişki barındırmaması yani tutarlı olması o düşüncenin ya da önermenin doğru olarak tanımlanabilmesi için gereklidir. Doğruluğu saptamak için eylemin veya düşüncenin işe yarar olması ve bu yararlılığın pratikte denenmiş olması gerekmektedir. Algılama ve öğrenme, gerçeklik referans alınarak sağlanmaktadır. Yani insan, içinde bulunduğu toplumun değer yargıları, gerçeklik algısı üzerinden bir değerlendirmeye neyin doğru neyin yanlış olduğu bilgisine ulaşır (Otan, 2013: 10). Dolayısıyla gerçeklik algısı gibi doğruluk da zaman içinde değişip dönüşebilmektedir.

İnsanın her şeyin ölçüsü olduğunu (Platon, 2010: 464) ve ne kadar çok insan varsa o kadar çok gerçeklik olduğunu düşünen Sofistlere göre nesnel doğrular yoktur. Bilginin temeline algıları yerleştiren Sofistlere göre “mutlak ve değişmez bir hakikat olmayıp, bilgi ve hakikat bireyin algılarına, toplumsal, kültürel ve kişisel eğilimlerine görelidir” (Cevizci, 2011: 33). Ünlü Sofist düşünür Protagoras (M.Ö. 485-410) “Herhangi bir şey bana nasıl görünüyorsa benim için öyledir, sana nasıl görünüyorsa senin için de öyle. . . Üşüyen için rüzgar soğuktur, üşümeyen için ise soğuk değildir” (akt. Arslan, 2006: 28) sözleriyle gerçeğin tek tek bireylere göre değiştiğini iddia eder. Protagoras, tüm doğruların duyumdan geldiğini ve özne ya da kişilere göre değiştiğini dile getirirken, gerçek bir hiççiliğin savunucusu olan düşünür Gorgias ise hiçbir şeyin olmadığını, varsa da bilinemeyeceğini, bilinse de başkasına aktarılamayacağını belirtir (Arslan, 2006: 46). O halde bilinen bir şey başkasına iletildiğinde, aktarılan şey o kişi için, aynı şekilde algılanmayıp, farklı anlamlar ifade edebilmektedir.

Çağlardır üzerinde pek çok farklı düşüncenin üretildiği gerçeklik kavramı, ‘gerçekçilik’ (realism) felsefe öğretisini doğurmuştur. Varlığın insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak var olmakta bulunduğunu ileri süren gerçekçilik anlayışı (Hançerlioğlu, 1993: 217) şeyleri gördükleri gibi ve eylemleri oldukları gibi kabul etmeyi ifade etmektedir. Gerçekçilik, nesnelerin insan zihninden bağımsız olarak var olamayacaklarını savunan İdealizme karşı nesnelerin nasılsa öyle anlaşılması gerektiğini savunmaktadır.

Ortaçağ gerçekçiliğinde nesnel gerçeği gerçek sayma anlayışının tohumları Antik Yunanlılar tarafından atılmıştır. Bu anlamdaki bir gerçekçiliğin kurucuları Platon ve Aristoteles'tir. Bu anlayışa göre "gerçek bireysel olan değil, tümel olandır. Tümlese ancak bireysellerde var olabilirler. Kendi başlarına bir varlıkları yoktur" (Hançerlioğlu, 1993: 217). Platon'da iki ayrı dünya vardır; biri değişmeyen ve hep aynı kaldığı için asıl gerçek olan dünya 'idealar dünyası' diğeri de 'duyu dünyası'dır. Göreceli gerçeğin dünyası yani duyularla algılanan bu dünya, meydana gelip yok olan nesneler ve değişen şeylerin dünyasını kapsamaktadır. Duyularla algılanan nesnelerin karşısında cisimsel olmayan idealar yer almaktadır ve bunlar, nesneler dünyasının hiçbir yerinde bulunmayıp, duyularla değil düşünce ile kavranırlar. İdealar, düşünce ve akıl yoluyla kavranılan bir dünya yaratırlar. Platon'a göre gerçek bilginin temeli de ancak bu idealar dünyasında bulunabilmektedir. Aristoteles ise Platon'un bu görüşünden ayrılarak, idealar dünyasının duyu dünyası içinde yer aldığından bahsetmektedir. Ona göre idealar tümel gerçek varlıktır ve cisimlerin var oluş nedenlerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerçeğe, algılanan şeylerin tümele dayanarak kavranmasıyla ulaşılmaktadır (Gökberk, 1999: 63).

Kuşku duyulmadan gerçeğin bulunamayacağını savunan Descartes, evrensel kuşkunun, kesin bilgiyi de beraberinde getireceğini ileri sürer (Jaspers, 2001). Descartes gibi gerçeğin değişken olduğunu düşünen yeniçağ felsefecilerinden Immanuel Kant ise şeylerin gerçek niteliklerini bilme ve öğrenme yeteneğimizin olmadığını ve bu durumun olanaksız olduğunu öne süren bir eğilimi (agnostisizm-bilinmezcilik) savunmaktadır (Politzer, 2000: 210). Aynı zamanda fenomenlerin sadece duyum dünyasında var olabileceğini savunan Kant'a göre şeyler, insan zihni tarafından algılandıktan sonra öğrenilen bilgiler bağlamında yorumlanmaktadır. Yani fenomenlerin gerçeklikleri öznenin varlığına ve yorumuna bağlı olarak oluşmaktadır. 'Kavramsız algı kördür' diyen Kant'a göre, düşünme eylemi olmasaydı salt duyu verileriyle algılanan objenin gerçekliği bilinemezdi. Buna göre Kant şeylerin gerçekliğine ulaşabilmek için iki tür unsurdan bahsetmektedir: algı ve anlama yetenekleri. Bu iki unsurun birlikte varlığı fenomenlerin gerçekliğini özne tarafından inşa etmektedir (Heimsoeth, 1986: 86).

Görüldüğü gibi felsefede gerçekçilik tartışmaları farklı gerçeklik tanımlarını doğursa da gerçeklik kavramı, varlığa ilişkin olarak kullanılmaktadır. “Var olanların yapısı, yapı özellikleri ve diğer var olanlardan ayrımı gibi konular, genel olarak da var olan ya da varlık sorunları ise bilgi felsefesinin değil, varlık felsefesinin (ontoloji) nesne alanını oluşturur” (Tepe, 2016: 18). O halde gerçeklik bilinçten bağımsız olarak ‘var’ olan şeyleri ifade etmektedir. Var olan şeylerin nasılsa öyle anlaşılması gerektiğine dair perspektif oluşturan gerçekçilik ise bir felsefe öğretisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerçeğin kendisini elde etmenin ve bunu yansıtmının mümkün olduğunu ileri süren gerçekçilik aynı zamanda bir sanat akımıdır. Var olan her olay ya da nesne, yapının, sanatçının yargıları doğrultusunda değişme ve dönüşme eğilimi gösterse de nesnel gerçekliğin bir yansımaları sunmaktadır. Felsefe tarihinin en önemli sorunlarından biri olan ‘gerçeğin doğası’nın aslında ne olduğu farklı disiplin modelleriyle de tartışılmaktadır. Sanatta gerçekçilik tartışmaları ise genellikle sanatın gerçeği temsil edip edemeyeceği üzerine yoğunlaşmıştır.

2.2. Sanat ve Gerçeklik İlişkisi

“Sanatın ne olduğunu bilmiyorum ama sanat gerçeği anlamamızı sağlayan bir yalandır.”

Pablo Picasso

Sanat, ilk çağlardan bu yana insan zihninin gelişimiyle paralel olarak ilerleme kaydederek, hem işlevsel (bilme) hem de estetiksel anlamda insanlığın hayatında var olmuştur. İlkel insan yaşantısının önemli bir bileşeni olan av sahnelerinin ve gündelik hayat rutinlerinin üstün bir anlatım gücü ve diliyle mağara duvarlarına çizilmesi sanatın bu ikili yönünü göstermektedir.

Tarih boyunca sanatın nasıl ve ne için kullanıldığına bakıldığında toplumların sanata olan yaklaşımları da bu yolla kavranabilir (Erzen, 2016: 34). İlkel toplumlar bilimsel düşüncenin gelişmiş olmaması sebebiyle açıklayamadığı her türlü doğa olayına kutsallık atfetmişlerdir. Şiddetli bir gök gürültüsüyle Tanrının kendisini cezalandırdığını düşünen ilkel insan, çeşitli ritüellerle Tanrıdan af dilemek veya şükretmek için bir

tapınma yöntemi bulmuştur. Fiziksel gerçekliğin etkilerinin ancak büyüsel yöntemlerle üstesinden gelebileceğini düşünmüştür. Sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen de bu inanışlar olmuştur.

“İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü -güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma- her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı, ilk sanatçıydı. (...) Sanat bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu” (Fischer, 1990: 29, 31).

Bu doğrultuda (günümüzde sanatsal bir değere sahip olan) ilkel sanatın, en temelde bir sanat yapısı olma amacı taşıması sebebiyle sadece pratik amaçlı bir görünüm kazandığı görülmektedir. Ancak bu sanatın estetiksel boyutunun yorumlanması sorunludur.

Primitif kaya ve mağara resimlerinin önemine dair çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Bir grup antropolog, Paleolitik çağı insanının mağara duvarına çizdiği resimleri amaçsızca ve boş vakitlerinde ürettiklerini düşünmektedir. Bu resimlerin estetiksel değeri, av sahnelerinin zihinde kalan etkileyici imgelerle çizilmiş olmasıyla açıklanmaktadır. Ancak konu üzerine genel görüş ise resimlerin büyüsel bir anlam taşıdığı yönündedir. Hayatta kalma mücadelesi içinde olan ilkel insanın bir hayvanı resimleyerek, onun üzerinde hüküm sağlayacağına ve bu sayede avda başarılı olacağına inandığı ileri sürülmektedir (Read, 2018: 31). İlkel insanların hayvanları son derece canlı ve gerçekçi tasvir etmesi muhakkak ki zevk olarak yaptığını göstermektedir. İnsanın, av sahnelerindeki üstünlüğünü tasvir ederken duygusal güç gibi estetik özellikleri içerisinde barındırması muhtemeldir. O halde primitif çağda sanatın, büyü ve ritüellerle ilişki içinde olsa da kendi bağımsız kökleri mevcuttu. Bu durum duygusal bir varlık olan ilkel insanın imaj ve gerçekliği net bir şekilde birbirinden ayıramamış olmasıyla da ilgili olabilmektedir.

Taş Çağı mağara resimlerine bakıldığında hayvan figürlerinin kayanın üzerindeki kabartılar ve işaretler aracılığıyla tasvir edildiği görülmektedir. Sonrasında ise zihindeki imaja en yakın görüntüyü yakalayana kadar çizimlerin geliştirilmiş gibi

görüldüğü ileri sürülmektedir. “Eski insanın objeyi öncelikle tüm doğallığıyla ya da gerçeğe benzerliğiyle tasvir etmeye çalışmasını beklemek doğaldır. Objeleri ton ve renk, ışık ve gölge olarak gördüğümüz için, objelerin en doğrudan ya da net tasvirleri de bu nitelikleri kopyalayacaktır” (Read, 2018: 34). Gerçekçiliğin tamamlanması hususunda atılan sonraki adımlarda renk, ışık, gölge ve hatların belirginleşmesi gerçekçi etkiyi güçlendirmiştir.

“İlkel insanın, kendi edindiği yaşam izlenimlerini anlatma isteği, yaşamı anlama ve açıklama çabasıyla bir arada gitmektedir” (Suçkov, 1982: 12). Tarih boyunca var olan bu özgün özelliği sanatı, insanın ve nesnel gerçekliğin yeniden üretiminin anlatıldığı büyük bir tarih haline getirmiştir. Bu yüzdendir ki sanat sadece estetik açlığın giderilmesi aracı değil, aynı zamanda toplumsal yaşantının gerçekliğinin yansıtılması konusunda da bir araçtır.

Yerleşik hayatın başlamasıyla insanlıkla aynı yaşta olduğu düşünülen sanat, “artık hayatta kalmanın bir aracı olarak büyüünün motive ettiği bir süreç olmaktan çok, dünyayı yorumlama ve yeniden üretmenin bir biçimi olarak anlam üretimine dönük özel bir dil olmaya doğru evrilmiştir” (Tambaş, 2011: 9). Antik Yunan’da sanat ve gerçeklik ilişkisi Platon ve Aristo’nun öne sürdüğü düşüncelerle şekillenmeye başlamıştır. Platon’a göre sanat bir taklit (mimesis) tir (Bozkurt, 1995: 93). “Buna göre nasıl ki bir gölge ile bu gölgenin kaynağı olan nesne, bir imge ile bu imgenin meydana getiricisi olan cisim arasında bir benzerlik varsa, duysal bir şey ile onun nedeni, kaynağı olan ideası arasında da bir benzerlik vardır” (Arslan, 2006: 263). Platon’a göre sanatın yansıttığı şey asıl gerçek olarak tanımladığı ‘idea’lar değil, ideaların bir kopyası olan nesneler ve görünüşlerdir yani duysal dünyadır (Tunalı, 1998: 176). Nesneler ideaların bir yansıması olduğuna göre sanat eserleri de yansımanın yansıması olmaktadır. Dolayısıyla Platon için sanat, gerçeklikten uzaklaştıran zararlı bir etkinlik olmaktadır.

Platon’un Devlet adlı yapıtının onuncu kitabında karakter Sokrates, taklit etmenin en iyi yolunun ‘ayna’ kullanmak olduğunu, çünkü aynanın herhangi bir şeyin yansımasını en mükemmel şekilde göstereceğini ve bunu bir sanatçıdan daha iyi becereceğini ileri sürmüştür (Danto, 2013: 13). Platon’a göre sanat, tutkuları

körüklediği için gerçeği arayanları saptırarak onları yanlış yollara sokmaktadır. Bu yüzden temsil; aldatıcı ve temsil ettiği şeyin kendisi olmadığı için yanıltıcıdır.

Aristoteles ise mimesis kavramını daha ileri taşıyıp tiyatro oyunlarına uyarlayarak tragedyalardaki eylemlerin taklitleri olduğunu öne sürmüştür. *Poetika* isimli eserinde mimesis kavramı, sanatta gerçekçiliğin temelini oluşturmaktadır (Aristoteles, 2017: 11). Ona göre sanat taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; “mimesisde sanatçı ve nesne, katharsisde ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur” (Bozkurt, 1995: 99). Aristo için sanat, toplumdaki eksiklikleri onardığı için paha biçilmez bir değere sahiptir. Özellikle tragedyalar ahlaki açıdan bir katkı sunar; tüm insanlarda ortak olan acı, korku gibi coşkulu duygulanımların tekrarlanmasını sağlamakta ve ruhu arındırmaktadır.

Sanatın gerçeklikle nasıl bir ilişki kurduğu Antik Yunan’da tanımlanmaya başlamış ve bugüne kadar farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan şeyin (taklit) sanatsal açıdan değerine dair farklı yorumlar yapılmıştır. Sanatın nesnel gerçeklikle olan ilintisini, gerçekliğin yansıtılmasına ve bilinmesine indirgeyen (Kagan, 1982: 11) Eski Yunan’a karşıt görüş ise sanatın nesnel dünyanın yansıtılması ve bilinmesi değil, bu dünyanın dönüştürülmesi ve yeniden yaratılması olduğu yönündedir. Bu anlamda “bir sanat eserini gerçekçi kılan nedir?” sorusunu yanıtlama girişiminde bulunan tanımlamalara göz atmakta fayda vardır.

Gerçekçi anlayışla ortaya konulan bir yapıta bakıldığında, “bu yapıtın felsefi temellerinin bilimsel maddeci düşüncede yattığını; yapıtta dünyanın (nesnel gerçekliğin) kendi maddi birliği içinde, insan bilincinden bağımsız olarak var olduğunu ve (bilinmesi sonunda) ortaya konduğunu görmemiz gerekir” (Çalışlar, 1986: 99). Jakobson’a göre gerçekliği en yakından yansıtan yapıtlar gerçekçi olarak adlandırılmaktadır (Jakobson, 2016: 92). Sanat eserinin nesnelliğini sağlayan şey, yapıtın bilinçten bağımsız olarak maddi gerçekliğin varlığından ortaya çıkmış olmasıdır. Bu anlamda bir yapıt ancak içeriğindeki nesnelliğin sağlanması sonucunda gerçekliğin bir yansıması haline gelebilmektedir. Bertolt Brecht’e göre gerçekçilik bilgi, mantık ve diyalektiğin birbiriyle olan beraberliğinden yola çıkar. Dolayısıyla yapıta yansıtılan

gerçeklik, izleyicinin, okuyucunun yani alımlayıcının ancak gerçekçi düşünmesiyle kavranabilmektedir. Eserde yansımaları bulan gerçeklik ile nesnel dünyanın gerçekliği arasında uyumsuzluk varsa o yapıt gerçekçi değildir. Sanat yapıtının yaratıcısı da gerçekçi düşünceye sahip olması gerekmektedir. Ona göre gerçekçi bir sanatçı, alımlayıcıyı, gerçeklerinden koparıp kendi gerçeğine götürmez ve kendini her şeyin ölçütü yapmaz. Kendisini sezgisinin yol göstericiliğine bırakmayıp, gerçeğe ilişkin bilgilerini salt duygusal izlenimlerden kazanmaz.

“(…) Dünya gerçekten de kuru bir dünyadır; gerçek yüzünün yansıtılmasından ötürü, gerçekte olduğundan daha kuru bir görünüş olmaz. İnsanoğlu kuru ve çıplak bir dünyada (yağmalanmış) yaşayabilmesi için eğitilmelidir. Sanat yoluyla, olduğundan başka türlü biçimlenmemesi gereken bir dünya ile arasında uyum sağlanmalıdır” (Brecht, 1980: 212).

Sosyalist Gerçekçi bir anlayışa sahip olan Brecht’e göre sanatçıyı gerçekçi kılan ölçüt nesnel dünyanın olduğu gibi yansıtılmasıdır. Ancak, sanatçının gerçekliği yansıtma şekli, zihniyetin, duygu ve düşüncelerin gelişip dönüşmesiyle değişiklik göstermektedir. Nitekim gerçeklik olgusu, bilme, düşünme ve sezgi yasaları çerçevesindeki süreç içinde toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimlerle eş zamanlı olarak birliktelik halindedir.

Bir sanat yapıtı sadece görünen gerçekliği temsil etmekle kalmayıp bu görünümün altında yatan farklı anlamları da keşfedebilmektedir. “Gerçeklik nasıl yaşamın dış görünüşlerinde değil de özündeyse, yapıt da gerçekliği, bir görünüm olarak değil bir anlam olarak taşıyacaktır. (...) Gerçeklik yapıtın özündedir, yaşama uyarlılığındadır, düşünce yapısında ve duygu düzenindedir, onu yapıt olarak var eden koşullardadır” (Timuçin, 2010: 16). Yaratıcısı tarafından özgün bir dille icra edilen sanat, gerçeklikten yola çıkılarak elde edilen izlenimlerden hareketle insanın iç dünyasını, yaşantısını ve dış dünyaya olan tavrını yansıtmaktadır. Gerçekçi sanat gerçeklikten ne kadar beslense de, yaratıcısının yargıları bağlamında belli bir ölçüde gerçeklikten bağımsızdır (Suçkov, 1982: 10). Dolayısıyla sanattaki gerçeklik, belli ölçüde sanatçının zihinsel, kültürel yapısı ve birikimleriyle orantılı olarak kendi yargıları ve toplumsal görüşü tarafından belirlenmektedir.

Sanatsal düşünce, akıl ve sezgi sentezinden hareketle öznel olanı sunmasıyla felsefi düşünceden ayrılır. “Felsefenin işi genelgeçer olanlardır, dolayısıyla usladır. Sanat genelgeçer olanı öznelde görüp göstermeye eğilimlidir. Sanatın nesnel’i, öznel üzerine temellenmiş bir nesneldir. Sanatçı özneli nesnel kılar” (Timuçin, 2010: 16). Bu anlamda gerçeklik yalnız nesnel dünyanın değil, bireysel hayatın, heyecan ve sezgilerin toplamıdır. Sanatçının yaratıcı süreçte zihninde oluşan imgeler, nesnel dünya yoluyla oluşmaktadır. Yarı kurgu yarı gerçek olan bir şeyi düşlediği zaman bile aslında gerçeklik denilen bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde yeniden düzenlemektedir (Suçkov, 1982: 9). Bu anlamda sanatçı öznel düşüncüyü evrensel düzeyde kavranılabilir kılarak nesnelleştirmektedir. Bir sanat yapıtında gerçeklik, yaratıcısının bireysel, toplumsal, duygu ve düşüncelerinin süzgecinden geçen bir yansımadan oluşmaktadır.

Yaratıcı gücünü dış gerçeklikten alan sanatçının, yaşamın bilgisiyle yani doğanın yasaları ve kurallarıyla çelişmemesi gerekmektedir. Zira gerçekçi bir sanatçının en büyük zenginliğini meydana getiren nesnel gerçekliğe uygun ilerlemesi onu tutarlı kılacaktır. Bu tutarlılık, sanatçının yeteneklerinin kaynağını oluşturan doğadaki devasa zenginliklerin kavranmasıyla sağlanabilecek bir tutarlılıktır. Çünkü gerçekçi bir yapıt, doğanın özüne ilişkin şeyleri doğru olarak yansıttığı kadar gerçektir.

Gerçekçi sanatçı, gerçeği hakikate uygun bir biçimde yansıtır ve bunu genellikle açık ve nesnelleşmiş biçimler aracılığıyla yapar. Bu sanatçıların yapıtları, yansıtılmış olan gerçekliği ve hizmet ettiği amaçları ve gerçek anlamlarını doğrudan kavrama olanağı vermektedir. Fakat Avner Ziss’e göre yaratıcı düşüncenin kapalı ve karmaşık biçimlerle, metaforların katmanlı anlatım dilinden yararlanarak ya da bazen ressam Francisco Goya’nın yapıtında görüldüğü gibi grotesk yoluyla somutlaştırıldığı gerçekçi yapıtlarda da gerçeklik derinlikli bir şekilde kavranabilmektedir (Ziss, 1984: 33). Bunun yanı sıra Ziss için Dostoyevski’nin romanlarının ayrıntılı ve kapalı biçimi, onun hayat üzerine kurduğu hakikate uygun tasarımının gücünü zayıflatmak yerine gerçekçi yöntemin zenginliğini kanıtlamaktadır. “Kendi içine kapalı ve kendi içinde yetkin ve mutlak bir varlık olan sanat yapıtı, iç ve dış dünyaların, sübjektivlik ve objektivliğin sentezinden oluşan bir bütünlüktür” (Tunalı, 1998: 178). Nitekim bazı

sanatçılar kendi imgesel dünyasında nesnel gerçekliğin bir yüzeyini göstermeyi başarabilmektedir.

Gerçekçi geleneğin yanlış anlaşıldığı önemli nokta, nesnel gerçekliğe yakın üretilen her sanat yapıtının ‘gerçekçi’ olarak anılmasıdır. Bu yüzden “basit aşk romanlarından pornoya, öz yaşam öykülerinden gezi notlarına kadar nesnel gerçekliğe şu veya bu şekilde bağlı her yapıtın gerçekçilik adı altında yorumlanma tehlikesi baş göstermiştir. Her insanın yaşamının roman olduğu düşüncesi, bu bakışın bir sonucudur” (İdil, 1983: 10). Nitekim gerçekçi olmayan diğer sanat akımları da bir şekilde gerçekle ilişki içindedir çünkü öznel olarak yaratılan her imge ne kadar soyut olursa olsun nesnel dünyanın malzemelerinden oluşturulmaktadır.

Materyali dünyanın şeylerinden oluşan sanat, günümüzde Aristoteles’e dayanan hazcı estetikten uzaklaşmaktadır. Klasik sanat estetiğinde yansıtılan gerçekliğin sadece güzel ve çekici olanla sınırlı kalması, göze hoş gelmeyen nesnenin gerçekliğin bir parçası olmadığı anlamına gelmektedir. “Çağdaş sanatın klasik güzel kategorisinin yanı sıra, yücenin karşıtı olacak biçimde groteske yönelmesi, gerçekliğin yok sayılan alanını estetiğin bir parçası haline getirme stratejisidir” (Zeren, 2019: 80). Beğeni üzerine kurulan klasik sanat, tarihte bu anlayış ile var olmuştur. Günümüzde ise sanatın temel malzemelerinden biri ayrıksılıktır ve çağdaş sanat gündelik yaşamın sıradanlıklarını gözler önüne sererek absürt olanı vurgulamayı amaçlar. Dünyadaki çirkinlikleri de sanata dahil eden bu fikir, manzara izlemeye alıştırılmış seyirciyi rahatsız eder. Sanatçı gerçeklikle olan ilişkiyi sorgularken gerçeğe yeniden bakmaya davet eder (Yüksel, 2014: 47). Slavoj Zizek’e göre bir şeye dosdoğru bakmak o nesnenin olduğu gibi görülmesini sağlayan nesnel bakış açısıdır. Ancak arzu ve endişelerin karıştırdığı bakış yani *yamuk bakış* çarpık görüntüleri vermektedir. “Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak belli bir açıdan, yani arzu'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve çarpıttığı şahsi bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır” (Zizek, 2005: 27). Zizek’e özgü bu yamuk bakış sayesinde nesneye doğrudan bir bakışla bakıldığında görmenin pek mümkün olmadığı açıklar yakalanır. Bu yamuk bakışla zihinlerde yeni düşünce katmanları oluşmaktadır (Yüksel, 2014: 48).

Sanatta hangi düşüncenin temsiliyeti olursa olsun gerçeklikten kaçınmak olanaksızdır. Bu noktada önemli olan, ele alınan gerçekliğin hem sanatçının hem de alımlayıcının bakış açısına göre nasıl yorumlandığıdır. Çağdaş sanatta gerçekliğin temsili önemli bir sorunsala dönüşürken klasik sanatta gerçeklik doğrudan temsile dayanmaktadır (Zeren, 2019: 81).

Gerçekliğin bilimsel olarak kavranışı ilk kez Rönesans ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu nedenle ilkel, köleci ve feodal toplumlarda gerçekçilikten değil, ancak gerçekçi öğelerin varlığından söz edilebilir çünkü bu toplumlarda aşkın bir gerçeklik anlayışı mevcuttu. Feodal topluma karşı bilimsellik ve gerçekçilik, burjuvazinin elinde bir güç olmuştur. Böylece gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış ve toplumsallığın sanatsal olarak gerçekçi yansıması halinde varolmuştur (Çalışlar, 1986: 112).

Gerçekçi eğilimler ilk olarak edebiyatta ve plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır. Shakespeare, Cervantes, Rabelais, toplumsal gerçekliğin yansıdığı eserler ortaya koyan ilk gerçekçi yazarlar olarak gösterilmektedir.

Edebiyat alanında gerçekçilik, kendisini özellikle roman sanatında göstermiştir. Kökeni masallar, kahramanlık öyküleri ve destanlara dayanan roman sanatı, giderek gündelik yaşamın olduğu gibi yansıtılmasına yönelmiştir. Roman, salt nesnel gerçekliği yansıtarak gelişimine başlamıştır. Çünkü romanın ortaya çıkışında orta sınıfın toplumsal sorunlarına ‘ayna’ tutma gereksinimi yattığı görülmektedir. Mümtaz İdil romanın kendi kendine doğmadığını, onu ortaya çıkaran koşulların bireylerin çabalarından çok, onların tarihi yansıtmak için kullandıkları bir yöntem biçiminde ortaya çıktığını ifade etmiştir (İdil, 1983: 39).

İlk sahneye çıktığı dönemde nesnel gerçekliği olduğu gibi yansıtma kaygısı taşıyan roman sanatı 19. yüzyılda yetkinleşmeye başlamıştır. Bu dönemin eserleri genellikle toplumdaki çelişkilere ve sınıf farklılıklarına değinen eleştirel gerçekçi bir anlayışla oluşturulmuştur.

“Eleştirel gerçekçilerin romana getirdikleri en büyük yenilik, yüzeysel anlatıdan içsel anlatıma geçişi öne çıkarmalarıdır. Böylelikle kahramanlarına istedikleri biçimi verebilme esnekliğini kazanan yazarlar, kahramanları üzerinde toplumun amansız eleştirilerini yapabilmekte ve onları edilgen durumdan etken duruma dönüştürebilmektedirler. İlk gerçekçilerde görünen yüzeysel gerçeğe bağlılık yerini içsel gerçekliğe bırakmıştır. Tek tek roman kahramanlarının yaşıyor olması veya roman kahramanlarından herhangi birinin gerçek dışı olup olmaması fazlaca önemli değildir artık. Dikkatler bütüne doğru yöneltilmiştir” (İdil, 1983: 39-40).

Bir eserin değerini belirleyen şeyin onun içeriği olduğunu düşünen Marksist kuramcı Plehanov’a göre bir yapıtı analiz etmek isteyen edebiyat eleştirmeninin önce bu eserde hangi toplumsal bilinç unsurunun anlatıldığını kavraması gerekmektedir (Plehanov, 1987: 9). George Lukacs da benzer noktaya değinerek bir edebiyat yapıtının biçiminden ziyade içeriğin ön planda olması gerektiğini vurgulamıştır.

“Bir eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken nokta, bir yazarın anlatımındaki özellikleri bulmak değil, yazarın yöneldiği doğrultuyu belirlemek olmalıdır. Bu, üslubun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine, benim inancıma göre, bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği belli biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur” (Lukacs, 1975: 94).

Romanın altın çağı olarak nitelendirilen 19. Yüzyılda Tolstoy, Balzac, Stendhal, Flaubert gibi usta yazarlar gerçekçi roman türünde önemli eserler ortaya koymuştur. Çağın temel toplumsal çatışmalarını konu alan ve bir döneme ışık tutmuş bu eserlerle yetkinliğini kazanan gerçekçi roman sanatı 20. yüzyılda kendi dilini oluşturmaya başlayan sinemanın başvurduğu alanlardan biri olmuştur.

Kuşkusuz sinema sanatı, romandan etkilendiği gibi resim sanatında da fazlasıyla etkilenmiştir. Büyük ressamların tablolarındaki çerçeveleme, ışık, kompozisyon gibi unsurların kullanımı sinemasal düzenin kurulmasına katkı sağlamıştır. “Bir sinematografik plan, bir roman cümlesinin ya da bir tablonun ait olduğu görüntü rejimine bağlı olabilir” (Ranciere, 2008: 8). Bu ilişki sebebiyle örneğin Sergei Eisenstein sinematografik montaj modellerini El Greco ya da Piranese’de olduğu kadar Zola’da ya da Dickens’ta arayabilmiş, Jean-Luc Godard ise Elie Faure’un

Rembrandt resmine ilişkin sözleriyle bir sinema filmi (Çılgın Pierrot, 1965) yaratabilmiştir. Bu anlamda resim ve gerçeklik ilişkisinin incelenmesi önem arz etmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde resmin gerçeklikle olan ilişkisine bakıldığında toplumların kendi inançlarına ve dünyayı algılayış biçimlerine göre şekillenen resim sanatında hem doğayı olduğu gibi taklit etmeye hem de nesnel gerçeklikten uzaklaşarak soyut imgelerin kullanımına yöneldikleri görülmektedir. Mağara duvarlarına çizilen resimlerden bu yana insanoğlu, yaşamına dair izlenimlerini başkalarına anlatmak için imgeleri kullanmıştır.

Kullanılan ilk görüntüler doğanın birebir kopyası olmaktan çok onun benzeri veya soyut halinden oluşmaktadır. “İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır” (Berger, 2018: 10). Zaman içinde imgenin, canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmış ve böylece imge bir nesnenin nasıl görüldüğünü anlatmaya başlamıştır.

Sanatta imge gösterilen şeyler değil, gösterilen şeylerin temsilleridir yani yeniden sunumudur. İmgelerin temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayıp sadece hayal, rüya veya fantezi dünyasında var olabilmektedir. İmge gerçekliğin bilinçteki yansısidir fakat öte yandan her imge, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır. Fotoğraf, resim veya sinemada gördüğümüz şeyler insan bilincinin bir ürünüdür. Kültür de insan bilincinin bir parçası olduğu için imgeler belli bir sosyokültürel ortamda belli işlevleri yerine getirmesi için inşa edilen şeylerdir (Leppert, 2009: 16). Bu anlamda Antik Yunan resmi, Tanrıyı ve ruhlar dünyasını yansıtacak bir araç olarak görmüştür. Zaman içinde mistik ve aşkın evren karşısında gerçekliğin yeniden hüküm sürmesiyle görüntüyü inandırıcı kılmak adına nesneler veya kişiler, gerçek hallerine benzetilmeye çalışılmıştır.

15. yüzyıla gelindiğinde Rönesans resim sanatında amaç doğayı olduğu gibi yansıtmaktı. Bu dönemde insan vücutları, taşıdıkları ruhu yansıtacak şekilde veya ilahi bir bildiriye görmek için değil de, sırf vücut oldukları için resmedilmiştir. Onlar için esas olan doğayı sadece doğa olduğu için keşfetmek ve onu örnek alıp resimde ona

uygunluklar bulmaktı (Garaudy, 1982: 34-35). Dolayısıyla dönemin ressamaları doğadan, gözü en kusursuz şekilde yansıtacak olan dış görünüşler ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu anlamda boyalı yüzeylerde nesnelerin çizgilerinin, derinliğinin ve hacminin gerçeğe en yakın halini yansıtacak şekilde yeni teknikler geliştirmişlerdir.

Gerçekçilik adına resim sanatında yaşanan en önemli gelişmelerden biri perspektifin keşfedilmesi olmuştur. Perspektif, düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir yansıma (derinlik ve boşluk) yaratmak için kullanılan bir tekniktir. Bu teknik, Da Vinci tarafından geliştirilen camera obscura (karanlık oda) ile geliştirilmiş ve yansıyan görüntünün doğru bir perspektifle çizilmesi sağlanmıştır. Rönesans'ın başlarında resme yerleşen perspektif geleneğinde, her nesne, bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Perspektif, ressamın gözünü, görünen nesneler dünyasının merkezi yapar ve her şey bu gözün üstünde toplanmaktadır (Berger, 2018: 16). Perspektifin kullanılmasıyla yeni bir düzenlemeye girmiş olan resim, dinamik bir yapı kazanmış ve perspektif, gerçeklik duygusunun ifadesi olarak sayılmıştır (Hauser, 1984: 353). Doğayı bilimsel denilebilecek bir doğrulukta betimlemeye olanak sağlayan bu yöntemi geliştirenler mimar Filippo Brunelleschi ve Floransalı ressamlardır. Bu ressamlar “perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı” (Gombrich, 2004: 240). Brunelleschi'nin perspektif resimlerinde en dikkat çeken nokta bu resimlerin matematiksel gösterimler değil, çarpıcı görsel illüzyonlar olarak yapılmış olmalarıdır (Gayford, 2017: 96). Floransa Vaftizhanesi, bir insanı, tanrıyı veya hikayeyi değil optik bir gerçeği tasvir etmek için yapılan ilk resim olarak tarihe geçmiştir.

Resim sanatında camera obscura, perspektif gibi tekniklerle birlikte yağlıboyanın kullanımıyla daha ‘gerçekçi’ görüntüler elde edilmiştir. Yağlıboya resmi diğer resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokusunu ve parlaklığını yansıtabilmesindeki üstünlüğüdür. (Berger, 2018: 88). Bu tablolar nesneleri gerçek görünüşlerine en yakın haliyle yansıtmışlardır.

Bilimsel ve teknik gelişmelerle yapılan icat ve keşifler resim sanatının, fotoğrafın ortaya çıktığı 19. yüzyıla kadar gerçekçi bir anlayışla ilerlemesini sağlamıştır.

Fotoğrafın devreye girmesiyle resmin üstünlüğü sarsılmıştır. Doğayı taklit etme ve nesnel gerçekliği anlatma isteği resimden fotoğrafa geçmiştir. Aralarındaki en belirgin fark ise resim gerçekçi olarak anlattığı hikayenin inandırıcılığı üzerinde fazla durmaz, fotoğraf ise nesneleri olduğu gibi yansıtması sebebiyle görünenin gerçek olduğuna inandırır. “Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıktadır ki insanın yokluğundan zevk alırsız” (Bazin, 1966: 37). Fotoğrafçı yapıtına sadece olayları seçerken gösterdiği yönelimle müdahale etmektedir ancak ressamın resme olan müdahalesiyle aynı nitelikte değildir.

Fotoğraf, en az müdahaleyle üretilen mekanik yapısından dolayı, resim sanatında olduğu gibi gerçekliğin yeniden yaratımı olmaktan çok nesnenin kendisi olarak algılanmıştır. Fotoğrafa yansıyanlar çevredeki modellerin birebir kopyası haline gelmiş görüntünün gerçeği yansıttığı inancı baskın çıkmıştır. 19. yüzyıla kadar hiçbir görüntü gerçeğe bu kadar yakın olmamıştır çünkü fotoğrafik görüntü nesnel gerçekle ilk defa bu kadar örtüşmüştür (Yaykın, 2010: 30).

Susan Sontag, fotoğrafik görüntüye atfedilen üstünlüğün buna benzer bir şey olduğunu ifade etmektedir: “Burası yüzey. Şimdi, onun ötesinde ne olduğunu, görüntüsü bu şekildeyse gerçeğinin neye benzemesi gerektiğini düşünün daha doğrusu, hissedin, sezmeye gayret edin” (Sontag, 2008: 28). Bu anlamda kendi başlarına, herhangi bir açıklama yapamayan fotoğraflar, görünenle ilgili çıkarımda bulunmaya, spekülasyonlara ve fantezi kurmaya izin veren görüntülerdir. Fotoğraf, sadece yüzeydeki görünen gerçekliğiyle dünyanın tanınabileceği izlenimini uyandırmaktadır. Bir fotoğraf herhangi bir şey hakkında tam olarak bilgilendirmemektedir; bir olayın veya durumun sadece görünen bir yüzünü anlatmaktadır. Şimdiye veya geçmişe dair durumlarla ilgili belge niteliği taşıyıp zihinlerimizdeki boşlukları doldurmaya yarasa da fotoğrafın gerçekliği görünenden daha fazla şeyi saklamaktadır.

Fotoğraf kareleriyle görünen bilgi, nesnel gerçeklikle ne kadar örtüşürse örtüşsün bir tür duygusallığı da içermektedir. Fotoğrafçı, gerçekliği, içinden seçmeler yaparak parçalara ayırmaktadır. “Görüntü, gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur” (Büker, 1989: 19). Dolayısıyla öznel bir bakışı içeren

gerçeklik, bir seçim sonucuyla kendi çerçeveleme alanı içindeki gerçekliğini oluşturmaktadır.

Fotoğraf sadece çeken kişinin gördükleriyle sınırlı değildir. Fotoğraf makinesi gözün görebildiğinden daha farklı ve daha fazla şey saptamaktadır. Albert Renger-Patzsch göz ile fotoğraf makinesi arasındaki farklılığı şu şekilde açıklar:

“Göz değişik ve çabuk farklılaşan odak uzaklıklarına sahiptir. Görme açısının büyüklüğü, eşitlikten farklı olarak, arka arkaya seri resimler görmekte ve netleştikten sonra birçok resimden biri tespit edilmektedir. Göz sübjektif gördüğü ve olayları oyalayıcı olarak izlediği için, önemli olmayan şeyleri görmektedir. Ama fotoğraf makinesi, elde edilmek istenen fotoğrafta, derin bir netlik alanı ile her şeyi belli bir büyüklükte saptar” (Ünal, 2012: 13).

Alan derinliği odak noktasının önünde ve arkasında kalan net alanı tanımlamaktadır. Bu teknik ile izleyicinin görmesi ve yorumlaması gereken şeyi fotoğrafçı değil, kendisi seçmektedir. “Alan derinliği, izleyiciyi, nesnelerle gerçekte olduğundan çok daha yakın bir ilişkiye sokar” (Büker, 1985: 20). Böylece seyirci tek bir noktaya değil, dilediği yöne bakarak kendini sınırlamamaktadır. Gözün geniş görebilme yetisine benzerliği sebebiyle özellikle sinemada alan derinliği gerçekçi bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan fotoğrafın ortaya çıkması gerçeğe en yakın görüntüye ulaşmada resim sanatını geride bırakmıştır. İzlenimci estetiğini yakalamak için özgür kalan resim, doğayı taklit etme görevinden kopmuştur. Gerçekliği yetkin bir şekilde yansıtma görevini devralan fotoğraf, sinemanın anlatım olanaklarının temel birimini oluşturmaktadır. Sinema ise gerçekliği yansıtma hususunda fotoğrafa olan üstünlüğünü hareketin ve zaman boyutunun devreye girmesiyle sağlamıştır. Zaman içinde gelişen yeni teknik olanaklar sayesinde dış dünyayı olduğu gibi yansıtma yanılsamasını daha başarılı bir şekilde sürdürmüştür.

1.3. Sinemada Gerçekliğin Estetiği

Sinema neredeyse başlangıçtan itibaren gerçekçi olmakla yakından ilgilenmiştir. Bu durumun çok da karmaşık olmayan, yüzyıllarca süregelen gerçekçilik

takıntısından olduğu söylenebilir. Bu takıntıyı en iyi şekilde nakleden kayıt cihazı, yaşamın yüzeyindeki tüm detayları ve gerçekliği sadece nesnelerin fotoğrafik imgeleriyle değil devingen halleriyle de gözler önüne seren bir “gerçeklik makinesi”dir (Kolker, 2011: 34). Sinemada gerçekçilik ise, diğer stiller arasında, bu kayıt cihazıyla yaşama bakışın yalnızca bir yoludur ve yaşamın sonsuz malzemeleri tüketilemeyeceği için bu gerçeklikleri kayıt altına almak isteyen yönetmenler de var olmaya devam edecektir. Bu anlamda gerçekçiliğin sinemada en uzun süren eğilim olduğunu söylemek mümkündür (Armes, 2011: 21).

Sinemanın başlangıcı olarak kabul gören Lumiere Kardeşler’in 1895 yılında Sinematograf (Nowell-Smith, 2003: 23) adını verdikleri bir aygıtla yaptıkları ilk gösterim, seyircileri o güne dek hiç karşılaşmadıkları bir gerçeklik modeliyle tanıştırmıştır. Beyazperdeye yansıtılan devingen görüntüler seyirci için büyük bir heyecana ve korkuya sebep olmuştur. Durağan görüntüler izlemeye alışık olan izleyici, günlük hayattaki doğal algılarına en yakın haliyle seyredebildiği gerçekçi görüntüler karşısında büyülenmiş ve hayrete düşmüştür.

Sinemanın ortaya çıktığı dönemde ona duyulan hayranlıkta kuşkusuz gerçek hayatı olduğu gibi yansıtmasındaki becerisinin payı büyüktür. İzleyici üzerinde yaratılan gerçeklik yanılsamasının etkisi, Paris Grand Cafe’de yapılan ilk gösterimden günümüze sinema alanındaki teknik gelişmelerle paralel bir yol izlemiştir. Sessiz dönemden sesliye geçiş, görüntüye rengin dahil olması, kullanım açısından oldukça esnek kayıt cihazlarının üretilmesi ve 3D, 5D, 7D görüntü teknolojisi gibi gelişmelerle sinema gerçeklik illüzyonunu daha yetkin bir şekilde yaratmıştır. Gelişim süreci içinde insanın gerçek yaşamdaki görsel ve işitsel algısına yaklaşan sinema, Büker’in deyiimiyle ‘çok doğal’ ve ‘tıpkı yaşamdaki gibi’ nitelendirmeler yapan insanları, kendisinin tamamen dış dünyanın yerine geçen bir şey olduğuna inandırmıştır (Büker, 1989: 2). Sinemanın bu etki gücüne ulaşabilmesi ve onu muhafaza edebilmesi seyirci ile kurduğu bu yakın ilişki sayesinde olmuştur. Elbette sinema illüzyon yeteneğini en başta hareketli görüntüye borçludur. İçinde bulunduğu uzamı kaydeden fotoğraf makinesinden farklı olarak sinema, zamanı da kaydedebilmektedir.

“Sinematografi, teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde artırdı. Ruhbilimsel araştırmalar, durağan fotoğraftan hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır. Görüldüğü gibi gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinlik (tamlık) böylece tepe noktasına ulaşıyordu” (Lotman, 1999: 28).

Günümüz seyircileri, 126 yıl önce *Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat-1895*) filmini izleyen seyircilerin verdiği tepkiyi abartılı ve komik bulsa da izlediği filmlerin (korku, melodram vs.) kendisini etkisi altına aldığı zaman farkına varamamaktadır (Şentürk, 2020: 57). Bu durum aslında her iki dönem seyircisinin de benzer bir etkisellik altında olduğunu göstermektedir. Ancak tek farkı günümüz izleyicisi sinemanın yarattığı bu mesafesizlik durumuna kendini teslim ederek bu duruma rıza göstermesidir.

Sinemanın izleyiciyi zaman ve mekandan kopararak kendinden geçirme etkisi gönüllü bir kandırılma durumuna dayanmaktadır. Farkındalıkla benimsenen bu ‘bakar-kör’lük seyircinin bilincini belirli bir düzeyde bir süreliğine devre dışı bırakabilmekte ve sonunda bilinç-dışı, film karşısında etkilenmelere korunmasız bir şekilde açık hale gelmektedir (Şentürk, 2008: 170). Baydur bu durumu “eğer inandırıcıysa gördüğümüz şey, işte o zaman çoğunlukla seve seve kandırılmaya razı oluruz. Bu sinemanın garip, açıklanması zor bir kudreti/bir güç göstergesidir” (Baydur, 2004: 157) ifadeleriyle açıklamaktadır. Seyirci, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde film izleyeceğinin farkındadır ve görüntülerin inandırıcı olması şartıyla gördüklerine inanmaya hazırdır. Film izleme deneyimi sırasında hareketsiz kalan seyirci duygusal ve düşünsel olarak hareketli durumdadır ve psikolojik bir farkındalık içindedir.

Sinema gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan çok onu yeniden ürettiği için bu yaratım süreci büyüsel bir etkiyi de içinde barındırmaktadır. Öncelikle sinema salonlarının mekansal özellikleri büyü etkisinin yaratılmasında önemli rol oynamaktadır. Bir salonda pek çok insan yan yana fakat tek başına aynı perdeye bakmaktadır (Demoğlu, 2013: 18). Salon karanlık olduğu için seyircilerin başka bir şeyle ilgilenmesi engellenmeye çalışılır. Çevreden soyutlanmış izole bir mekanda

olunduğu için dışarıya kapalı bir dokunulmazlık duygusu eşliğinde karanlık ortam seyirciyi içine almaktadır (Kirel, 2012: 15).

“Karartılan salon ve taziye mektubu gibi siyah bantlarla çerçevelenen perde elbette insanları etkileyen özel koşullar sunar - hiçbir alışveriş, dolaşım, dışarıyla hiçbir iletişim yoktur. Projeksiyon ve yansıma kapalı bir mekânda gerçekleşir ve orada bulunanlar bilseler de bilmeseler de (ki bilmezler) kendilerini zincirlenmiş, yakalanmış, tutsak edilmiş bulurlar... Sinemasal ayna-perdenin paradoksu hiç kuşkusuz "gerçekliği" değil imgeleri yansıtmadır. Her halükârda bu "gerçeklik" izleyicinin başının arkasından gelmektedir; izleyici dosdoğru buraya baksa, üstü kapatılmış bir ışık kaynağından çıkan hareketli ışık demetlerinden başka bir şey görmeyecektir” (akt. Diken-Laustsen, 2011: 29).

Film izleme deneyimini Platon’un mağara alegorisi ile açıklayan Baudry’dan hareketle seyirci ‘mağarada tutsak’ olduğunu bilse de film izlemekten keyif almaktadır. Bir duygu ve düş üretim aracı olan sinemada seyirci kendi kimliğinden sıyrılıp film evreni içine dahil olur. Film süresi boyunca seyircide ikinci bir kişilik oluşur filmle birlikte yolculuğa çıkar (Adanır, 2003: 80). Film sonlandığında ise ‘içerideki’ bu geçici soyutlanma hali yerini ‘dışarıdaki’ gerçek hayatın sahiciliğine bırakmaktadır (Kirel, 2012: 16).

Günlük yaşamı oluşturan şeyler gibi sinemada da gölgelerle karşı karşıya kalınmakta ve bu gölgeler kendi doğasına bağlı olarak var olmaktadır. Andersen’e göre Platon’un mahkumlarının hatası, “gölgelerin gerçek olduğunu düşünmeleri değil, onların içinden geçen onları oluşturan koşulları görememeleridir. Gerçektirler ama bağımlı gerçeklerdir ve onları gerektiği gibi görmek, onların ne olduklarını ve nasıl göründüklerini, onları aşan koşulların sonucu olduğunu kabul etmektir” (Andersen, 2019: 160-161). Bu anlamda sinemanın görüntüleri sanatçılara, teknisyenlere ve bir endüstriye bağımlıdır. Bu unsurların hepsi büyüleyici hareketli görüntülerin yaratımında etkilidir. Dolayısıyla seyirci perdeye yansıyanları bir filmi oluşturan bileşenlerin farkındalığıyla izlemektedir.

Bonitzer’e göre seyirci salonda bir ekran karşısında olduğunu bilmekle birlikte yine de rüya içindedir. İnsan, gerçek olan şey hakkında kendince bir çıkarımda bulunur;

filme kendini kaptırır ve illüzyonun tekniği üzerine sorular sorar. Bir durumun hakikate uygunluğuna itiraz edebilir, filmde karakteri canlandıran oyuncuya hayran olabilir veya onu eleştirebilir ve filmin yapım maliyeti hakkında fikirler yürütebilir. Sinemada bu anlamda bir rüya görülmez (Bonitzer, 1995: 10). Ekranın sunduğu gerçeklik ilk film gösteriminde olduğu gibi şaşırtıp bazen korkutsa da hiçbir zaman sahici bir tatmin sunmakta yeterli değildir. Filmle arasına mesafe koyma yani bir eleştirel tavır sergileme girişimi her seyircide az ya da çok bulunmaktadır. Seyirci bu eleştirel tavrı filmi izledikten sonra uyuşukluk halinin bitiminde sergilemektedir.

Sinema izleyiciye kendisinden geçercesine cezbedici bir deneyim yaşatarak onun bir başkası olmasını mümkün kılmaktadır. İnsanın film içerisinde yaptığı bu yolculuk toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı da beraberinde getirmektedir. Bu durum kimi zaman toplumsal gerçekliği sinemanın bir ürünü gibi gösterebilmektedir. Yani sanal olan sinema değil de toplumsal gerçeklikmiş gibi bir algı yaratabilmektedir (Diken-Laustsen, 2011: 19-20). Bu anlamda Jean Baudrillard'ın deyimiyle sanal olan ile gerçek olanın iç içe geçip, her ikisinin de kendi özelliklerini kaybettiği bir hipergerçeklikten söz edilebilir. Gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetildiği simülasyon evreni (Baudrillard, 2014: 13) aslında bir 'gibiler evreni'dir.

Sinemayı gerçek yaşamın senaryolaştırılması olarak gören Baudrillard'nın simülasyon evrenini konu alan filmler oldukça fazladır. Yaşadığı dünyanın gerçek olduğunu zanneden aslında sahte bir evrende yaşamakta olan Truman Burbank'ın içinde bulunduğu hipergerçekliği anlatan *Truman Show* (1998-Peter Weir) 'gerçek' dünyanın gerçekten de gerçek olup olmadığını sorgulatan filmlerden biridir. Bu evren, insanlararası belli bir takım ilişkiler içinde, kişiler tarafından yaratılmış olduğunu maskeleyerek yaşanan dünyayı bir görünüş haline getirir. Truman'ın evreninde artık gerçek görünendir, ama görünen asla gerçek olmamıştır (Parkan, 1994: 30). Bir televizyon programına konu olan Truman'ın bu sahte hayatı, yapaylıktan sıkılıp sadece gerçekçi şeyler görmek isteyen ekran başındaki seyirci için oldukça ilgi çekicidir. Sanal ve gerçekliğin ayırt edilemez düzeyde iç içe geçtiği bu hipergerçeklik çağında seyirciler artık 'gerçekçi' görüntüler ve yaşamlar izlemek istemektedir.

Gerçek sinema seyircisi bahsedilen filmdeki izleyici profilinden çok da farklı değildir. Seyirci için inandırıcılığını yitiren bir film seyirlik olma durumundan çıkmaktadır. Bu anlamda beyazperde sinemasal olayları yaşanmış oldukları gibi değil, seyirciye mantıklı görünecek şekilde aktarır. Çünkü ekranda sunulan sinemasal gerçekliğin kendine özgü dramatik bir mantığı olması zorunludur. Olay örgüsü bu mantığın dışına çıktığında öykü inandırıcılığını kaybedebilmektedir. (Adanır, 2012: 72).

Sinemanın sadece hakikati göstermekten ziyade yalnızca anlam ürettiğini belirten Peter Wollen, klasik sinemada gerçekliği, olaylar arasındaki uyum, neden-sonuç ilişkisiyle yaratılan düzen ve bireye ait kimliğin tutarlılığı olarak açıklarken; sanat sinemasının ise gerçeğin bu tanımını sorguladığını ifade etmektedir (Wollen, 2010: 123-126).

Sinemada gerçekçilik sahip olduğu ifade ve anlatım yöntemleri bağlamında çeşitlilik gösterir. Görüldüğü gibi gösteri sinemasının büyüsel-mimetik temelde kurduğu ilişki eleştirel-anlatımcı sinemada farklı bir düzeydedir. Birincisi, simülakr'ların üretilmesine ve onların büyüleyici otoritesine kapılmıştır. Temsilin kusursuz sunumu, gerçek ile kurgu arasındaki farkı azaltır ve yeniden üretilen görüntünün yapaylığı mümkün olduğunca gizlenmeye çalışılır. Eleştirel anlatımcı sinema ise tam aksine nesnelerin ve görüntülerin doğal olmayan yapay görünümünü net bir şekilde öne çıkarmaktadır. O da sinematografinin özüne ait olan mimetik anlatımdan ayrılamaz ancak gerçeklik etkisinin temsilin en son sonucu değil, başlangıcı olduğu bir biçimi düşünmeye ve geliştirmeye çalışmaktadır. Biri gerçekliğin bir simülakr'ıyla özdeşleşme yaratmaya diğeri ise görüntünün gerçekliğini vurgulamak için çabalamaktadır (Pezzella, 2006: 42-43).

Sinema tarihini gerçekçi bir perspektifle inceleyen Roy Ames sinemada gerçekliğe yönelik üç temel yaklaşımdan bahseder: Gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması. Bunlardan ilki, gerçekçi bir estetikten ve basit bir şekilde dünyayı nasılsa öyle göstermekten oluşan bir gelenektir. Burada sanatçının asıl amacı yaratmak veya hayal etmek değil, nesneleri, mekan ve olayları mümkün olduğunca müdahalesiz biçimde kamera önüne getirmektir. İkinci gelenek

gerçeklikle kurulan bu doğrudan ilişkiyi kopararak filmi yaşamın bir taklidini veya benzerini sunacak şekilde kurgular. Benzerlik, bir amaç değil sadece seyirciyi tatmin eden kurmacaların yaratılmasının bir aracı olarak kullanılmaktadır. Bu gerçeklik modeli Hollywood'u meydana getirmiş ve dünya çapında bir eğlence endüstrisinin gelişimini başlatmıştır. Üçüncü gelenek ise görünen, yüzeysel gerçekliği vermek ya da taklidi güçlendirmek yerine, 'görünenin ardındaki derin gerçekliği' keşfetmekle ilgilenmektedir (Armes, 2011: 10-11). Bu bakış açısından bakıldığında Modernist fikirlerin dışavurulduğu bir sinema ile karşılaşmaktadır ve burada açığa çıkan şey genellikle ideolojiktir. Bu gelenekte sinemanın amacı toplumsal olguların temelindeki gerçekliği keşfederek göstermek ve bir anlam yaratmaktır. Bunu gerçek ve kurgusal olan ile nesnel anlatım ve öznel bakış açısını iç içe geçirerek katmanlı perspektifler yaratmanın bir biçimi olarak kullanmaktadır.

Parkan gerçekliğin bu boyutunun sadece filmlerde değil, yaşamda da görünür olmadığını ancak derinlikli bir düşünce yoluyla açığa çıkarılabildiğini, bir elma ağacı örneğiyle açıklar: Yaprakları, dalları ve meyveleriyle, tüm maddi öğeleriyle kendisini nesnel olarak ortaya koyan elma ağacının varoluşu insan zihninden bağımsız bir gerçek olmakla beraber bazı yönlerini gizlemektedir. Bu görünen gerçeklik her şeyi olduğu gibi vermekte ve daha ötesini ortaya koymamaktadır. Ağaçtaki bir elmanın yere düşüş hareketi, diğer tüm cisimlerin yere düşüş hareketiyle ortak yanını yani yer çekimi yasasını ele vermemektedir (Parkan, 1994: 28). Bu anlamda elmanın yere düşüşü apaçık bir gerçektir ancak bu sadece gerçeğin görünen yüzüdür. Bu sürecin arkasındaki süreç yani elmanın düşüşünün sebebi görünür durumda değildir. Sadece öğrenilmiş bilgiler yoluyla görünenin ardındaki gerçeğin yerçekimi yasası olduğu bilinmektedir.

Sinemada da bu anlamda bir gerçeklik sorgulaması ve bilgisi modernist filmlerin başvurduğu araçsal bir yöntemdir. Bu filmlerde gerçekçi biçimler kullanarak asıl gerçeğin peşine düşülmektedir. Gerçekliği görebilmek, kayıt cihazına veya gözün özelliklerine bağlı bir olgu değil, düşüncenin katkısıyla oluşan bir eylemdir (Mükerrem, 1999: 10). "Dünyanın karşısına konan kamera belli bir bakış açısından gerçeği gösterip, onu yeniden canlandırmaktadır" (Mitry, 1989: 88). Dolayısıyla düşünce yoluyla ortaya konulan gerçeklik, yönetmenin ideolojisine ve toplumsal gerçeklikle olan ilişkisine,

aynı zamanda kurulan bu ilişkiyi yansıtacak aracın olanaklarına bağlı olarak düzenlenip kurgulanan ‘nesnel olan öznel’ izlediğimiz bir gerçeklik olmaktadır.

Öznenin süzgecinden geçen gerçekçi eleştirel anlatımcı bir film çoğu zaman içinde yaşadığı toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alandan beslenmiştir. Görünenin arkasındaki görünmeyen ve ortaya çıkarılmak istenen şey ister toplumsal ister bireysel hikayeler olsun saklı kalanı gün yüzüne çıkarmayı amaçlamaktadır. Kimi zaman verilmek istenen toplumsal mesaj açık bir şekilde kimi zamansa kişisel hikayeler özelinde ya toplumsala ya da felsefi bir gerçekliğe ulaşmayı hedeflemiştir. İlk dönem gerçekçi yaklaşımla ortaya konulan filmler genellikle içinde yaşanan toplumun gerçeklerini göstererek toplumsal ve tarihsel tanıklık etme amacı içindedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan kaos ortamının doğurduğu İtalyan Yeni Gerçekçiliği toplumsal çevreyi ön planda tutan bir stildir. 1950’li yılların sonlarına doğru Avrupa’da oluşmaya başlayan ve Yeni gerçekçilik akımından oldukça etkilenen Sinema-gerçek (cinema verite) ise genellikle bireysel öznellik üzerine odaklanan bir yaklaşım olmuştur.

Dünya sinemasına bakıldığında gerçekçi sinema yapma isteğiyle ortaya çıkan birçok akım ve geleneklerin kuramsal bir altyapıya sahip oldukları görülmektedir (Aytekin, 2013: 37). Özellikle sinemada gerçekçiliğin gelişimine katkı sağlayan iki önemli teorisyen Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gerçekçi sinema üzerinde çalışmalar yapmış ve kuramlarını bu doğrultuda geliştirmişlerdir. Her ikisinin de çağrısı sinema aracılığıyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesi yönündedir ve bu çağrı toplumun ‘radikal yenilenişi’ anlamına gelmektedir. Bu yenilenme süreci ise doğayla olan ilişkinin ardından gidilmesiyle değer kazanmaktadır (Andrew, 2010: 189).

Gerçekçi sinema kuramı dendiğinde akla ilk olarak film eleştirmeni ve teorisyen Andre Bazin gelmektedir. O, bir filmin gerçekçi olabilmesi için hangi özelliklere sahip olması gerektiği, yönetmenin gerçekçi sinema dilini oluştururken hangi içeriksel ve teknik olanaklardan faydalandığı gibi bir takım sorulara yanıtlar aramıştır. Bu sebeple Andre Bazin, gerçekçi sinemanın kuramsal temelini oturtmak ve filmleri bu

bağlamda analiz edebilmek için incelenmesi gereken ilk kaynaklardan biri olma durumundadır.

1.3.1. Andre Bazin'in Ontolojik Gerçekçi Film Kuramı

Andre Bazin, sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini ifade ederken fotoğrafik gerçeklikle de ilgilenmiştir. Ona göre fotoğrafta gerçeklik yeniden üretim olmaktan çok nesnenin kendisidir. Sinema ise bu durağan nesneleri hareketlendirerek sürekli hale getirmektedir. Bazin, “mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve kuramı” (Andrew, 2010: 225) anlayışına sahiptir. Onun gerçekçi sinemayı kuramsal olarak benimsemesi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yükselişi ile paralellik göstermiştir. Bu filmlerin popülerliğe kavuşturduğu gerçekçi kuramlar ilk defa uygun izleyici kitlesi ile buluşmuştur.

Sinematografik görüntü, konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değil, uzamın gerçekçiliğidir (Bazin, 2011: 107). Bazin, gerçekçi içerik ve teknik estetiğinin ötesine geçerek bir uzam estetiği oluşturmuştur. Ona göre sinema nesnelerin içinde bulundukları uzamı kaydettiği için gerçeğin sanatıdır. Bu temel kuram sinemanın neden gerçekçi görüldüğünü tam olarak anlatamadığı için pratik alanda verimli olamamıştır. Bazin'in ikinci kuramı sinema deneyimini hedef almaktadır ve bu teori gerçekçiliğin psikolojik kuramı olarak adlandırılmaktadır (Andrew, 2010: 230). Bazin bu kuramın açıklamasına fotoğrafın psikolojik gerçekçiliğinin analizi ile başlar:

“Fotoğrafın gücü resimden farklı olarak nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelerin seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtıyor olsa da, bu, ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz” (Bazin, 2011: 18).

Bazin'in gerçekçi sinema anlayışı bu tanımlamada olduğu gibi fiziksel bir gerçeklikten ziyade psikolojik anlamda bir gerçeklik kavramı üzerine kuruludur.

Sinemanın mekanik olarak kaydedilmesi, gerçek yaşamı gördüğümüz gibi sinemayı da aynı şekilde görmemize sebep olmaktadır. Bu sebeple sinema ve fotoğraf bir sanatçının değil de doğanın bir aracı olarak meydana gelmesini sağlamaktadır. Fotoğrafta karşılaşılan fiziksel gerçeklik aracısız bir süreci gerektirmektedir ve sanatçı ona müdahale etmeden sadece doğrudan yansıtır gibi görünmektedir. Sinemada da gerçek zaman ve mekandaki çekimlerle bir tür psikolojik gerçekçiliğe ulaşmak hedeflenmiştir. Bazin’e göre kurgunun amacı; “bir olayı gerçek anlamıyla göstermek ya da onu yeniden yapılandırmaktan ziyade söz konusu olayın belli ölçülerde neleri çağrıştırabildiğine dikkat çekmektir” (Bazin, 2011: 174). Dolayısıyla bu tarzda yaratılan bir gerçeklik duygusu, doğruluk ve hakikat arayışıyla doğrudan ilişki içindedir.

Bazin’in kuramından hareketle sinemada gerçekliğin iki türlü şekildeki algısıyla etkilenilmektedir. İlki sinemanın uzamı ustalıkla kaydetmesi ve ikincisi bu kayıt işlemini insan eli değmemiş gibi müdahalesiz bir şekilde yapmasıdır. Bazin’e göre görüntünün üzerinde oynandığı veya işlenilmiş nesnenin temsiline sunulduğu, seyirci tarafından fark edilir veya hissedilirse psikolojik güdülerin bir kısmı yok olacaktır (Andrew, 2010: 231). Ancak yine de sinema gerçekliğin mekaniksel olarak yeniden üretimi (Bazin, 2011: 27) olduğundan sanatçının müdahalesinin az da olsa hissedilmesi kaçınılmazdır.

Bazin için gerçek sanatçılar sanatın gerçeklikten beslendiğini ve gücünü doğadan aldığının farkındadır. Fakat bu noktada önemli bir konuya değinmek gerekir; gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasının ve saf halde yeniden üretilmesinin sanatsal bir değer taşıdığı pek söylenemez. Yaşamın kaydedilmesiyle gerçekte var olmayan bir öykü yaratımının (Armes, 2011: 21) arasındaki ilişki sanatçının süzgecinden geçen bir birleşimdir. Bazin’e göre sinemada gerçeklik görüntüler arasından bir seçme ve yeniden yorumlama işlemine tabidir. Görüntü gerçeğin dönüştürülmesiyle değil gerçeklikten seçimler yapılarak oluşturulur (Odabaş, 2015: 170). Sinema kamera aracılığıyla gerçeklikten parçalar seçer ve bu parçaların seçimi bir sanatçıya ait olmak durumundadır (Mükerrem, 1999: 7). Dolayısıyla gerçeklik bir seçim sonucu oluşmaktadır. Sinema gerçekliği bütünüyle yakalayamaz, gerçeklikler arasında bir seçim yapar (Bazin, 1966: 165). Bu durumda gerçekçi olarak nitelendirilen bir film

gerçeği ayna gibi yansıtmaktan ziyade sanatçının gerçeği derinlikli bir şekilde yorumlayarak yaşamın farklı perspektiflerini yansıtmaya önem kazanmaktadır. Ancak buradaki kişisel seçim unsuru gerçekliğin çarpıtılması anlamında değil, yeniden yorumlanarak farklı anlamların açığa çıkarılması şeklinde bir yöneliş olma zorunluluğu taşımaktadır.

Sanatçı gerçekliğin içinden seçtiği kısımları aktarırken bu gerçekliği meydana getirecek bir takım gereklilikler bulunmaktadır. Bu anlamda Bazin plan sekans (uzun çekim) ve alan derinliği olmak üzere gerçekçi etkiyi destekleyen iki unsurdan bahseder. Gerçekçilik ve nesnellik ancak uzun çekimler ve görüşün herhangi bir aksaklığa uğramadığı alan derinliğinin yaratılmasıyla sağlanabilmektedir. Bazin için montaj, art arda çekimlerin birleştirilmesi ve gerçekliğin bölünmesi aracılığıyla seyirciyi manipüle eden gerçeklik karşıtı bir film yapım tekniğidir (Hayward, 2012: 450). Bu anlamda Bazin klasik kurgu uygulamasını gerçekçi dilin yaratılması için pek uygun bulmamaktadır. Gerçekçi görüntüler oluşturabilmek için gerekli hilelerin olduğunu kabul etmekle beraber bu etkinliğin azaltılması gerektiğini savunmaktadır. Klasik montajda sahnenin farklı yerlerine çevrilen kamera izleyicinin görmesini istediği alana özel vurgu yaparken Bazin'in onayladığı uzun çekim uygulamasıyla kamera bütün görsel alanı aynı seçicilikle kapsamaktadır. Bazin için artık “herhangi bir nesneye önsel bir anlam vererek, göreceğimiz nesneyi bizim için seçen kurgulama değildir; perdeyi kesit olarak alan sürekli gerçeğin paralel yüzünde sahneye özgü dramatik tayfi seçmek zorunda kalan seyircinin zihnidir” (Bazin, 2011: 207). Bu nedenle derin odak tekniğiyle kesmeler yapmadan uzun çekimin izleyiciye aktif bir düşünme alanı yaratması konusunda sinemada önemli bir yeri bulunmaktadır.

Gerçekliğin parçalanarak aktarılmasından yana olan Rus biçimci Eisenstein'in çarpıcı montaj (Eisenstein, 1993: 15) olarak tanımladığı uygulama, iki görüntünün art arda gelerek üçüncü bir anlam yaratmasıyla oluşmaktadır. Bu montaj tekniği uzun çekimde olduğu gibi izleyicilere gördüklerini yaratıcı bir şekilde yorumlama olanağı sunsa da ideolojik açıdan birbirine karşıttır. Birinde görüntünün dışında bir anlam oluşurken diğesinde ise anlamı görüntüyü kesmeden kendi içinde üretmektedir. İzleyici anlamı derin odak kurgusuyla çekilen görüntünün içinde bulmaya çalışmaktadır.

Montajla oluşturulan anlam diğerine kıyasla yorumlamaya daha az açıktır. Bu nedenle izleyici uzun çekimlerde kendi özgürlüğüne bırakılan yoruma açık bir alanda görüntü ile yaratıcı ilişkiler kurarak aktif kalmaktadır.

Bazin'e göre bu tarz bir kurguyu gözün görme yetisine benzerliği sebebiyle nesnel gerçeklik olarak niteler. Görsel algıyı doğal algıya yaklaştıran derin odak, hem teknik hem de kuramsal ve ideolojik içerimleri olan bir film tarzıyken 'alan derinliği' ise sinematografik bir uygulamadır. Alan derinliği bir objektifin sağlayabildiği odak uzaklığına gönderme yapar. Dolayısıyla gerçekçiliği güçlendiren bu sinematografik teknik geniş açılı objektiflerle sağlanmaktadır. Derin odakta tüm planlar keskin odakta ve böylece hem arka plan hem de ön plan netliğiyle alan derinliği yaratılmış olur (Hayward, 2012: 113). Bazin'e göre, anlam birliği, doğanın değil, zihnin bir özelliğidir. Doğa çok sayıda duyumu içerir ve bu bir 'belirsizlik' olarak ifade edilebilir. Bu nedenle böyle bir muğlaklık bir değerdir ve sinema bu değeri korumalıdır (Andrew, 2010: 255). Bazin, bütünlüklü bir şekilde gerçekçi film olarak gördüğü *Yurttaş Kane* (1941 – Orson Welles)'nin önemini bu açıdan vurgulamaktadır: “Yurttaş Kane filminin derinlik açısından önemli olduğunu tekrar etmek gereksizdir. Kendimizde bulduğumuz belirsizlikler filmin açımında ruhsal bir anahtar veya yorum görevi göreceği için görüntü tasarımının oluşturulmasına katkıda bulunacaktır” (Bazin, 2011: 50-51). Bu anlamda Bazin nesnel gerçekliğe yakın olan alan derinlikli çekimin izleyiciye güçlü bir yorumlama potansiyeli sunduğunu düşünmektedir. Çünkü yaratılan anlamlar montajda olduğu kadar belirgin bir biçimde kodlanmamıştır.

Öte yandan Bazin gelişen teknik olanakların sinemada gerçekçi ifadeyi destekleyici bir unsur olduğunu savunmaktadır. “Sinema bilimsel ruha çok şey borçludur” (Bazin, 2011: 23) diyen Bazin, sinemada gerçekçi ifadenin artırılmasında teknolojik gelişmelerin etkisinin önemli olduğunu vurgular. Bazin sinematografik görüntünün, gerçekliğin gizli özüne yaklaşmasını ve anlamı görünür dünyada yakalamasını istemektedir, bu isteğin gerçekleşmesi ise teknolojik gelişmelere bağlıdır (Büker, 1989: 24). Dolayısıyla görsel algıyı doğal algıya daha çok yaklaştıran teknik olanakların sinemaya kazandırılması gerçekçi ifadenin güçlendirilmesi konusunda yaşanan önemli bir gelişmedir.

Gerçekliğin daha iyi yansıtılması için teknik buluşları önemseyen Bazin için dış dünyanın kusursuz bir yansılamasının yaratılması sinemanın öncüllerinin hayal güçleri sayesinde meydana gelmiştir. En başta Edison, Muybridge, daha sonra Lumiere Kardeşler ve Melies gibi isimler yaratıcı teknik yöntemler kullanarak gerçekliğin ifade edilmesi noktasında ilk adımları atmışlardır (Bazin, 2011: 23). Daha sonra sessiz ve renksiz görüntüler yerini sesli ve renkli sinemaya bırakarak gerçekliğe yaklaşma doğrultusunda ikinci adım atılmıştır.

Sinemada artmaya devam eden teknik olanaklarla birlikte gerçeğe en yakın görüntü yakalamanın sınırları da genişlemektedir. Stediacam, skycam, ve louma gibi kamera teknolojileri sinema görüntüsünün daha esnek bir şekilde kaydedilebilmesini sağlamıştır. Kameranin serbestçe hareket etmesi kontrol kolaylığı ve esneklik yaratarak görüntüyü zenginleştirmiş ve gerçekçi etkiyi artırmıştır. Bu anlamda kamera kontrol edilebilir bir yapay göz haline gelmiştir (Monaco, 2002: 99). Bazin'in sinemanın doğuşu ve gelişimini içeren sinema miti kavramı ses ve renkten sonra geniş ekran sinemasının gelişimini içermek üzere genişletilmiştir. Günümüzde ise 3D, IMAX, Dolby Sound ve Virtual Reality gibi yeni teknolojilerle bu mitin devamı olma niteliği taşıdığını söylemek mümkündür (Stam, 2014: 86).

“Bazin'in iki boyutlu bir izleme edimi içerisinde gerçeğe en yakın olanı arama çabasında olduğu bir gerçektir. Fakat Bazin'in sinema miti olarak adlandırdığı süreç devinmeye ve gelişmeye devam etmektedir. Bu yüzden günümüzde artık gerçeğe daha da yaklaşan üç boyutlu ve 360 derece olan izleme ediminin algısal olarak gerçekliğe daha da yakın olduğunu ve bu durumun Bazin'in genel fikirleri ile örtüştüğünü söylemek mümkündür” (Erkılıç, 2018: 47).

Dolayısıyla teknolojik gelişmelerden yana olan Bazin'den hareketle yeni teknik olanaklar görüntünün gerçekçi yapısını daha fazla güçlendirecektir. Bazin kamerayı hileli olmayan bir biçimle kullanan estetik bir gerçekçiliği savunmaktadır. Ancak kendisinin de genellikle karikatürize ettiği tam anlamıyla “naif gerçekçi” bir anlayışa sahip değildi. Yani gerçekçi görüntüler elde etmek için bir takım hilelerin olması gerektiğinin farkındaydı. Bu anlamda Bazin bir düzeyde biçimcidir, “herhangi özel bir içerikle bir mizansen türünden daha az ilgilenmiştir” (Stam, 2014: 88). Öyle ki Bazin

sinemada gerçekçiliğin bir teorisyeni olmasının yanı sıra klasik sinema, auteur ve janr kavramları üzerinde de önemli etkileri olmuştur.

Muhakkak ki sinemadaki teknik gelişmeler gerçek hayattaki gibi tüm ayrıntıları beyazperdeye nakletmek için paha biçilemez bir öneme sahiptir. Ancak Bazinci bir gerçeklik anlayışından hareketle burada önemli bir nokta vardır; gerçekçi estetik, bir takım sinemasal hilelerle oluşturulan gerçekçi etkinin farkındadır ve bunu izleyicinin ilgisini film tekniğinin üzerine çekmeden ona özgür bir düşünme alanı yaratacak biçimde yapar. Hatta Robert Stam, Bazin'in bu ikili yönü hakkında ilginç bir tespitte bulunmuştur: "Bazin'de hayatın tam bir simulakrının arzulanmasının taklitçi megalomanisi ile sakin ve üslupsal tercihlerinde kendini gizleyen tevazu arasında enteresan bir gerilim ayırt edilebilir" (Stam, 2014: 86).

1.3.2. Siegfried Kracauer: 'Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu'

Andre Bazin gibi Siegfried Kracauer de 'naif bir gerçekçi' olmaya indirgenemez. Kracauer, sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgilenmenin yanı sıra 'bilimsel düşünce' ve 'teknolojik gelişme' paradigmalarına alternatif bir düşünce ortaya koymaya çalışmıştır. Sinemaya ise bu bağlamda kurtarıcı bir görev atfeder: "Bilimin soyut gerçeklerine karşı, sinema parmaklarımızla dokunabileceğimiz somut gerçeklikleri bize yeniden gösterir" (Daldal, 2003-2004: 259). Kracauer, bu sayede sinemanın, insanın doğayla olan zayıflamış bağını yeniden güçlendireceğine inanmaktadır.

Soyut bir dünya yerine maddi dünyaya yönelen Siegfried Kracauer, bu dünyayı keşfetmek için gerçekliğe ilgi duymaktadır. Bu anlamda sinemayı bilimsel bir araç gibi gören Kracauer'e göre sinema, yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman yetkinliğini kazanmaktadır (Andrew, 2010: 193). Onun için sinema, 'maddi ve görülebilir gerçeklik' veya 'doğa' gibi farklı tanımlamalar içeren şeyi kaydetmek için benzersiz bir donanıma sahiptir (Stam, 2014: 89).

Sinema fiziksel gerçekliğin ele alınması bakımından diğer sanat dallarına göre daha uygun bir araçtır. Dünyanın gerçekliğinin fotoğrafik görüntülerini vermesinin yanı

sıra sinema, teknik araçlarıyla onu dönüştürme gücüne sahiptir. Bu gerçekliği inşa etmek için uygun konuya sinemanın uygun araçlarını kullanma işi yönetmenin fonksiyonunu oluşturmaktadır.

Kracauer, gerçekçi sinema üzerine yaptığı çalışmada bazı teknik dönüşümlerin filmin konusunu değil araçları ön plana çıkardığını söyler ve seyirciye gerçekliği unutturup zihni uyuşturan filmleri ‘aldatıcı’ olarak sınıflandırır. Ona göre sinemasal olanaklar sadece dünyanın olduğu gibi yansıtılmasına hizmet etmelidir. Yakın çekimler, optik efektler, kurgulama gibi tekniklerle müdahale edilmiş bir sinema film seyirliği bakımından eğlenceli olsa da yanıltıcı bir görünüm sunacaktır. Sinema, seyirciyi filme değil dünyanın gerçekliğine katılmış bir konumda tutmalıdır, nitekim sinemanın asıl görevi de budur.

Kracauer’ın arzuladığı şey insanın gerçekçiliğidir. Ona göre film yapımcısı dünyayı öznel bir bakışla saptamalı ve yönetmen sinemasal imkanlarla gerçekliği keşfetmelidir. Ancak bu noktada gerçekliği müdahalesiz bir şekilde görüntüleyen belgesel filmler akla gelmemelidir. Kracauer, hikayesi olmayan bir filmi hayatın yalnızca yüzeysel bir şekilde kaydedilmiş derinliksiz bir görünümüne benzetmektedir. Hayatın gerçekliğini en iyi sunacak olay şey yine yaşamın kendisine benzeyen öykülü filmlerdir. Bu anlamda Kracauer, ideal film biçimi olarak ‘bulunmuş öykü’ (*Found Story*)’yü önerir. Ancak bu anlatı filmleri icat edilmekten ziyade keşfedilirler (Monaco, 2002: 377). Kracauer Film Teorisi (Theory of Film) kitabında bulunmuş öykü kavramını şu şekilde açıklar:

“Buluntu hikaye terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikayeleri kapsar. Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esintinin veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikayeler de doğaları itibarıyla böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikayeler, belgesel özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak, "hikayesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan" hikaye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıır” (Kracauer, 1985: 399: 450).

Kracauer, Flaherty’den ve İtalyan Yeni Gerçekçi akımından örnekler vererek bu filmlerin bulunduğu ortamda yani kendi doğal ortamında keşfedilen gerçeği ele

aldıklarını söyler. Ona göre ‘buluntu hikaye’ geleneğiyle çekilmiş filmler kurmaca ögelere verdikleri ağırlık bakımından *episodik* (birbirinden bağımsız olarak kısa hikayelerden oluşan filmler, örneğin Rossellini’nin *Paisan*, Fellini’nin *Dolce Vita* filmleri) ve gerçek hayattan alınmış sıradan bir öykü çerçevesinde kurgulanan *basit anlatı* (slight narrative) olarak ikiye ayrılmaktadır (Daldal, 2003-2004: 263). Kracauer basit anlatı kavramına örnek olarak Flaherty’nin belgesellerini incelemiştir.

Kracauer belgesel sinemayla anlatı filmine göre daha az ilgilenmiş olsa da gerçekçi bir filmin belgesel kadar yalın bir anlatım diline sahip olması gerektiğini belirtir. Bu sade anlatım dilini oluşturmanın önemli bir unsuru da oyuncuların tiyatro sanatçısından daha farklı bir tarzı benimsemesidir. Kracauer’e göre gerçekçi bir filmde oyuncu ya gerçek yaşamda olduğu gibi kendisini canlandırmalı ya da minimal bir oyunculuk sergilemelidir. Bu anlamda film içinde rol yapmayan gerçek hayattaki gibi ‘kendi’ olabilen oyunculara ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü teatral oyunculuk anlayışına sahip olan oyuncular abartılı bir rol sergileyeceğinden hedeflenen gerçeklik yakalanamayacak ve film doğallıktan uzak olacaktır. Daldal’ın da belirttiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasında özellikle Pasolini ve Fellini’nin filmlerinde sıkça başvurulan amatör oyunculara rol verme geleneği, Kracauer’in de altını çizdiği bu ‘kendiliğindenliği’ yakalama arzusundan kaynaklanmaktadır (Daldal, 2003-2004: 260).

Kracauer’e göre dışsal gerçeklikle ilgili düşünme biçimleri bilimin koyduğu ilkeler tarafından şartlandığı için fiziksel gerçeklik ve insanın içsel evreni her zaman değişmektedir. İçinde yaşadığımız bilim ve teknoloji çağında araç, içeriğe baskın gelmektedir. Kitle iletişim araçları insanların olayları ve olguları farklı açılardan görmesine olanak verse de Kracauer’in deyişiyle modern insan gerçeğe sadece parmak uçlarıyla dokunabilmektedir. Sanatçı ise bu noktada modern insanın yardımına koşarak farkındalık yaratmayı amaçlar. Sinema bu gerçekleri deneyimlemeyi olanaklı kılar ve insan derinlikli bir gerçekliğe sahip olur. Gerçeğin derinlerine filmin fiziksel gerçekliği temsil etmesiyle ulaşılır. Modern dünyanın karmaşıklığını yakalayan ve birbiri ile ilişkili yönlerini keşfeden film görünmeyen gerçekliği sunar (Özarslan, 2015: 216-217).

Gerçekçi kuramlar bir anlamda içsel gerçekliği açığa vurmak ve gerçekliğin görünmeyen yüzlerini keşfe çıkmak için bir deneyim sunmaktadır. Fiziksel gerçekliği olduğu gibi yakalayan fotoğraflık görüntüden devraldığı görevle sinema maddi dünyanın anlaşılmasını amaçlar. Yönetmenin yaratıcılığı ise bu gerçekliğe doğru bir şekilde nüfuz edebilmesindedir. Bazin ve Kracauer için günlük yaşamın görsel dokusunu ve yaşamın boyutlarını sunan sinema ancak gerçekliğin derinine inildiğinde sanat olmaktadır.

1.4. Sinemada Gerçekçiliğin Gelişimi

Sinemasal gerçekçilik dendiğinde akla, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel/işitsel anlatımı ve de yansıtılan karakterlerin içsel yaşantılarının gerçekliği gelmelidir (Clarke, 2012: 28).

Sinemada gerçekçilik eğilimlerinin kuramsal altyapısını oluşturan temel görüşler dünya sinemasında çok sayıda akım ve anlayışa öncülük etmiştir. Sinemasal gerçekliği kavramak için sadece teorisyenlerin gerçeklik anlayışına bakmak yeterli değildir. Önceki başlıkta ele alınan gerçekçilik yaklaşımlarından hareketle sinemada tek bir gerçeklik modelinden söz edilemez. Dünya sinemasına bakıldığında toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel düzeyde yaşanan gelişmeler sonucu şekillenen veya dönüşüme uğrayan pek çok gerçeklik modeli olduğu görülmektedir. Bu anlamda bakış açısına göre değişen gerçeklik biçimleri önem kazanmaktadır.

“Tüm yaklaşımlar, seyircinin konumunu temel almaktadırlar: Aygıtın fiziksel gerçekliği, seyircinin konumunun gerçekliği, yönetmenin yansıtmayı amaçladığı gerçeklik, çerçeve içindeki durumun gerçekliği, görüntünün gerçekliği, alan dışının gerçekliği. Bu gerçeklikler bir filmin içinde toplu halde bulunmaktadır, fakat içlerinden bir tanesi baskındır. Baskın olan filmin çeşidini ve yaklaşımını belirlemektedir” (Demoğlu, 2013: 21).

Sinema tarihinde ortaya çıkan akımlar daha çok gerçekçi ve biçimci kuramlar etrafında şekillenmiştir. Sinemayı ikiye ayıran gerçekçi ve dışavurumcu mücadele bu gerçekçilik anlayışlarının temelini oluşturmaktadır. Öte yandan gerçekçi kuram dışavurumcu kuramdan doğmuştur (Monaco, 2002: 376).

Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Béla Balazs yapılsacı yaklaşımı benimseyen biçimci geleneğin temsilcileridir. Bu kuramcılar Aristo, Kant, ve Platon'un gerçeklik kavramlarından beslenmekte ve dolayısıyla gerçeğe ulaşmanın pek mümkün olmadığı görüşünden hareket etmektedirler. Bu gelenek, gerçeğin yorumlanması, biçimin deformasyona uğraması ve yeniden kurulması gerektiği anlayışını benimsemektedir (Yiğit, 2012: 1374).

Sinema eleştirisinde dışavurumculuk ve biçimcilik gerçekçilik karşıtlığını ifade etmek için birbirinin yerine kullanılan terimlerdir. Bu iki terim kültürel tarihin belli dönemleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk 1920'li yıllarda Alman çağdaş sanatını ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür (Clarke, 2012: 60). Yine aynı dönemde biçimcilik Sovyetler Birliği'nde hem edebi hem de sinemasal olarak gelişim gösteren kültürel hayata hakim bir anlayış olmuştur. İkisi arasındaki ayrıma bakıldığında Dışavurumculuk bir ifade aracı olarak romantik bir sinema anlayışıdır. Biçimcilik ise daha bilimseldir, aynı zamanda çözümsel ve diğerine göre daha az yapaylık içerirken, sanatta biçimin önemini vurguladığı kadar işleve de değer vermektedir (Monaco, 2002: 379).

Gerçekçilik 1930'ların sonunda John Grierson'un öncülük ettiği İngiliz Belge Okulunun ortaya çıktığı dönemden İtalyan Yeni Gerçekçiliğine kadar kuramsal olarak ifade edilmemiştir. Daha çok Kracauer ve Bazin'in teorik altyapısını oluşturduğu gerçekçilik anlayışı kuramcılardan çok yönetmenlerin ilgi odağı haline gelmiştir. 1920 yılında Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, 1930'larda Fransa'da Jean Vigo ve İngiltere'de John Grierson, 1940'larda İtalya'da Roberto Rossellini, Cesare Zavattini ve Yeni Gerçekçiler, dışavurumcu kuramlara karşı gerçekçi eğilimler göstermiş filmlerini bu doğrultuda kurgulamışlardır (Monaco, 2002: 376-377). Bu yüzden gerçekçilik, biçimciliğe bir tepki olarak doğmuştur.

Gerçekçilik ve biçimcilik mücadelesinin temelinde sinemada içeriğin mi yoksa biçimin mi önemli olması gerektiği sorusu yatmaktadır. Bu iki öge arasındaki çatışma ise önceliğin hangisinde olduğuna ilişkin varolan farklı görüşler ve yönelimlerden kaynaklanmaktadır. Film estetiğinin yaratılması ve anlamın oluşmasında her iki unsurun

da önemli olduğu bir gerçektir ancak önem bazında belirleyici olanın hangisi olduğu iki yaklaşım arasındaki gerilimi yaratmıştır. Büker bu görüş ayrılığını şöyle açıklar:

"Ayzen tayn da gerçekten yola çıkar, Bazin de. Ayzen tayn filmin gerçekle bağını koparır. Montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar. (...) Bazin gerçekten yola çıkar, ama gerçeğin ötesine geçmez. Filmin gerçekle ilişkisini koparmaz. Bazin montajı yadsımaz, montajın önemini azaltır" (Büker, 1989: 20-21).

Sinemada biçimci ve gerçekçi kuramın her ikisinin de gerçeklik olgusundan yola çıkmalarına rağmen konuyu ele alı  tarzlarındaki farklılık sebebiyle farklı sonuçlara ulaştıkları görülmektedir. Bu yönelimlerin ilk örneklerini şüphesiz katıksız bir gerçekçi olan Lumiere Kardeşler ve sinemanın tüm olanaklarını kullanmada sınır tanımayan Melies vermiştir. Gündelik olayları olduğu gibi aktaran Lumiere'in aksine Melies dolaysız anlatımın yerine illüzyonu ve d  ssel olayları koyarak öyküsel anlatıma yönelmiştir (Kracauer, 1985: 113).   lenmemi  gerçekliği filme alan gerçekçi ve gerçekliği düzenleyen biçimci yaklaşımlar sinemanın Lumiere ve Melies'den günümüze kadar gelen estetik anlayışlarını etkilemiştir.

Sessiz sinema dönemine dı avurumculuk geleneği hakim olmuş, 1920'lerin sonlarında ise sesin ortaya  ıkı ı sinemanın gerçekçi tarafının  ne çıkarılmasına neden olmuştur. Arnes'in sinemadaki gerçeklik yaklaşımlarından ilki olan 'gerçeğin ortaya çıkarılması' geleneği yeryüzünü en yalın haliyle olduğu gibi göstermeyi amaçlayan belgesel filmlere gönderme yapmaktadır.

Sinemada belgesel olarak tanımlanan ve gerçeği doğrudan aktaran filmler belli bir dönemde belirgin bir yöntem olarak doğmamı tır. Tersine belli bir süreç içinde ve somut nedenlerden dolayı gelişerek var olmuştur. Bu somut nedenler kısmen amatör çabalardan, propaganda amacına hizmet etme isteğinden ve kısmen de estetik kaygılardan oluşmaktadır (Adalı, 1986: 22). Tarihsel süreç içerisinde birçok amaca hizmet eden belgesel sinema daha sonra kitleler için eğlence ürünü haline gelmiş ve büyük ticari ba arılara da imza atmıştır. Öte yandan günümüzde belgeselin kapsadığı devasa bir çeşitlilik bulunmakta ve dijitalle meyle birlikte farklı yönlere evrilmektedir.

1.4.2. Belgesel Sinemada Gerçeklik

Sinema belgesel malzemeye dayalı filmlerle başlamıştır. Lumiere Kardeşler'in ilk filmleri tam olarak belgesel film tanımını karşılamasa da döneme ışık tutan önemli belge filmler olma özelliğine sahiptir. Belgesel sinema 1920'li yılların başlarında yavaş yavaş gerçek kimliğini bulmaya başlamış (Akbulut, 2012: 11) ve geleneksel belgesel sinemanın ilk örneğini Robert Joseph Flaherty, *Kuzeyli Nanook (1922 – Nanook of the North)* filmiyle vermiştir.

Flaherty, gözlemleri aracılığıyla konunun gerçek ruhunu koruyabilmek adına gerçekliği çarpıtmayan filmler üretme amacıyla yola çıkmıştır. Hatta onun film yapımına yaklaşımının Eskimo sanatına benzediği ileri sürülür.

“Eskimo oymacıları, sözgelimi ayıbalığına ait olan bir fildişi parçasına biçim vermeye çabalamaz. Onların amacı malzemede zaten varolan biçimi açığa çıkarmak ya da ortaya koymaktır. Flaherty filmlerinde her zaman buna benzer şeyler yapmaya; insanlara ve ortama ilişkin deneyimleri aracılığıyla doğal bir biçimde ortaya çıkan filmlere olanak sağlamaya çalışmıştır” (Armes, 2011: 32).

Flaherty yaşadığı bir talihsizlik sebebiyle Kuzeyli Nanook belgeseli için çektiği görüntülerin bir kısmını kaybetmiş ve filmi yeniden çekmek için Kuzeydoğu Kanada'da bir Eskimo ailesinin bir yıllık yaşamını kayda almıştır. Bu sebeple bazen yeniden düzenlemelere ve canlandırmalara başvurmak zorunda kalmıştır. Hatta Clarke, Flaherty'nin yaratıcı öykü anlatımını, yapmış olduğu bir takım hatalara borçlu olduğunu düşünmektedir (Clarke, 2012: 132). Flaherty her ne kadar Eskimoların gerçek yaşamını göstermekle ilgilense de kayıt altına aldığı olaylara ve kişilere belirli bir yön vermiştir. Örneğin, yerlilerin yaşadıkları igloo'ların küçük olması sebebiyle çekim yapmak güçleştiği için Flaherty daha büyük bir igloo inşa etmiştir. Benzer şekilde artık otantik kıyafetlerini giymeyen Eskimolar için harcamalar yapmış, o sırada var olmayan olguları yeniden canlandırarak kayda almıştır. Belgesel, Nanook ve ailesinin hayatından kesitler sunmaktan çok onların yaratılan karakterlere bürünmesi filmin kurmaca unsurlar içerdiğini göstermektedir. Bu anlamda Rotha'nın da belirttiği gibi Kuzeyli Nanook'ta “kamera kullanımının arkasında hayal gücüne dayalı bir anlayış yatmaktadır” (Rotha, 2000: 55).

Akbulut, Rousseau'nun doğa ve insan konusundaki romantik aydınlanmacı fikirlerinin, Flaherty'nin görüntülerinde soylu-vahşi kavramını da bir anlamda görselleştirdiğini düşünür. Bu yüzden Flaherty'nin, Nanook ve ailesini filmin çekildiği döneme ait kostümlerle değil de 19. yüzyıldan kalma geleneksel kostüm ve av aletleriyle gösterme kaygısının, yerlileri doğanın bakir bir parçası olarak görmek isteyen Batılı romantik bakış açısının ciddi bir izleyici kitlesine sahip olmasından kaynaklı olduğunu savunmaktadır (Durmuş, 2012: 14). Bu anlamda Flaherty, Armes'in deyimiyle modern düşüncelere karşı duran ve kaybolmaya yüz tutmuş yerli kültürler hakkında film yapmaya yönelik bir romantiktir (Armes, 2011: 36). Dolayısıyla Flaherty'nin ilgi çeken yanı, kendi zihnindeki öyküyü doğal yaşamda yeniden inşa ederek ve sahneleyerek gerçeğe dayalı olguları (senaryolaştırılmamış olay ve kişileri) sanatsal ve estetiksel düzeyde perdeye aktarması olmuştur.

Sinema tarihinde Flaherty, Kuzeyli Nanook ile belgesel türünü yaratmış, John Grierson da 1930'lu yılların başlarında bunu bir harekete dönüştürmüştür. Kuşkusuz bu hareketi sadece Flaherty değil, dönemin politik atmosferi ve Sovyet Sineması'nın devrimci film ve yönetmenleri de derinden etkilemiştir. Grierson öncülüğünde kurulan İngiliz Belge Okulu daha sonra Cavalcanti, Len Lye, Norman McLaren, Harry Watt, Paul Rotha gibi isimleri bir araya getirmiş ve bu sanatçılar okula önemli bir ivme kazandırmıştır (Betton, 1986: 43). Yönetmenler ve kuramcılardan oluşan bu ekol Hollywood'un ciddiyetsizliğinin tam karşıtı olarak "belgesel filmin eğitsel ve olumlu anlamdaki propogandacı işlevini ön plana çıkarmıştır" (Armes, 2011: 19).

Belgesel tarihine yön veren John Grierson, Flaherty'nin filmlerinden hareketle ilk kez 'belgesel' terimini "tarihsel kayıt türünden değerine" vurgu yaparak kullanmıştır. Diğer taraftan "gerçekliğin yaratıcı bir biçimde perdeye aktarılması" (Teksoy, 2009: 314) olarak tanımladığı belgesel sözcüğü için "hantal bir tanım ama bırakalım iş görmeye devam etsin" (Beattie'den akt. Saunders, 2014: 24) ifadelerini de kullanmıştır. Bu anlamda Grierson'ın belgesel sözcüğünün, anlamı tam olarak karşılayamayacağını ve yetersiz kalacağını düşünmesi önemlidir.

Belgesel sinema en temel anlamıyla gerçeği olduğu gibi yakalayan ve yansıtan film türüdür. Belgeseller, kurmacaya pek yer vermeden, konusunu ve materyalini doğadan alarak, gerçekliği olabildiğince aslına uygun ve nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışır (Özön, 2008: 196). Üzerine birçok yorumun yapılmasının yanı sıra 1947 yılında düzenlenen Dünya Belgesel Birliği toplantısında 14 ulus tarafından imzalanan bir belgesel tanımı yapılmıştır:

“Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görüntüsünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir” (Rotha, 2000: 22).

Belgesel filmler hayatın içerisindeki gerçek olay ve durumlardan yola çıkmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde gerçek kişi kullanımı da zorunlu hale gelmektedir. Öte yandan belgesel filmlerde olayların, gerçekleştiği zaman ve mekanda kayda alınması bir diğer önemli ilkedir. Paul Rotha belgesel filmin işlevini şu şekilde açıklar:

“Benim inancıma göre, belgecinin en başta gelen görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır” (Rotha, 1968: 342-343).

Film teorisyeni Bill Nichols ‘Introduction to Documentary’ isimli kitabında belgesel gerçekliğini, sunum tarzına göre 6 kategori içerisinde incelemiştir: Şiirsel, Açıklayıcı, Gözlemci, Katılımcı, Düşünümsel (reflexive) ve Edimsel (performative) (Nichols, 2001: 33-34). Şiirsel stil, görsel çağrışımları, ritmik nitelikleri, açıklayıcı bölümleri ve biçimselliği vurgulamaktadır. Bu türün *The Bridge* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Night and Fog* (1955), *Koyaanisqatsi* (1982) gibi belgesellerle deneysel ve avangart film yapımlarına yakınlığı bulunmaktadır. Açıklayıcı stilde dış ses anlatım ağırlıktadır ve sözlü yorumlamaya, tartışmacı bir mantığa vurgu

yapar. Genellikle geleneksel belgesel terimiyle özdeşleştirilen bu türe; televizyon belgeselleri ve doğa belgeselleri ve Grierson'un politik bilgilendirici belgeselleri örnek gösterilebilir. Gündelik hayatla doğrudan etkileşim kuran Gözlemci tür, konunun sade bir kamera tarafından gözlemlendiği şekliyle yansıtılmasına vurgu yapar. Bu belgesellerde dış ses ve röportaj kullanılmaz. Yönetmen kendini tamamen görünmez kılmaya çalışır dolayısıyla yargıdan uzaktır. *Primary* (1960), *High School* (1968), *Salesman* (1969) gibi filmler örnek olarak gösterilebilir. Katılımcı (İnteraktif) belgesel, gözlemci türün tersine röportajlara dayanır ve yönetmen ile belgesel konusu arasındaki etkileşimi vurgular. En önemli örneklerinden biri *Chronicles of a Summer* (1961) ve Michael Moore'nun belgeselleridir. Düşünümsel tür, belgesel film yapımının konvansiyonel koşullarına dikkat çekmektedir. Filmin gerçeklik temsili üzerine farkındalığın artırılması çabası içindedir. En önemli örnekleri arasında Dziga Vertov'un *Kamerahı Adam* (A Man With A Movie Camera, 1929) ve Luis Bunuel'in *Land Without Bread* (1932) isimli filmleri bulunmaktadır. Performatif belgesel, yönetmenin konuya kendi öznel görüşünü katmasına vurgu yapmaktadır. Bu tür, kurmaca yapılara benzer ve içerisinde seyirciyi duygusal anlamda etkileyen canlandırmalar ve müzikler yer alabilmektedir. Örnek olarak *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), *History and Memory* (1991) gibi filmlerle televizyondaki realite şovlar verilebilir.

Belgeselleri sınırları net bir şekilde çizilmiş türlere veya kategorilere ayırmak çoğu zaman zorlayıcı olabilir. Bazı belgeseller yukarıda açıklanan bir türe ait gibi görünse de bir başka türün özelliklerini de taşır. Bu durum stil tanımını güçleştirse de tüm belgesellerde bulunan ortak özellik, gerçeklere dayanan bir öznel bakışı içermesidir.

Gerçeklikle doğrudan ilişki kuran belgeseller, gerçekliğin sunumu noktasında önemli sorumluluk üstlenmektedir. Yapısı ve tanımı gereği gerçeği değiştirmeden aktaran belgeselden etik düzlemde bir iletim beklenmektedir. Fakat diğer taraftan belgeseller, haber programları gibi adil ve objektif olma zorunluluğu taşımamaktadır. Sinema sanatının bir alt türü olan belgesel, her sanat yapıtında olduğu gibi bir yaratıcıya sahiptir. Dolayısıyla tasarımcısı olan bir yapıtın salt gerçekliği yansıtması beklenemeyeceğinden ahlaki yükümlülüğü de bulunmamaktadır. Mükerrerem'in de

belirttiği gibi (1999: 7) belgeseller nesnel gerçekliği olduğu gibi yakalayamaz; çerçevenin varoluşu bile tek başına bir yorum sayılabilir. Sinemada gerçekliğin müdahalesiz sunumunu savunan Dziga Vertov da kendi manifestosunda yer alan “sizlere yalnızca kendi görebildiğime benzer bir dünya gösteriyorum” (Armes, 2011: 44) ifadesi ile nesnel gerçekliği sadece kendi gördüğü haliyle yansıtabileceğini kabul etmektedir. Bu anlamda çerçevelemenin dahi bir yorum olduğu varsayılırsa yönetmenin gerçekliği çarpıtmamak şartıyla (çünkü belgesel, yapı olarak bunu gerektirir) Flatherty’nin *Kuzeyli Nanook*’da yaptığı gibi olayları yeniden sahnelemesi ve canlandırması belgesel ‘ahlak’ına ters düşmeyecektir.

Saunders, bir filmi belgesel yapan şeyin seyircinin izlerken gösterdiği yaklaşım olduğunu belirtir. (Saunders, 2014: 26). Bir belgesele olan bakış ve beklentiler onun ne kadar gerçek olarak algılandığını etkilemektedir. Filmin sunuluş veya pazarlanma şekli o filmin nasıl yorumlanacağına dair bilgiler içermektedir. Örneğin bir korku filmini seyirci korkacağını bilerek izler. Çünkü film, o türe ait bir takım konvansiyonel kodlar ve stilize sembollerle bezenmiş mesajlar içermektedir. Bu anlamda belgesel sinemada da seyirci “gerçek bir hikaye” izleme bilinciyle görüntülerin gerçekliğinden şüphe etmez. Dolayısıyla seyirci perdeye yansıyan görüntülerdeki olay, zaman, mekan ve kişilerin gerçek yaşamda da bir karşılığı olduğunu düşünerek filmle güven duygusuna dayalı bir ilişki kuracaktır. Belgeselin gerçekçiliğinin gücü izleyicideki bu algıdan kaynaklanmaktadır. Bu durum aynı zamanda bir haz mekanizması da yaratır; seyirciye (televizyon dizi ve filmlerinde de sıkça başvurulan bir yöntem olan) senaryolaştırılmamış gerçek bir hikaye izleme fikri her zaman çekici gelmiştir. Bonitzer’e göre bir belgeseli kurmaca bir film kadar yanıltıcı kılan da bu özelliğidir. “Belgeselde ‘sinema bu’ bilgisi silinmeye, aygıtın ele geçirdiği bir ‘gerçek bu’ içinde yok olmaya eğilimlidir” (Bonitzer, 1995: 43). Nitekim belgeselin, kurmaca filme göre seyirci üzerinde daha manipülatif bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada Baudrillard’ın gerçekliğin bir yanılsamaya dönüşmesiyle ilgili görüşleri belgesel sinemanın gerçekliğine dair olan tartışmaları da dolaysız olarak ilgilendirmektedir (Susam, 2015: 147). ‘Gerçek’ ile ‘sahte’ olan arasındaki ayrımı yok etmeye çalışan simülasyon evreninde gerçeklik ve düşsellik iç içedir. Dolayısıyla

sinemanın illüzyon etkisini tamamen yitirmemesiyle beraber gerçek ile düşsel arasındaki fark saydam bir hal almıştır. Kurmaca sinemanın bir alt türü olarak ortaya çıkan ‘sahte-belgesel’² (mockumentary)’ler Baudrillard’ın yaklaşımlarını sorgulamaya değer içerikler sunmaktadır.³

Öte yandan günümüz dijital iletişim çağında belgesel sinema farklı değişimlere uğramış ve ‘doğalcı’ stiline kurmaca öğeler ekleyerek gerçeklik hazzının artırılmasına sebep olmuştur. Yapısına eklemlediği çok boyutlu karakterler, dramatik olay örgüsü gibi unsurlarla zaten gerçek olan durum ve kişilerin hayatları daha ilgi çekici bir hale gelmiştir. Gerçekçilik ‘takıntısı’ olan izleyici için bu belgeseller kurmaca filmlerden daha etkileyicidir ve ‘olta’ görevi üstlenen estetize edilmiş gerçekliğiyle verilmek istenen mesajı iletmede daha başarılıdır.

John Corner, post-belgesel kültür (Corner, 2002: 255) olarak nitelendirdiği bu çağda, belgeselin tarihsel ve toplumsal gerçekliğin yansıtılması gibi temel ilkelerini gölgede bırakan bu yeni biçimler popüler bir eğlence olma işlevine hizmet etmektedir. Televizyon ve dijital platformlarda artık ‘yeni medya belgeseli’ ve ‘interaktif belgesel’ gibi yeni üretimler yapılmaya başlanmıştır. Atabey’e göre izleyiciyi oyalama ve eğlendirme işlevlerini üstlenen bu popüler yapımlar klasik belgesellerin statüsünü sarsmış ve zayıflatmıştır. Özellikle realite şov ve dizi belgeseller gibi gerçek kişilerin katılımıyla yapılan programlarda gösteri ve oyuna dayalı unsurlar zamanla güçlenmiştir. Bu durum da belgeselin güvenilir ve ciddi olma niteliklerini derinden etkilemiştir (Atabey, 2005: 225). 1990’lı yıllarda yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik ve teknolojik değişiklerin televizyon ve medya üzerindeki etkisi eğlencenin öncelik kazandığı bir yapım anlayışını beraberinde getirmiştir. Belgesel filmlerde ise gerçeklik ve kurmaca unsurları birleştiren melez formların ortaya çıkmasıyla bu durum hissedilir olmuştur.

²“Belgeseller, yaşadığımız dünyanın bir kesitini sunarken, sahte belgeseller ise imgeseldir, sadece senaryo yazarının hayal gücüne dayanır. Bu açıdan, gerçek bir tarihi olayın kurmaca film formatında sunumu olan docu-drama’nın tam tersidir” (Sim, 2012: 5).

³ Bu tür, çalışmanın üzerinde durduğu belgesel stilini örneklediği için çalışmaya dahil edilmemiştir.

Belgesel filmlerin kurmacanın kodlarını kullanıyor olması yeni bir eğilim değildir. Ancak günümüzde iki tür arasındaki bu geçişkenlik yoğun bir şekilde kullanıldığından izleyicide gerçekliğin algılanması konusunda muğlaklık yaratılmaktadır. Belgesel film yapımcısı ve yönetmenlerinin günümüz şartlarında daha yaratıcı ve geleneksel kodları dönüştürücü oldukları varsayıldığında bu tür bir eğilim kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır (Arda, 2015: 9). Ranciere'nin de belirttiği gibi belgesel sinema, hem daha homojen hem de daha karmaşık bir kurmaca modudur. Homojen olmasının sebebi film fikrini tasarlayan kişi ile onu gerçekleştiren kişi aynıdır. Daha karmaşık olmasının sebebi ise heterojen görüntü dizilerini birbirine eklemlemesidir ya da birbirine geçirmesidir (Ranciere, 2016: 171).

Aslında bu türler geleneksel sinema stillerinden Dolaysız Sinema (direct cinema) ve Sinema-gerçek (cinema verite) gibi iki önemli biçimi içeren gözlemci ve açıklayıcı belgesellerin özelliklerini bir arada taşımaktadır (Atabey, 2005: 220). Modernist sinemadan günümüz belgesel anlayışına kadar gerçekçi sinema anlayışına yön veren Cinema Verite yaklaşımı sinemada gerçeğin sorgulanması hususunda çeşitlilik yaratmıştır.

Nitekim belgesel üzerine yapılmış tüm bu tanımlama ve açıklamaları doğru ve gerekli bulmakla beraber Saunders'in de ifade ettiği gibi "anlamı hırpalanmış" ve "kaygan bir teorik zeminde konumlanmış", "daima büyüyen" ve gelişen yapısıyla herhangi bir tanıma izin vermeyen belgesel sinemanın sınırlarının belirginleştiği net bir tanım yapmak zordur (Saunders, 2014: 18). Geleneksel tarzda üretim yapmaya başladığı dönemden günümüz yeni anlatım tarzlarına kadar belgesel sinema kurmacanın uylaşımlarından oldukça faydalanmıştır. Aynı şekilde kurmaca sinema da zaman içinde belgeselin gerçekliği aktarma konusundaki inandırıcılığını kendine mal ederek toplumsal veya felsefi kavramları sorgulatan gerçekçi filmler ortaya koymuştur. Her filmin bir belgesel olduğunu söyleyen Bill Nichols'a göre kurmaca filmlerin en gerçekdışı olan örnekleri bile yapıldığı topluma ve kültüre bir şekilde tanıklık etmektedir (Nichols, 2001: 1). Bonitzer ise her büyük filmin, belgesel sanatının bir 'remake'i olduğunu ifade eder (Bonitzer, 2011: 92). Bu anlamda zaman içinde sınır çizgileri iyice silikleşen belgesel sinema, kurmaca filmin anlatı gelenekleri içinde yer

almış ve konvansiyonel yapısına eklemlenmiştir. Özellikle gerçekçi anlayışa sahip filmlerde genel olarak belgesel sinemanın kodlarını ve Yeni Gerçekçi filmlerin unsurlarını sentezleyen doğalcı bir formun ortaya çıktığı görülmektedir. 1950'li yılların sonlarına doğru gerçekçi film stilinde belirgin bir doğalcılık ortaya çıkmıştır. Kovacs'a göre bu olgu klasik stilden modern sanat sinemasına geçiş olarak tanımlanmaktadır. Avrupa'daki yeni sinemaların çoğu gerçek yaşam deneyimlerinin temsiline dönüş biçiminde ortaya çıkmıştır (Kovacs, 2015: 173). Öykülü sinema, 1960'larda gelişen tekniğin de yardımıyla, gerçeğe dayalı yeni bir sinema anlayışının içine girmiştir (Öngören, 1991: 110). Yeni sinemanın getirdiği film biçimi genel anlamıyla Sinema-gerçek (Cinema-Verite)'tir. Sinemada gerçekçiliğin sorgulanmasında farklı bakış açıları yaratan bu yaklaşım gerek içerik gerek biçimsel olarak modernist anlatı tekniklerinin oluşmasında önemli bir rolü vardır.

1.4.1.1. Yaklaşım Olarak Sinema-Gerçek (Cinema-Verite)

İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan tarihsel gelişmelerin belgesel ve kurgusal sinema alanındaki yansımaları sonucu farklı ülkelerde farklı yönetmen gruplarının oluşturdukları yeni biçimler gündeme gelmiştir. Bu yaklaşımların oluşmasında, hafif taşınabilir araç gerecin keşfedilmesiyle stüdyo dışında çalışmak isteyen yönetmenlere ucuz ve özgür bir çalışma ortamının yaratılması etkili olmuştur. Sinema-Gerçek yaklaşımı benzer duyarlılıklara sahip olmakla beraber farklı ülkelerde farklı üsluplara sahip biçimlerle var olmuştur. Bu anlayış İngiltere'de Free Cinema (Özgür Sinema), Kanada'da Candid Eye (Arı Göz), Amerika'da Direct Cinema (Dolaysız Sinema) ve Fransa'da Cinema-Verite (Sinema-Gerçek) olarak isimlendirilmiştir (Öngören, 1991: 103). Kuramcılar tarafından çoğunlukla kapsayıcı bir terim olarak Sinema-Gerçek, önceliği olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemini ifade etmek için kullanılmaktadır (Yalın-Güngör, 2013: 77). Sinema-Gerçek'e asıl kimliğini kazandıran Amerikan Dolaysız Sineması ve Fransız Cinema-Verite'si olmuştur.

Bahsedilen iki akım, günümüzde seyirciyi etkilemek ve filmin inandırıcılığını artırmak için kullanılan yöntemlerin başında gelmektedir. Sinemada gerçeklik arayışında bir devrim olarak ortaya çıkan bu anlayış bugün gerçeklik tartışmasından

çok, klasik anlatı sinemasının inandırıcılığı artırmak için başvurulan biçimsel bir yöneliş haline gelmiştir (Demoğlu, 2013: 56). Aynı zamanda sinema-gerçeğin gözlemci stilinin bir tür röntgencilik olup olmadığı ve izleyicinin bakışının konumu tartışılan etik sorunlar arasındadır.

Kurmaca sinema tarafından gerçekçi bir etki yaratmak için sıkça kullanılan Sinema-Gerçek en genel anlamıyla, “gelişen teknolojinin yardımıyla gerçek insanların günlük olağan yaşam ve davranışlarının yine olağan şartlar içinde, herhangi bir dış etki ve yönlendirmeden uzak tutularak filme kaydedilmesi” (Öngören, 1991: 104) olarak ifade edilebilir. Kamera ile günlük yaşamı doğrudan yansıtan Sinema-Gerçek ekolünü Nichols’un daha önce bahsedilen belgesel kategorilendirmesinde yer alan gözlemci stile dahil etmek doğru olacaktır. Öyle ki akımın öncülüğünü yapan Jean Rouch etnografik belgesellerin ustası olarak nitelendirilir.

Gerçekliğin müdahalesiz gözlemine dayanan Sinema-gerçek’in sahip olduğu anlayışın temeli geleneksel hantal 35 mm’lik formatın reddidir. Bu durum görüntü kalitesinde belirli bir kaybı da beraberinde getirmiştir ancak 16 mm maliyeti azaltarak ve tek bir kameramanın kullanabileceği hafif bir kameranın geliştirilmesi beklentileri artırarak bu durumu telafi etmiştir. Geliştirilen yeni teknolojilerle artık kamera için olayların yeniden sahnelenmesinin gerekmemesi yönetmeni potansiyel olarak verimli bir duruma yerleştirmiştir (Armes, 2011: 78-79). Patricia Aufderheide’nın Sinema-gerçek akımının yerleşik belgesel uygulamalarını dramatik bir şekilde yerle bir ettiğini belirtir:

"Tüm bu geleneksel yaklaşımlar; hantal 35 mm araç gerece ve o dönem izleyicisinin beklentilerine dayanmaktaydı. Sinema-Gerçek (yaygın olarak kullanılan kapsayıcı bir terim olarak), savaş sırasında ordu tarafından kullanılan ve kolay temin edilen, daha hafif 16 mm teknolojiden yararlandı. Sinema-Gerçek farklı konulara yönelerek, taze bir soluk getirdi. Sinema-Gerçek yönetmenleri, hafif 16 mm araç gereçlerini alarak önceleri pek görülmemiş -sıradan insanların evlerinin içine, gençlerle dans pistlerine, politik kampanyaların arka odalarına, törenlerin sahne arkasına, grevcilerle sahaya, akıl hastanelerine- girerek, ne gördülerse çektiler. Kurgu odasına çok büyük miktarda malzeme ile girdiler ve anlatacakları öyküyü orada kurgunun yardımıyla keşfettiler" (akt. Yalın-Güngör, 2013: 78).

Amerika'daki Dolaysız Sinema Hareketi'nin öncülerinden olan Richard Leacock'un bir çalışma yöntemi olarak Sinema-gerçek, ticari sinemanın bütün teknik aygıtları ve hiyerarşisinin reddini içerir. Yönetmenlerin çektikleri malzemeyi, istediği sonuca uygun olarak kurgulasın diye bir kurgucuya teslim etmeleri söz konusu olamaz çünkü bu yöntemin gerçek değeri, öngörülme-yen olay ve durumların atılmasıdır. Bu tür bir yöntemde bir bölümün kesilip kalan görüntülerin bir araya getirilmesi tam anlamıyla gerçek olmayan bir söylemi doğuracaktır. Bu sebeple Sinema-gerçek anlayışına göre bir filmin kaydedilen konunun hakiki bir yansıması olması için, yönetmenin kendi kurgusunu kendisi yapması gerekmektedir (Armes, 2011: 80).

Dziga Vertov'dan etkilene-rek Fransa'da Cinema-Verite hareketini başlatan Jean Rouch ve Edgar Morin'in *Bir Yaz Güncesi* (Chronicles of A Summer-1961) adlı filmleri manifesto niteliği taşımaktadır. Film bir dizi röportaj ve karşılaştırma etrafında oluşturulmuştur. Bu nedenle Leacock'un tersine Rouch salt bir gözlemci gibi davranmaya çalışmamıştır. Rouch kayıt altına alma işlemini, filme çekilen insanların tepkilerini biçimleme süreci olarak görmüştür.

“İnsan Piramidi (La Pyramide humaine, 1960) ve Ceza (La Punition, 1962) gibi filmlerinde kurmaca ama yaşam koşullarına yakın durumlar içindeki amatör oyuncuların doğaçlama sahnelerinden elde ettiği sonuçlara daha fazla ilgi duyduğunu gösterir. Bu şekilde sinema-gerçek yönetmenin bilindik ama müphem ‘objektif’ ifade iddiası unutulur, bununla birlikte dramatik filmin yeni biçimleri olası hale gelir” (Armes, 2011: 81-82).

William Rothman, Rouch'un bakış açısını şöyle aktarır: "Rouch 'a göre *Bir Yazın Güncesi* sadece bir belgesel değildir, çünkü filmdeki insanlar kendilerinin kurgusal yanını ortaya koymaları için kışkırtılmışlardır. Ve bu aynı zamanda da sadece kurgusal bir film de değildir çünkü açığa çıkan kurgular (fictions) gerçektir" (akt. Yalın-Güngör, 2013: 90).

Sinema-gerçek modernist anlatım biçiminin gelişmesinde de etkili olmuştur. Cinema-Verite'nin özdüşünsel yani kamera farkındalığını savunan bir özelliğe sahip olması Brechtyen bir üsluba gönderme yapar. Ayrıca sinema-gerçek'te yönetmen, konu ve karakterler arasında sürekli bir etkileşim hali bulunmaktadır. Bu sürekli etkileşim

auterün varlığını filmin merkezi bir unsuru haline getirir ve bu açıdan Kovacs'a göre Sinema-gerçek modernist bir yeniliktir. Özellikle Fransız Yeni Dalgası'nın 'kural yıkıcı' ismi Jean Luc Godard, Jean Rouch'un kendine gönderme yapan stilinden oldukça etkilenmiştir. Erkek-Dişi (1966) ve Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey (1966) filmlerinde Sinema-gerçek stilini kullandığı görülmektedir (Kovacs, 2015: 174-176).

Kurmaca ve kurgusal olmayan (*non-fiction*) sinemanın gerçeklik anlayışını dönüştüren Sinema-gerçek yaklaşımı kendisinden önceki bazı gerçekçi eğilimlerden etkilenmiştir. Sine-Göz manifestosu ve İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı hem düşünsel hem de biçimsel olarak bu stilin oluşmasında belirleyici olmuştur. Sinema-gerçek'in asıl öncüsü ise Sovyet yönetmen Dziga Vertov'dur.

1.4.2. Dziga Vertov ve Toplumsal Gerçekçilik

Almanların yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini araştırdığı, Sovyet devrimci sinemacıların da kurgunun güçlü dışavurumcu doğasını keşfettikleri yıllarda Dziga Vertov, Kino-Pravda (Sinema-Gerçek, 1922-1925), Kino-Glaz (Sine-Göz, 1924), *Kameralı Adam* (Chelovek s Kino-apparatom, 1929) gibi hareket ve filmlerinde 'Sinema-Gerçek' kuramını geliştiriyordu (Monaco, 2002: 279). Gerçekçi ve biçimci niteliklerin sırayla ön plana çıktığı Sovyet Sineması'nda, montaj denemeleri yapan yönetmenler ile (daha önce bahsedilen Eisenstein'in çarpıcı montaj modeli ve dramatik sunum için yeni teknikler geliştiren Kuleshov'un kurgu deneyleri gibi) Vertov'un haber-filme olan ilgisi paralellik göstermiştir. Vertov ve Kinokiler⁴ tarafından güncel haber görüntülerinin kurgulanmasıyla ortaya çıkan filmler belgesel sinemanın gelişmesinde büyük bir öneme sahiptir.

Büyük bir politik ve kültürel devrim yaşayan Sovyet Rusya'nın genç yönetmenleri filmlerini toplumsal gerçekçi bir bağlam içerisinde üretmişlerdir. Propagandacı bir işlevi yerine getirme aracı olarak görülen sinema "halkın yaşama ve çalışma isteğini arttırmak, olumlu kahramanlarla seyirciye toplumsal ideal anlayışı

⁴ Vertov çalışmalarını, sinemaya adanmış uğraşlarını karşılayan 'kinoki' diye adlandırdığı geleneksel öğretileri reddeden devrimci bir kameraman grubuyla yürütmüştür (Petriç, 2000: 16).

aşlamak ve halk kitlelerinin beğenisini eğitmek” amacı gütmektedir (Houston, 1966: 120). Sovyetler için sahip olduğu modernlik ve aydınlatıcı imkanları sebebiyle oldukça ciddiye alınan bir uğraş olan sinema, devlet desteğiyle gerçekleştirilen ve propaganda amaçlı icra edilen bir sanattı. Bu noktada Leninist Sinema Ölçütleri’nin kararlaştırdığı üzere, üretilen filmlerin büyük bir kısmı gerçeklere dayanmak zorundaydı. Dolayısıyla bu politik yeni Sovyet sinemasının en büyük mimarı Dziga Vertov olmuştur (Saunders, 2014: 46-47). Marx’ın öğretilerini benimseyen Vertov, haber filmlerinde gerçeği olduğu gibi kaydetmenin dışında Rus halkını devrim hakkında bilgilendirmek gibi toplumsal içerikli bir hedefe sahiptir. Doğrudan kaydedilen gerçeğin toplumsal bir amaçla yorumlanarak kurgulandığı bu yöntem belgesel filmin özüne gönderme yapmaktadır (Öngören, 1991: 51). Halkı bilinçlendirmek amacıyla çalışmalar yürüten Vertov’u diğer belgesel yönetmenlerinden ayıran özelliği ise bu toplumsal amaç için müdahalesiz kaydedilen gerçeğin yorumlanmasında bir kurgucu olarak görev almasının önemini saptamasıdır. Vertov bir sinemacı olarak kendisini bu sözlerle tanımlar:

“O bir izci. Bir gözlemci. Bir nişancı. Bir yol bulucu. Bir kaşif. Ama aynı zamanda bir şair. Hayata sanatsal amaçlarla nüfuz ediyor. Gözlemlerini orijinal sanat eserlerinde bir araya topluyor. Sanatsal keşifler yapıyor. Değerli gerçek parçalarını gerçek şarkılarına, gerçek destanlarına, bir nesnel gerçeklik senfonisine dönüştürüyor” (Vertov, 2007: 246).

Vertov’un sinemanın görsel gücünü keşfetmesinde Kino-Pravda’nın⁵ etkisi oldukça büyüktür. Örneğin 1 Numaralı Kino-Pravda (Haziran-1922) Vertov’un haber filmlerindeki, “olayların sadece kaydedilmesinden bir argüman oluşturmak üzere farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntülerin montajlanması şeklinde keskin anlatım üslubunun temellerini taşımaktadır” (Işıkman, 2015: 134). Vertov, Kino-Pravda’lara haber filmi niteliğini aşan bir güç kazandırmıştır; her sayıda tek bir tema üzerine yoğunlaşarak haber filminden ziyade konulu bir filme yaklaşan sonuçlar elde etmiştir (Houston, 1966: 116). Vertov, Kino-Pravda’nın kendine has stilini güçlendirerek bir

⁵ Vertov ve diğer kameramanlar tarafından 1922-1925 tarihleri arasında çekilmiş toplam 23 adet haber-filminden oluşan bu seride Rus toplumundaki yaşam pratiklerini yalın ve kesin bir üslupla beyazperdeye aktarmak amaçlanmıştır (Nas, 2008). Bkz. <https://birikimdergisi.com/guncel/231/dziga-vertov-un-sinema-dili-uzerine>

grup sinemacı ile birlikte çarpıcı bir manifesto ile Sine-Göz hareketini başlatmış oldular.

Sine-Göz, Vertov'un Kino-Pravda ile başlayıp birçok farklı filmiyle devam ettirdiği tüm dünyayı belgesel stilinde yorumlayan bir sinema hareketidir. Vertov'a göre sahnelenmemiş bir şekilde kayda alınan yaşamın her anı, gizli kamera ya da benzer bir teknikle habersiz yakalanan her görüntü bir film-gerçeğini yansıtır. Sine-Göz hareketinin amacı gerçek, aracı ise kamera merceğinin insan gözü yerine geçtiği Sine-Göz'dür (Vertov, 2007: 178). Bu anlamda Sine-Göz, sinema tarihinde net bir şekilde gerçekliği olduğu gibi yakalamak isteyen eğilimlerin öncüsü olma niteliğini taşımaktadır.

Vertov'un deyimiyle “görünmeyeni görünür, açık olmayanı açık, gizliyi aleni, oyuncularla oynananı oyuncusuz kılma; yalanı gerçeğe dönüştürme ihtimali” olarak Sine-Göz (Vertov, 2007: 48) sinema izleyicisinin ‘uyuşmuş’ bilincine ulaşabilecek ve etkin bir ruhsal ve zihinsel katılımı besleyebilecek yeni bir sinema biçimi yaratmak için başlatılan bir harekettir (Petriç, 2000: 16). Vertov'a göre haber-film malzemeleriyle ortaya konulmuş gerçekçi bir film seyirciyi büyük oranda ayıltır ve panzehir etkisi verir (Vertov, 1993: 107). Gerçeğin kendisinin son derece büyüleyici ve etkili olduğunu düşünen Vertov, zehirlenmiş seyirciyi çarpıtılmış gerçeklikten kurtarmak ve hipnozdan uyandırmak için üretim aygıtlarını film sahnesine sokarak bu gerçeklik izleniminin kırılmasını sağlamış ve filmin büyük emekler sonucu üretilen bir değer (Bonitzer, 1995: 16) olduğunu vurgulamıştır. Bu tavrın bir sonucu olarak kendi döneminde içeriksel ve biçimsel düzlemde yaratıcı ve yenilikçi bir girişim olan *Kameralı Adam* (Man with a Movie Camera-1929) filmi doğmuştur.

Gündelik gerçekliğin basit bir kaydının çok ötesine geçen Kameralı Adam'da gerçek kahraman bir Sovyet insanı değil, kendi kendine hareket ediyormuş gibi canlanan kameranın kendisidir. Klasik kurgusal sinemanın ‘günahlarına’ büyük tepki gösteren Vertov burada film yapımının bütün sürecini gösterir ve kameramanını kaotik dünyanın karmaşası içinde izlemeye çalışır. Mükemmel görüntüler elde etmek için ritmik kurguyu, bindirmeyi, kamera hareketlerini ve aksiyon hızının değişimini kullanır.

Kameralı Adam, Sovyet Rusya hakkında bir film olmaktan çok Vertov'un ve Sine-Göz'ün sinema anlayışının temsilcisi haline gelir (Armes, 2011: 45). Adeta filmsel bir karaktere bürünen kamera tıpkı insan gibi sokaklarda, sinema salonlarında, fabrikalarda ve evlerde dolaşır. Vertov, o güne dek denenmemiş bir sinema anlayışını sahnelenmemiş, oyuncusuz ve senaryosuz çekimlerle farklı bir anlatım biçimi geliştirerek yeni bir gerçeklik anlayışını ortaya koymuştur.

Nesnel gerçekliği müdahalesiz olarak yalnızca bir gözlemci gibi kayda alınmasına önem veren Vertov'un amacı 'gerçek hayattan olmayanı sinema dışında bırakarak' stüdyo, dekor, oyuncu gibi sinemasal teknik olanakları kullanmayıp herhangi bir ön hazırlık yapmadan yaşamı olduğu gibi yorumsuz bir şekilde perdeye aktarmak olmuştur. Dziga Vertov'un Sine-Göz yöntemi ve kuramıyla gerçekleştirdiği belgesel çalışmaları Eisenstein, Pudovkin gibi Sovyet sinemacılarını, Sinema-Gerçek anlayışını ve pek çok gerçekçi eğilimi etkilediği gibi İtalyan Yeni Gerçekçi akımının konvansiyonel yapısının oluşmasında da etkili olmuştur. Vertov'un gerçeği sokaklarda arayan ve oyunculuga yer vermeyen stili Yeni Gerçekçilerle birlikte gerçek yaşamdan seçilen kişilerin sade oyunculuklarıyla gerçeğe en yakın şekilde devam etmiştir.

1.4.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı

Sinema kurmaca veya belgesel, tür ayırt etmeksizin içinden çıktığı toplumun izlerini taşır; topluma tarihsel tanıklık eder. Yeni Gerçekçilik Akımı da İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı kaotik ortamında gerçeklerle yüzleşmek isteyen toplumsal bir gereklilikten doğmuştur. Gerçekçiliğin sinemada yetkinleştiği bu dönemin koşulları özellikle İtalya'da daha belirgin sonuçlar ortaya koymuştur. Görünenin ardındaki gerçeği göstermeyi amaçlayan akım eleştirel bir bakış açısını benimsemiştir. İtalyan film eleştirmeni Felix Morlion akımla ilgili şunları ifade eder: "Yeni-Gerçekçiliğin tezi, perdenin 'gerçeğe' açılan büyülü bir pencere; sinema sanatının maddi dünyada özgürce tercihte bulunarak hareketlere içkin görünmez gerçekliğin mümkün en yoğun görünümünü yeniden yaratma sanatı olduğudur" (akt. Kolker, 2010: 43). Akımın kuramcısı olarak anılan senarist Cesare Zavattini ise, Yeni Gerçekçilik ile ilgili görüşlerini şu sözlerle dile getirir:

“Gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de bir takım değiştirmelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak veya tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana, hatta tiksitmeye) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi. Bu durum alış, tabiatıyla, gerçeği deşmek, gerçeğe yeni-gerçekçiliğe kadar sahip olabileceğine inanılmayan bu anlatım yeteneğinin, bu anlatım gücünün verilmesini zorunlu kıldı” (Zavattini, 1968: 381).

Savaş sonrası İtalya’da sosyal bir çöküntü yaşanmış, ekonomik olarak da önemli sorunlar baş göstermiştir. İşsizlik ve bu durumun doğal sonucu olarak meydana gelen yoksulluk İtalya’nın baş etmesi gereken iki büyük sorun haline gelmiştir. Bu karmaşanın içinde doğan İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı böyle bir süreç içinde şekillenmeye başlamış (Sivas, 2004: 39) ve Armes’nin deyiimiyle yönetmenler bu mevcut koşullar içinde umudu aramışlardır (Armes, 2011: 70). Bu arayışın ilk filmi olarak 1942’de Luchino Visconti tarafından çekilen *Tutku* (Ossessione) kabul edilmektedir.

Yeni Gerçekçi yönetmenler toplumun ve sıradan insanın problemleriyle ilgilenmiş; insanların yaşamlarını devam ettirebilmeleri için mücadele ettikleri dört temel sorunla ilgili filmler üretmişlerdir. Savaşa ve siyasal kaosa, açlığa, işsizlik ve yoksulluğa, böyle bir ortamda insan ilişkilerinin çözülmesine ve çürümesine karşı mücadele içinde olan toplumun yansımaları Yeni Gerçekçi filmlerde yer almıştır. İçinde bulunulan mevcut koşulların ve sorunların açık ve net bir şekilde eleştirildiği bu filmlere toplum olarak bir gereksinme duyulmuştur. Dolayısıyla Yeni Gerçekçi yönetmenlerin sorumlulukları toplumsal bir taleple çakışmıştır (Abisel-Eryılmaz, 2011: 29). İtalya’nın fakirlikle mücadele eden bölgesi Sicilya hakkında filmler⁶ yapan Pietro Germi, halkın kendi sorunlarının farkına varmasını sağlamıştır. Çarpıcı ve anlamlı mesajlar içeren bu filmler sayesinde 1950’li yıllarda İtalyan parlamentosunda kabul edilmiş olan ‘Güney’deki insanlara yardım amaçlı yeniden yapılanma programlarının ve yeni kanunların çıkmasına’ katkıda bulunmuşlardır (Armes, 2011: 75). Germi’nin

⁶ Örnek olarak *Tanık* (Il Testimone, 1945), *Kayıp Gençlik* (Gioventu Perduta, 1947), *Kanun Namına* (In Nome Della Legge, 1950), *Umut Yolu* (Il Cammino Della Speranza, 1950) filmleri verilebilir.

filmlerini önemli kılan da budur; sinemanın yıkıcı ve dönüştürücü gücünü toplumsal gerçekçi bir içerikle yeniden ortaya koymasidir.

Germi'nin yanı sıra Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittoria De Sica gibi döneme tanıklık eden yönetmenler de kısıtlı imkanlarla yaşadıkları ortama ayna tutmuşlardır. İtalya'da savaş sonrası yıkılan stüdyolar yönetmenleri gerçek mekan ve basit çekim stillerini kullanmaya zorlamıştır. Ancak bu durum sadece zorunluluktan değil aynı zamanda kendinden önceki burjuva sinema geleneğine bir tepki olarak gelişmiştir. Stüdyo ve dekorun yapaylığından kurtulmak için tarihsel belge niteliği taşıyan sokaklarda gerçeği aramışlardır. Öyle ki bu yönetmenler “kameranı al, sokaklara çık” (Armes, 2011: 70) şeklindeki bir sloganı benimsemişlerdir. Yeni-Gerçekçi yönetmenler sosyo-politik koşulları ve mevcut sorunları kayda alarak kendi yaratıcı yorumlarıyla kurguladıkları filmlerinde olabildiğince gerçeğe yaklaşma çabası içinde olmuşlardır.

Sinema alanında dönemin yetersiz koşulları yönetmenleri teknik olarak zorlasa da film yapma arzusu yaratıcı fikirlerin oluşmasına engel olmamıştır. Kısıtlı olanaklar sayesinde filizlenen yeni içerik ve biçimler akımın önemli yönetmenlerinden Rossellini'nin sinema dilini oluşturmuştur. Dönemin zorlayıcı şartlarını Rossellini bu sözlerle anlatır: “Roma Açık Şehir'i çok az parayla, zaman zaman elime geçen beş on kuruşla çevirdim. Negatif alacak kadar param ya oluyor, ya olmuyordu. Laboratuvarların ücretlerini karşılayacak bir durumda bulunmadığım için de negatiflerin yıkanması ve basılması diye bir şey yoktu” (Rossellini, 1968: 450). Ham filmin azlığı nedeniyle iyi olmayan çekimlerini tekrarlayamayan Rossellini, kaba ve ani kesmeli kurgudan kaçınmamıştır. Ancak bu durum filmlerine belgesel ve kurmacanın etkileşim halinde olduğu bir biçim vermek isteyen Rossellini için engel olmamıştır. Onun bu biçimi tercih etmesindeki sebep, izleyicisini anlatımsal bir akıcılıkla ‘uyutmak’ istemeyip, gerçekliği bir haber filminin ‘o anda’lığını taklit etmek için kullanmıştır (Rhode'den akt. Abisel-Eryılmaz, 2011: 30). Bu anlamda Rossellini, yaşamın doğrudan, belgesel stilinde gösterilmesine en yakın yönetmen olmuştur (Armes, 2011: 73). Bu tavrın bir sonucu olarak kurmaca ve belgesel ikilisinin bir arada kullanımının, anlatımı daha etkili kılan bir birliktelik oluşturduğunu söylemek mümkündür.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı dönemin yaşanan gerçeklerini yansıttığı ve belge niteliği taşımasa da olaylara ayna tuttuğu için belgesel kavramıyla sıkça anılmaktadır (Demoğlu, 2013: 59). Yeni Gerçekçi filmlerde zorluk içinde yaşayan insan kutsanır ve dramaturji, insanın içinde bulunduğu durumu belgesel-kurmaca bir tarzda işleyerek ortaya çıkarır (Öztürk, 2007: 311). Doğalcı stili sebebiyle Yeni Gerçekçilik, belgeselden farklı olarak gerçeğe dramatik bir sunum kazandırmış olsa da abartılı makyaj, dekor, oyunculuk ve büyük yapım süreçlerinden uzak durmuştur.

Yeni Gerçekçi filmlerde kamera, profesyonel oyuncuların dünyasından sıyrılarak sıradan insanların arasında gezinmekteydi (Bazin, 2011: 69). Filmdeki tüm oyuncuların yıldız isimlerden oluşmasını reddeden akım, filmlerinde profesyonel oyuncuları sayıları amatör oyuncularla eşit olacak şekilde kullanmıştır. Bu noktada asıl önemli olan şey meslekteki oyuncuların kullanılmaması değil, bu oyuncuların canlandığı karakterle ilgili seyirciye hiçbir ön yargı yüklememiş olmasıdır. Profesyonel oyuncuyla çalışmak bir mahzur değildir tam tersine oyuncunun tecrübe ettiği teknikler filmdeki karaktere bürünmesine yardım eden yararlı bir esneklik sağlamaktadır (Bazin, 1966: 156). Öte yandan amatör oyuncular hayat vereceği karakterin mesleğini yapan kişilerden seçilmekteydi. Böylelikle bir anlamda ‘kendini’ film için yeniden canlandıran oyuncular çok fazla rol yapmaya ihtiyaç duymamışlardır (Coşkun, 2017: 175).

Gerek oyunculuk gerek kullanılan mekanlar bakımından gerçeğe olabildiğince yaklaşmaya çalışan Yeni Gerçekçi akımın özellikleri genel olarak şu şekilde özetlenebilir:

- Gerçeğin inandırıcı bir biçimde yeniden yaratılması,
- Toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini irdeleyen basit ve yalın temalar,
- Sıradan insanın kendisini yansıtan oyunculuk,
- Yalın ve karmaşık olmayan çekim açıları, kompozisyon ve hareketler,
- Sade, basit bir kurgu,

- Son derece gerçekçi bir ışılandırma (Bobker'den akt. Abisel-Eryılmaz, 2011: 40).

Yeni Gerçekçi filmlerin çoğu açık uçlu sonlara sahiptir. Dönemin sorunlarının gösterildiği filmlerde final sahnesi belirsiz bırakılarak herhangi bir çözüme bağlanmaz. Tıpkı gerçek yaşamdaki gibi hayatın her zaman devam ettiği, olayların ve durumların tekrarlanacağı hissini yaşatmayı amaçlar (Armes, 2011: 74).

Yeni Gerçekçilik daha önce de bahsedildiği gibi Visconti'nin *Tutku* (1942) filmiyle başlamış ancak en başarılı yapıtlar Rossellini tarafından 1945'te çekilen *Roma, Açık Şehir* (Roma Citta Aperta) ile Vittoria de Sica'nın *Umberto D* (1951) filmi arasındaki yıllarda üretilmiştir.

Altı yıllık süreç içerisinde başarılı filmler üreten yönetmenlerin hepsi gerçek olaylardan, gazete haberlerinden ya da gündelik hayat içinde fark edilmeyen küçük hadiselerden beslenmişlerdir. Adı Yeni Gerçekçi akımla birlikte sıkça anılan ve akımın tüm özelliklerini taşıyan *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di Biciclette, 1948) Vittoria de Sica'nın sıradan bir işçinin başına gelen bir olayı konu edindiği en başarılı filmlerinden biridir. Bunun yanı sıra Rossellini'nin *Hemşehri* (Piasa, 1946), Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trama, 1948), Guiseppe de Santis'in *Roma Saat 11* (Rome Eleven O'Clock, 1952) gibi filmleri de anılmaya değer yapımlar arasındadır.

Akımın yukarıda bahsedilen yönetmenlerinin yanı sıra Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini gibi yönetmenleri de filmlerini gerçekçi bir anlayış çerçevesinde çekmiş, konularını toplumsaldan bireysele indirgemişlerdir. Geleneksel Yeni Gerçekçi yönetmenlerden farklı olarak onların kamerası, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 'bireyin içinde kalanları' göstermek için ruhsal bir psikolojik durumu izlemiştir.

Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin içinde olmakla birlikte onu dönüştüren yönetmen Michelangelo Antonioni, atalarının toplumsal gerçekliğinden uzaklaşıp 'iç-gözlemsel gerçekçiliği'ne yönelerek dram filmlerinin içeriğiyle ilgili düşüncüyü yeniden şekillendirmiştir. Eski anlayışları bir tarafa atarak, geleneksel izleyici beklentilerini

karakter çatışmasından ziyade yeniden karakterin iç dünyasına yönlendirmiştir (Cardullo, 2011: xi). Çoğunlukla Roma'yı fon olarak kullanan bu filmlerde hem gerçekçiliğin hem de düşselliğin boyutları mevcuttur ve bu iki boyutun birlikteliği bir karşıtlık değil tam tersine sinemasal bir zenginliktir (Öztürk, 2007: 310). Ayrıca bu filmler de toplumsal olayların sebep olduğu olumsuzlukların insan hayatına olan etkisine ve her tür faşizme karşı bir eleştiri sunmaktadır.

Amacı ticari sinemanın biçim ve işlevini değiştirmek ve faşizmle mücadele etmek olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği kolektif bir hareket olmuştur. On yıldan kısa süren bu hareket kendisinden sonra gelen gerçekçi eğilimlere öncülük etmiş ve özellikle modernist sinemanın doğalcı stiline oluşmasında etkili olmuştur. Görüntüye, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sunmuştur. Bu yeni devrimci sinema anlayışı Batı ve Doğu Avrupa'da ve Latin Amerika'nın kimi ülkelerinde geliştirilerek gelenekleri sorgulayan yeni tarzlar ortaya koymuştur (Kolker, 2010: 11).

İtalyan Yeni Gerçekçilik anlayışı toplumsal gerçekçi bir içerik ve biçim birlikteliğiyle farklı anlatım tarzlarının mümkün olabileceğini göstermiştir. Belgesel uyuşmalarını içinde barındıran akım, yönetmenlerin gerçek yaşamdan kendi yaratıcı yorumlarıyla kurguladığı öyküleri beyazperdeye yansıtmıştır. Bu yeni anlatım biçimi doğalcı stilleri beraberinde getirmiş ve birçok ülke sinemasını etkilemiştir.

İtalya'da gerçekçi filmler üretilirken Japon Sineması'ndan Akira Kurosawa ve Yashijoru Ozu'nun gerçekçi bir estetiğe sahip filmleri de toplumsal sorunları ve insanın doğasını işlemiştir. Hint Sineması'nda toplumsal gerçekçi filmler üreten Satyajit Ray, *Apu Üçlemesi* (*Pathar Panchali*-1955, *Aparajito*-1956, *Apur Sansar*-1959) ile Hindistan'da yoksulluk içinde büyüyen Apu isimli bir çocuğun hikayesini anlatır. İran Sineması'na bakıldığında ise Bahman Ghobadi, Abbas Kiorastami, Mohsen Makhmalbaf, Cafer Panahi gibi yönetmenlerin topluma ayna tutan gerçekçi filmleriyle karşılaşmaktadır. Bu filmlerle birlikte İtalyan Yeni Gerçekçiliği Kovacs'ın deyimiyle yok olmayıp; büyük bir biçimbozumu (metamorphosis) yaşamıştır (Kovacs, 2015: 253).

1.4.4. Dünya Sinemasında Yeni Gerçekçiliğin İzleri

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ‘serbest gerçekçilik’ için en açık ve en uygun model olmuştur; 1960’ların başında belli mesafelerde konumlar aldığı modern sinema için en yaygın referans noktası haline gelmiştir (Kovacs, 2015: 272).

Yeni Gerçekçilik sonrası Fransa’da Yeni Dalga, Almanya’da Genç Alman Sineması, Doğu Avrupa ve Latin Amerika ülkelerinde Yeni Sinema akımları ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransız Yeni Dalga yönetmenleri ve eleştirmenleri Yeni Gerçekçiliğin önde gelen isimlerinden Rossellini’yi kendi öncüleri olarak kabul etmişlerdir. Andre Bazin’in girişimleriyle kurulan Cahiers du Cinema dergisi etrafında toplanan Eric Rohmer, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette gibi isimler makalelerinde Rossellini’nin başarısına gönderme yapmışlardır.

John Orr’un deyiimiyle “zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirerek” sinema sanatında özel bir yere sahip olan Yeni Dalgacılar hem yenilikçi hem putkırıdır (Orr, 1997: 17). Fransız Yeni Dalga hareketine yön veren ve akımla özdeşleşen ‘kural tanımaz’ yönetmen Godard’ın filmsel gerçeklik anlayışı bilinen anlamda bir gerçekçilik değildir. Onun sinemasal keşfi en büyük yol göstericisi olan Brecht estetiğine⁷ dayanmaktadır ve Monaco’nun deyiimiyle;

“Godard artık ne plastik gerçekçiliğe (yönetmenin kendi ham malzemesiyle somut ilişkisi) ne de psikolojik gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisi) değil, entelektüel gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan diyalektik ya da karşılıklı diyaloga dayalı ilişkisi) odaklanmamız için gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır” (Monaco, 2002: 389).

Godard’ın Brecht’den bir anlayışla gelişen estetik çizgisi *Tout Va Bien* (Her Şey Yolunda, 1972) filmiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Bu filmde Brecht estetiğinin tüm öğeleri sinematografik bir karşılık bulmuştur. Bu öğeler seyirciyi aktif bir zihinsel faaliyette bulunmaya zorlamış ve yaşanan gerçeğe dair yorumlar üretmeye

⁷ Brecht’in estetik kuramının temelini naivete, eksenini ise yabancılaştırma oluşturur. Brecht’in kuramı diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır: Naivete, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermecilik oyunculuğu (Parkan, 1983: 32). Brecht’e göre izleyici özdeşleşmeye izin vermemeli ve filmin bilincinde olmalıdır (Kolker, 2010: 62).

yönlendirmiştir. Godard sinemasal tüm teknik olanakları ‘görünenin ardındaki gerçeği’ keşfetmek için kullanmıştır (Parkan, 1983: 60). Ayrıca Godard bu filmde kurmaca ve belgesel tarzlarını Brecht’in yabancılaştırma metotlarını kullanarak birleştirmiştir (Monaco, 2006: 121).

Godard, Brecht’ten alıntılardığı “Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine, yansımanın realitesidir; nitekim bizim için realite, o realitenin bir dökümünü veren realite imajlarının inşasından daha ziyade realitenin imajlarının keşfedilmesidir” (Parkan, 1983: 63) görüşüyle sinemanın temsil eden değil göstermeci (Monaco, 2002: 389) bir araç olduğunu vurgulamaktadır.

Godard, *Politik Bir Sinemaya Doğru* başlıklı makalesinde, sinemada gerçekliğin temsilini arayan Andre Bazin’e, ‘sinemanın gerçekliğin bir parçası’ olduğunu vurgulayarak karşılık vermiştir. Godard için eline aldığı kamerasıyla Fransa’da 1968 Mayıs olaylarında işçi ve öğrencilerle sokaklarda olmak bir sinemacı olarak gerçekliğin parçası olmak demektir. Ona göre Cannes Film Festivali’nde perdeye yansıtılan gerçeklik o kadar da anlamlı değildir çünkü sinemacı kendi araçlarıyla eleştirel gözlemci kimliğiyle gerçekliğin içine karışmalıdır (Yücel, 2017: 33). Godard Mayıs 68 ayaklanmasından sonra kurmuş olduğu Dziga Vertov Grubuyla politik sinema yapma çalışmalarına devam etmiş ancak daha sonra ‘felsefi araştırma sineması’na yönelmiştir.

Godard’ın politik sinemayla uğraştığı yıllarda Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha, Cinema Novo (Yeni Sinema) hareketiyle birlikte toplumsal ve siyasal konuları işleyen muhalif sinema ile ilgileniyordu. Küba Film Enstitüsü’nün yöneticilerinden olan Julio Garcia Espinosa egemen sinemanın teknik ve estetik ölçütlerini reddetmiş ve bunun yerine ‘kusurlu sinema’ anlayışını savunmuştur. Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Getino birinci ve ikinci sinema olarak niteledikleri ticari sinema ve sanat sinemasını reddeden bir ‘Üçüncü Sinema’ anlayışını yaratmışlardır (Wayne, 2009: 15). Getino ve Solanas, egemen sinemanın fantezisinin ve kurmacasının karşısına ‘devrimci sinemanın ana temeli olarak’ belgesel sinemayı koymuşlardır (Wayne, 2009: 151).

Politik bir sinema anlayışına sahip olan Üçüncü Sinema biçimsel özellikleriyle Yeni Gerçekçilik ve Sinema-Gerçek stilini benimsemiştir. Bu tercih hem belgesel gerçekliğini yansıtması hem de ticari sinemanın karşısında durabilmesi açısından zorunlu bir tercihtir. Biçimsel olarak Üçüncü Sinema’da, Yeni Gerçekçilik’te olduğu gibi amatör oyuncu, yönetmenlere esneklik sağlayan ucuz ve az ekipman kullanımı, Sinema Gerçek’teki gibi sallantılı el kamerası ve Fransız Yeni Dalga estetiğinde varolan seyircinin filme bilinçli katılımını sağlayacak araçların kullanımı görülmektedir (Demoğlu, 2013: 69-70).

Yeni Gerçekçilik ve sonrasında gerçekçi eğilim gösteren akımlara bakıldığında çoğunlukla kurmaca ve belgesel tarzlarının birlikteliğiyle oluşan bir gerçeklik anlayışıyla şekillendiği görülmektedir. 1956 yılından sonra İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin gerilemesiyle birlikte özellikle Avrupa sinemasında en yaygın eğilim, yapay görünen stüdyo modelinden, daha az dramatik olan ve doğal görünen bir biçime, serbest bir tarza yönelme olmuştur. Toplumsal gerçekçi eğilimin yok olmadığı Fransız Sinemasında Jean Rouch gerçekçi bir anlayışla yeni oluşumlar yaratmıştır. Sinema-Gerçek stilinde karakterlerin kendi rolleri üzerine düşünmelerini sağlayarak kısmen kurmaca öyküler anlatmıştır. Bu anlamda Kovacs’ın deyiimiyle sinema-gerçek filmleri kurmaca durumlar içinde rol yapan insanların canlandırdıkları rollerle ilgili duygularını ve düşüncelerini ifade eden katıksız belgesellerdir. Başka bir düzeyde bu filmler, öyküleri yönetmenler ve karakterler tarafından birlikte oluşturulduğu için kurmaca anlatılardır. Nitekim sinema-gerçek kurmacanın gerçeklikten nasıl ortaya çıktığını ve gerçeklikle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu belgelemenin bir biçimi olarak tanımlanabilir (Kovacs, 2015: 272- 276).

Dziga Vertov, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga’sı ve Sinema-Gerçek gibi pek çok gerçekçi eğilim, egemen sinemanın yüksek bütçeli yapımlarına karşı ekonomik yeterliliklerini teknik yeniliklerle birleştirerek daha özgür ve saf bir sinema anlayışını benimsemiştir. 1990’lı yılların başlarında bu akımların ardından gelen bir başka gerçekçi eğilim ise ‘Dogma 95’ olmuştur. Kökenleri başta Yeni Gerçekçilik olmak üzere Yeni Dalga, Vertov, Alman Oberhausen Manifestosu gibi kaynaklara

dayanmaktadır. Bu anlamda Dogma 95 geleneksel sinemaya karşı çıkan çeşitli gerçekçi kişiler ve akımlardan etkilenen eklektik bir yapıya sahiptir.

Dogma 95, egemen sinemanın kalıplaşmış argümanlarına, yapay aksiyon ve dijital gerçeklik hilelerine karşı, dünyanın nasıl görüldüğünü ve duyulduğunu sergilemeyi amaçlayan saf sinema yapımını hedeflemiştir. Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg öncülüğünde yazılan Dogma 95 manifestosunda yer alan kurallar sinema tekniğiyle nesnelerin nasıl görüldüğünün ya da duyulduğunun yönlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla saf sinemanın yapılabilmesi için çekim öncesi oluşturulan setlere ihtiyaç yoktur. Yönetmenin teknik ekip ve malzemelerle oluşturduğu set, gerçek dünyayı değil yönetmenin kendi hayal dünyasını yansıtacaktır. Kameranin elde taşınması ise önceden belirlenen hareketlerle oyuncuyu yönlendirmek yerine ona doğaçlama özgürlüğünü sağlayacaktır (Topçu, 2013: 209). Bu anlamda akımın görüntü estetiği⁸ egemen sinemanın yarattığı gerçeklik izlenimini kırmanın yanı sıra yönetmene esneklik kazandırması ve belgeselvari doğaçlama sahnelerin oluşturulmasına yönelik yaratılmıştır.

Yeni Gerçekçi filmlerde olduğu gibi sıradan insanın gündelik hayatına odaklanan Dogma 95'in amacı dünyayı ve gerçekliğini olduğu gibi yansıtmaktır.⁹ Kusursuz bir senaryo ile nedensel ilişkiler üzerine kurulu Hollywood filmlerinin aksine Dogma, manifestosunda yer alan film çekim kuralları ile sinemanın bir eğlence aracı olarak kullanılmasını önlemeyi amaçlamıştır.

Diğer yandan Dogma'ya göre sinema bireysel bir sanat ürünü değildir ve Yeni Dalga'nın gündeme getirdiği 'auteur' (yaratıcı yönetmen) kavramı burjuva romantizminin uydurduğu yanlış bir kavramdır (Teksoy, 2009b: 877). Bu yüzden bireysel kimliğin filmin önüne geçmesini engellemek için Dogma filmlerinin jeneriklerinde yönetmenin adı geçmemektedir.

⁸ Akımın görüntü estetiğini manifestoda yer alan dört madde belirlemiştir: 1. Sesin görüntüden ayrı kaydedilmemesi. 2. Kameranin elde taşınması. 3. Filmin renkli olması ve yapay aydınlatmanın kullanılmaması. 4. Optik müdahale ve filtre kullanımının yasaklanması (Topçu, 2013: 221).

⁹ Eleştirmen Anne Thompson, akımın bu özelliğinden hareketle Cinema-Verite'ye gönderme yaparak Cinema Purite (Saf Sinema) terimini kullanmıştır (Topçu, 2013: 212).

Saf sinemaya dönüş amacıyla doğan Dogma 95 (Aydın-İlbuğa, 2020: 229) ile Bazinci bir gerçekçilik anlayışı birçok noktada kesişir. Dogma'da gerçeklik, uzamı veya olayın sürekliliğini bozmadan yakalanmaya çalışılır. Oyuncu, omuzda taşınan kamera ile izlenerek uzun çekimlerle uzamsal gerçekliğin içinde verilir. Öte yandan Dogma, temsil edilen nesneye müdahaleden kaçınır. Bu sebeple her türlü dekor, aydınlatma ve aksesuar kullanımını yasaklar. Dogma 95 manifestosu, gerçeğin filme çekilmeden önce de orada olduğunu ve onu olduğu gibi filme aktarmak gerektiğini söyler (Topçu, 2013: 210).

Dogma'nın kendinden sonraki kuşaklara en önemli katkılarından biri sinemada DV kameraların kullanımını yaygınlaştırmasıdır. DV (dijital video) kameralar, akımın benimsediği saf gerçekçilik anlayışına estetik aynı zamanda ekonomik olarak en uygun format biçimi olmuştur. Lev Manovich'e göre bu formatın 'anındalık' ve 'yakınlık' özelliklerinin, gerçekliğin temsilinde önemli avantajları olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca kesintisiz çekimleri daha az maliyetli hale getirdiği için senaryonun dışına çıkılabildiğini veya oyuncuların doğaçlama yapabilmesini mümkün kılmaktadır (akt. Özdem, 2012: 300). Topçu'ya göre ise DV'nin bu özelliği, yükselen film maliyetleri karşısında gerileyen bağımsız sinemaya yeni bir yön çizmiştir ve bu format ile bağımsız sinema 1960'lı yıllardaki özgürlükçü ve yaratıcı havasını yeniden yakalamıştır (2013: 219).

Dogma 95 akımı da dahil olmak üzere sinemada gerçekçiliğin toplumsal, kültürel ve ekonomik etkenler sebebiyle değiştiği gerçekçi içerikler, belli bir kuram veya kuramsal olmayan biçimlerle desteklenmiştir. Gerçekçi akımlar sinemanın teknik olanaklarını görünenin ardındaki gerçeği keşfetmek amacıyla kullanmışlardır. Bu anlamda sinema, kayıt cihazının mekaniksel üretimiyle yaratılan devinim aracılığıyla yetkin bir dil oluşturmaktadır. Bu yetkinlik ancak gerçekçi ve düşünen bir kamera ile sağlanabilmektedir. Gönen'in deyiimiyle "sinemada çekim, montaj vb. gibi bütün sinematografik operasyonların asıl amacı bir 'fikirler geçidi' düzenleyerek, sinemada sinema-fikirlerle düşünebilmektir" (2008: 91). Sinemada gerçekliğin temsilinde yeniden üretim tekniği dilsel yetiyi tamamlamada yeterli değildir. Düşünen ve analizci bir

kamera ile gerçeğin görsel dokusunu keşfetmek ve açığa çıkarmak bütünlüklü bir süreci gerektirmektedir.

1.5. Gerçekçi Sinemanın Temel Özellikleri

Sinemanın kendine özgü bir dil ve iletişim şekli olduğunu belirten Lotman, bir dili anlamak için önce o dilin öğrenilmesi gerektiğini vurgular. Yönetmen, yapımcı, senarist gibi bileşenlerin oluşturduğu film bütünüün iletmek istediği bir mesaj bulunur ve her film adeta seyirciye gönderilmiş bir mektup veya bildiri gibidir. Bu yüzden iletilen bildiriyi anlayabilmek için onun dilini bilmek gerekir (Lotman, 1999: 18-19). Bu noktada Dardenne Kardeşler'in filmlerini incelemeyen önce gerçekçi sinemanın başlangıcından günümüze kadarki serüveninde kazandığı dilsel yetkinliğine ve bu dili yaratmak için başvurduğu tekniklere içerik ve biçim birliği bağlamında genel bir bakış atmak yerinde olacaktır.

Genellikle toplumsal bir gereklilikten doğan gerçekçi filmler çekildiği dönemin toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik manzarasını sunar. Yaşamın doğal akışına en uygun şekilde kurulan öykü evreninde olaylar yalın bir dille aktarılır. Toplumsal olayları doğrudan konu edindiği gibi sosyal bir yapı içinde şekillendirilen bireyler üzerinden de kolektif duygulara gönderme yapılır. Özellikle toplumsal içerikli olaylar sonrası çekilen gerçekçi filmlerde kendi içsel dünyasına yönelen bireylerin, psikolojik olarak kaos ortamının izlerini taşıdığı görülür. Gerçek yaşamları konu edinen filmler, ulusal düzenin insancıl bir bakış açısıyla sosyo-politik eleştirisini sunar. Eleştirel anlatımcı bir stile sahip olan bu filmler kaosu yarattığı toplumsal veya bireysel tahribatın onarılmasına açık bir şekilde çözüm önermese de gözlemsel gerçekçi bakışın etkisiyle mevcut düzeni değiştirme ve dönüştürme gücüne sahiptir.

Gücünü gündelik yaşamın sahiciliğinden alan gerçekçi filmler olayları doğal mekanlarda yeniden üretirler. Dışarıdaki insanın günlük yaşamına yaklaşmak isteyen yönetmenler için sokaklar vazgeçilmez mekanlardır. Bu anlamda üretmek istedikleri filmlerin doğası gereği yapaylıktan uzak duran gerçekçi yönetmenler içeriğe en uygun olan doğal biçimi kullanırlar. Mekan seçiminde yapay dekor ve ışıklandırmaların bulunduğu stüdyo sisteminden kaçınırlar. Gerçekçi yönetmenler, büyük film setleri

uzun bir hazırlık süresi gerektirdiği için bu enerjiyi daha çok yaratıcı kısımda kullanmayı tercih ederler. Gerçek mekanlarda yapılan çekimler doğal ışıkla ya da doğal ışığa benzer bir sistemle aydınlatılır. Nitekim gerçekçi film yapımının her evresinde olduğu gibi mekan ve ışık seçiminde de abartısız bir tercihin varlığı söz konusudur. Aynı zamanda bu filmler gerçek mekan ve kişi seçimiyle belgesel bir tarza yaklaşırlar.

Sinemanın gösterişinden uzak olan gerçekçi filmlerde daha çok amatör oyuncular kullanılır ve çoğu zaman onlara kendini ifade etme fırsatı ve serbest hareket yetkisi verilir. Oyuncular ve yönetmen tarafından karakterlerin derin ve yoğun psikolojik durumları gerçekçi bir şekilde ele alınır. Hareketli kamera ve uzun çekimler duyguları daha iyi ifade etmek için oyunculara özgür bir alan bırakan oyunculuk stilinin sergilenmesine imkan tanır.

Film yapımının tüm izlerini silmek isteyen egemen sinemaya karşı gerçekçi sinema bilinçli bir film deneyimi için çabalar. Seyirciyi filme yabancılaştırarak aktif bir düşünme sürecini başlatır ve onların isteklerini tatmin etmek yerine dönüştürmeye çalışır. Gerçekçi sinema sadece film yapım tekniğini ve ilişkiler sistemini değil aynı zamanda bu kültürü üreten ve dağıtan aygıtları da eleştirir (Stam, 2014: 157). Filmlerde yaratılan gerçeklik izlenimini ve izleyiciyi yanıltmaya hizmet eden ideolojiyi reddeder.

Gerçekçi yönetmenler sinemanın tüm olanaklarını, görünen gerçeğin ardında keşfedilmeyi bekleyen olguları açığa çıkarmak için kullanır ve bu sayede sinema doğadaki gizli anlamı ele verir. Sadece nesnelere değil, bilincimizin derinlerinde saklı kalmış duygu durumlarına da ışık tutar. Bu anlamda film görüntüsü gerçeği ürettiği için değil, ortaya çıkardığı için önem kazanır. Birden çok katmanı bulunan gerçek, kamera aracılığıyla deneyimlenir ve kullanılan biçim izleyicinin kendi özgür bakışını yaratmasına olanak tanır. Bazin ve Kracauer'ın savunduğu 'gerçekliğin sürekliliği' ilkesini benimseyen gerçekçi yönetmenler bu devamlılığı perdeye aktarmak için montajdan kaçınır. Sinemada da gerçek hayatın ritmini yakalayabilmek için uzun çekimler ve alan derinliği ile daha etkili bir dramatik yapı kurulur. İzleyicinin filme katılımını sağlayan bu çekim yöntemi ile gerçekliğin kesintiye uğramadan yansıtılması amaçlanır.

Eğlence sinemasının inandırıcılığı sağlamak adına gerçeklik izlenimi yaratmak için kullandığı DV kameralar gerçekçi sinemada amaçlanan sade ve kesintisiz anlatım tarzı için alternatif bir kullanım şekli göstermiştir. Elde taşınan kamera, aksiyonun içinde yer alan oyuncu takibiyle ve deforme edilen çerçevelerle Hollywood'un yarattığı mükemmellik anlayışına karşıt bir görsel estetik sunar. Çoğu gerçekçi akımda DV kameraların kullanımı bir gereklilikten ve estetik seçimlerden kaynaklanmaktadır; hem düşük maliyetli hem de estetik anlayışlarına en uygun format olduğu için tercih edilmiştir. Yönetmenlere esneklik sağlayan kullanımı basit el kameraları (handycam), omuzda taşınan kameralar ve DV'ler estetik olarak amatör çekimlere daha yakın olduğundan gerçekçi hissi artırmaktadır. Bu durum kurmaca öğelerin belgesel bir stile yakın biçimle aktarıldığı filmlerin doğmasına da sebep olmaktadır. Örneğin; filmin ikinci yarısında 35 mm'lik kameranın yerini handycam'e bıraktığı *Ayna* (Cafer Panahi-1997)'da belgesel-kurmaca etkileşimiyle benzersiz bir İran manzarası sunulmuştur. İran toplumuna 'ayna' tutan Panahi, seçmiş olduğu bu anlatım biçimiyle politik bir söylem yaratmayı hedeflemiştir. Filmde kadrılla ilgili tüm kuralların yıkıldığı ve tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi deforme edilen çerçevelerle kurmaca film evreninden 'gerçek bakış'a geçiş sağlanır. Nitekim kullanımı rahat ekipmanlar, geleneksel teknik donanımlarla pek mümkün olmayan kamera hareketlerinin yarattığı yeni anlatım biçimlerini mümkün kılar.

Belgesel-kurmaca birlikteliğiyle filmi adeta yaşanan bir deneyim haline getiren gerçekçi yönetmenler arasında bu çalışmaya konu olan Jean-Pierre Dardenne ve Luc Dardenne kardeşler de yer almaktadır. Gündelik hayatın akışını yakalama peşinde olan Dardenne Kardeşler'in, sokaklarda gezinen kameralarıyla yaşamın her türlü zorluklarına karşı mücadele eden bireye odaklanan sineması izleyiciyi düşündürmeye ve empati kurmaya yönlendirir. Tıpkı Yeni Gerçekçi yönetmen Rossellini gibi onlar da toplumsal gerçekçi yaklaşımın izinde izleyiciyi yanıltan düşsellik yerine dışarıdaki insanların gerçek yaşamlarına odaklanmaktadır.

2. BÖLÜM

DARDENNE KARDEŞLERİN SİNEMASINDA GERÇEKLİĞİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

2. BÖLÜM

DARDENNE KARDEŞLERİN SİNEMASINDA GERÇEKLİĞİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU

2.1. Jean-Pierre ve Luc Dardenne Kardeşler'in Sinemasına Genel Bir Bakış

Jean-Pierre Dardenne (1951) ve Luc Dardenne (1954) kardeşler Belçika'nın Liège şehrinin Seraing kentinde doğmuşlardır. İşçi bir ailenin çocukları olan Dardenne'ler gençlik yıllarını çelik fabrikaları ve kömür madenlerine sahip olan aynı zamanda işsizlik oranının yüksek olduğu Liège'de geçirmişlerdir. Yoksullaşmaya yüz tutan bu bölge Dardenne'lerin çalışmalarını etkilemiş ve filmlerinde de sosyo-ekonomik yapıya arka plan sunmuştur.

Jean-Pierre Dardenne dramatik sanatlar (Institut des Arts de Diffusion), kardeşi Luc Dardenne felsefe (Catholic University of Louvain) eğitimi almış ve bu yıllarda Marksist oyun yazarı Armand Gatti'nin tiyatro kulübüne katılmışlardır. Gatti'nin etkisiyle Belçika'nın sokaklarını video kameralar ile dolaşp Vertov gibi gerçeği görüntülemişlerdir (Mosley, 2013: 32). Hatta bu durum onların film yapma stillerini belirlemiştir; kurmaca filmlerinde başvurdukları doğaçlama diyalog ve sallantılı kamera kullanımı öğrencilik yıllarında çektikleri belgesel filmlere dayanmaktadır. Felsefe ve dramaturji gibi sinemanın dayandığı iki önemli temelin eğitimini alan Dardenne kardeşler 1970'lerden itibaren film yapımına başlamış ve ilk olarak siyasi içerikli belgeseller¹⁰ üretmişlerdir. Dardenne'ler bu belgesellerde Belçika'nın sosyal, ekonomik ve politik sorunlarına dikkat çekmiş, özellikle işsizlik ve adaletsizlik konularıyla ilgilenmişlerdir.

¹⁰ Günümüzde ulaşılması pek mümkün olmayan belgesel filmlerin isimleri İngilizce çevirileriyle verilmiştir: 1978-The Song Of The Nightingale, 1979-When Leon M.'s Boat Descended the Meuse for the First Time, 1980-For the War to End, The Walls Should Have Fallen; or The Journal, 1981-R... No Long Answers, 1982-Lessons From a Flying University, 1983-Look Jonathan! Jean Louvet, His Work/His Life (Mosley, 2013).

Bilindiği üzere Belçika “Flamanlar ve Valonlar adı verilen, Flamanca ve Fransızca konuşan iki büyük toplumun federal bir devlette yaşadığı bir ülkedir. Ülke tarihi bu iki dil grubunun birbirleriyle olan demokratik hak talebi mücadeleleri ile şekillenmiştir. Bu mücadeleler ise dilsel özgürlükler üzerinedir” (Canyurt, 2020: 64). O dönemde verilen mücadeleler öylesine güçlüydü ki Dardenne kardeşlerin film yapmaya başladıkları 1970’li yıllarda, yapılan anayasal reformlar üniter bir devlet sistemi olan Belçika’nın federal bir yönetim şekline dönüştürülmesine etki etmiştir (Kocabaş, 2011: 54). Etnik olarak, Valon ve Flaman kimlikleri arasındaki, kökleri tarihe dayanan rekabet (Şinik-Telci, 2015: 519), bu dönemde milliyetçiliği tetiklemiş ve iki grup arasında yaşanan dil sorunu Valonların ve Flamanların uzlaşmaz tutumları yüzünden daha şiddetli bir hal almıştır (Kocabaş, 2011: 54).

Bu anlamda toplumsal sorunlarla yakından ilgilenen Dardenne kardeşlerin sinema bakış açılarının oluşmasında, gençlik yıllarının geçtiği ve tüm filmlerine fon olan Liège kentinin önemli bir yeri olduğu söylenebilmektedir. Bir sanayi merkezi olan bu kentte emek sömürsü, işsizliğin artması, uyuşturucu ticareti ve yasadışı işçiliğin yaygınlaşması gibi olumsuzluklar Dardenne’lerin sinemasını derinden etkilemiştir (Cardullo, 2009: 31). Yaşadıkları kentte gördükleri “çok yalnız olan gençler”in, bu şehirde çektikleri video portrelere ve belgesellere konu olmasının yanı sıra kurmaca filmlerinde de ana karakterlerin çocuklardan oluşmasına sebep olmuştur. Luc Dardenne, sinema serüvenlerinde kendilerini en çok etkileyen konuların Liège’deki deneyimlerine dayandığını ve bunun sinematografik bir seçim değil insani bir seçim (Gültekin, 2020) olduğunu vurgulamaktadır. Tıpkı Yeni Gerçekçi yönetmenlerin toplumsal bir gereklilikten doğan filmleri gibi Dardenne Kardeşler de filmlerinde ‘sorumluluk’ kaygısı güderek zorluklarla mücadele eden insanların dramını ortaya koymaktadır.

Filmlerin stilistik arka planını oluşturan Liège şehrinin bulunduğu Valon bölgeleri “çoğunlukla kömür işletmeciliği, tersane, demir-çelik ve tekstil sanayisi gibi gerileme döneminde bulunan sanayi kolları üzerinde yoğunlaşmış bölgelerdir” (Şinik-Telci, 2015: 520). İkinci dünya Savaşı’ndan sonra “başta çelik üretimi olmak üzere Valon bölgesinin eski ve geleneksel sanayileri rekabet güçlerini yitirmişler; 1980’lerden sonra ise ülkenin ekonomik ağırlık merkezi Flaman bölgesine kaymıştır” (Şinik-Telci,

2015: 520). Valon çelik sanayinin 1974'te yükselen ekonomik krizden etkilenmesi mali kayıplara ve kitlesel bir işsizliğe sebep olmuştur (Bilgin, 2012: 34). Dardenne'lerin böyle bir ortamda gelişen belgesel filmleri Vertov'un çektiği haber görüntülerini ve belgesellerini akla getirdiği gibi buhranlı bir atmosferde doğan Yeni Gerçekçi filmleri de hatırlatmaktadır. Dardenne'lerin filmleri tıpkı diğerleri gibi sosyal sorunların karanlık yansımalarını sunmaktadır. Dolayısıyla onların gerçekçi sinema yapmaya yönelmelerinin arkasında politik sebepler de yatmaktadır.

Refah seviyeleri oldukça yüksek görünen Avrupa, kapitalist sistemin yarattığı sert ve zorlu hayat koşullarına sahiptir. Burada önemli olan nokta ise sisteme adapte olabilmeye sorundur; toplumsal ve ekonomik olarak dışlanmış birey kendini var edemez ve göç etmeye doğru sürüklenir. Dardenne'ler Avrupa'nın merkezi konumunda gösterilen Belçika'daki sefaleti bu anlamda gözler önüne serer.

Filmlerle aktarılan toplumsal mesajlar Belçika ile sınırlı kalmayıp ülkeleri aşan evrensel bir söyleme dönüşür. Sol eğilimli yönetmenlerin Belçika özelinde yaptığı eleştiriler kapitalist düzenin hükmü altında olan tüm bölgelere yöneliktir. Filmlerinde doğrudan bir söylem olmadığı gibi çoğu zaman hikayenin hangi ülkede geçtiği dile getirilmez; odakta her zaman insanlar yer alır. İtayan Yeni Gerçekçi yaklaşımdan ayrıldığı nokta da budur; devrimden veya bir kurtuluş yolu önermesinden bahsetmezler. Sistem eleştirisinin insanın varoluşsal köklerine uzanan yönlerini incelerler. Dolayısıyla Dardenne'lerin filmleri politik olduğu kadar felsefî ve psikolojik söylemler içerir (Duymuş, 2015a).

Dardenne kardeşlerin filmlerindeki karakterler doğdukları ülke gibi çok uluslu bir yapıya sahiptir. Çeşitli ideolojilere sahip olan kişileri bir araya getirerek çokkültürlü bir evren yaratırlar. Bu çok uluslu yapının içinde Dardenne'ler, her kesime tarafsız yaklaşarak durumu bütün yönleriyle ele almaya çalışırlar. Onların yargılama mekanizması zayıf çocuk karakterleri (Oturaklı, 2021) kullanmasının bir diğer sebebi de budur.

Dardenne'ler çocuklar da dahil olmak üzere karakterlerini aile ilişkileri zayıflamış mülteciler ve işsizler gibi 'öteki'leştirilen kesimden seçer. Filmlerde

toplumsal sorunlara göndermeler yaptığı gibi sosyal yapı içinde şekillendirilen bireylerin psikolojik sorunlarının da altını çizerler. Kent yaşamını göçmenler ve işçi sınıfı için bir mücadele alanı olarak sunan Dardenne'ler, yalnızlaşma ve iletişimsizliğin yanı sıra dayanışma ve sorumluluk kavramlarına da vurgu yapar. Toplumsal meselelere birey hikayeleri üzerinden yaklaşan filmlerin hem görsel dokusu hem de olayların sosyal gerçekçi boyutu açısından belgeselden beslenen saf bir kurmaca stiline sahip oldukları söylenebilir.

Belgesel yalınlığında bir anlatım diline sahip olan Dardenne'ler, kurgusal klasik sinemanın uylaşımlarına karşı direnirler ve bunu gösterişsiz bir biçimde yaparlar. Frampton'un deyimiyle empatik ve yakın bir film düşünme biçimine ulaşmak için klasik anlatının aç-karşı aç, giriş çekimi gibi önemli tekniklerine başvurmazlar. Onların filmleri seyircinin duygularını harekete geçiren yeni düşünceler kullanır (Frampton, 2013: 226). Bu yeni düşünme alanlarından biri de eksiltmelerle sağlanan geçişlerdir. Dardenne'lerin sıklıkla başvurduğu bu teknik seyirciyi filme katmakla birlikte aynı zamanda onun filmde yaşamasına izin vermez. Filmler diyalogdan çok eylemlere odaklanarak seyircinin karakterleri anlamasını ister. Oradan oraya savrulan karakterler seyirciyi eyleme yani fizikselliğe yönlendirir. Hareketli olan kamera ile eylem arasında bir uyum söz konusudur. Dolayısıyla montajın sahneleri bağlama dışında filme pek katkısı yoktur.

Dardenne'lerin filmleri zamansal olarak düz bir anlatıya sahiptir ve geriye dönüşsüz bir çizgide ilerler. Devam etmekte olan bir eylemin tam ortasına ileri doğru sıçramalarla gerçekleşen önemli geçiş-eksilteler barındırır (Frampton, 2013: 227). Genellikle tek karakter üzerine yoğunlaşılır ve diğer karakterlerin bakış açısına geçiş yapılmaz. Sürekli koşturmaca halinde olan karakterler kamera hareketlerinin ve ritmin oluşmasında etkilidir. Luc Dardenne, karakteri hem fiziksel hem de ruhsal olarak takip eden kameranın konumunu şu sözlerle açıklar:

“Belgeselle olan ilişkimizden ötürü bir kişiyi çekelim ama ona hâkim olmayalım, diye düşünüyoruz. Örneğin Rosetta'nın nereye gideceğini bilmiyoruz. Kendisi de bilmiyor. Biz de onu takip edelim, arkasında olalım diye düşündük. Savaş kamerası gibi, onu takip edelim istedik. O sağa giderse kamera da sağa gitsin, sola giderse kamera da sola

gitsin. (...) Genç Ahmed için şunu dedik: Bu çocuk neyi arzuluyor? İmam ona öldürme arzusunu verdi, öğretmenini öldürmeyi arzuluyor. Ölüme giden bir maratona girecek. Kimse onu durduramayacak. Dolayısıyla onu bir yarış içinde çekeceğimizi biliyoruz. Çok uzun duraklamalar olmamalı, yoksa yarışın ritmini kaçırsınız” (Gültekin, 2020).

Filmlerde oyuncuların vücutlarının tümünü göstermeyecek şekilde kurulan kadrajlarla karakterlerin bir figür haline gelmesi engellenir. Vücutlarının yalnızca bir parçası görünen karakterler eylemleriyle filmlerin ritmini belirler. Bu noktada etki karakterlerin doğaçlamaya yakın oyunculuğu ve sade görüntü estetiği ile sağlanır.

Nitekim, gerçekçi bir anlatım dilini benimseyen Dardenne’ler minimal sinema stillerini, filmin hikayesindeki ve görsel dokusundaki fazlalıkları dışarıda bırakmalarına borçludur. Dolaysızlık ilkesi ile sinema serüvenleri boyunca Avrupa’nın günümüzdeki mevcut sorunlarına dair sağlam anlatılar oluşturan Dardenne Kardeşler, tutarlı bir şekilde ilerleyen filmografilerini ‘çağdaş sosyal gerçekçi’ bir sinemanın izinde devam ettirmektedir.

2.2. Dardenne Kardeşler’in Filmlerinde Gerçeklik

Sinemalarında toplumsal ve bireysel gerçekliği saf sinema anlayışıyla derinlemesine işleyen Dardenne Kardeşler, ilk filmlerinden son filmleri *Le Jeune Ahmed* (2019)’e kadar süregelen sinema üslupları ile tutarlı bir tavır sergilemektedir. Dardenne’lerin tüm filmlerinde hayatın kendisi kadar gerçek olan, kenara itilmiş, toplumda kendisine yer arayan ve zorluklara karşı direnen karakterleri gözlemlemek mümkündür. Onların neo-realist olarak nitelendirilen sineması, her şeyi olduğu gibi göstermesinin yanı sıra toplumsal gerçekliği aşan bir umut arayışı olarak da okunabilir.

Filmlerinde yaşama için gerçekliği derinlemesine ele alan Dardenne’ler çoğu zaman üçüncü sayfa haberleri üzerinden hikayenin çıkış noktasını belirlerler. Kendilerini etkileyen haberlerden yola çıkarak yapım sürecine başlayan ikili, çekim hazırlığının filmin ana ritmini oluşturan unsurları oldukça etkilediğini ifade etmektedir. Luc Dardenne çekim ölçeğine, açılara ve kamera hareketlerine oyuncularla bir araya geldiği prova setlerinde karar verdiklerini söylerken, Jean-Pierre Dardenne ise

oyuncunun dekor içindeki hareketinin filmin ritmini belirlediğini vurgular. “Karakter aslında tam da bu anda doğuyor. Provalarda oyuncular üzerinde baskı yok, dekor halen değişebilir hâlde. (...) Sinemayı anlamayı, aslında anlamaktan çok da yaşamayı öğrenmemiz biraz zaman aldı” (Gültekin, 2020). Bu noktada Dardenne’lerin sabit bir çekim planı ve senaryo ile çalışmadıklarını, oyunculara doğaçlama fırsatı tanıdıklarını, hayatın içinde kendiliğinden oluşan diyalektik görüntülere yer verdiklerini söylemek mümkündür.

Film çekme eylemini teknikten ziyade bir yaşam deneyimi olarak tasvir eden Dardenne’ler gerçek olan şeyin olaylar değil seyircide bıraktığı iz yani duygular olduğunu düşünür. Onların sayıları altmışa yaklaşan belgesellerinden sonra kurmaca film üzerine yoğunlaşmaları izleyicide daha etkin bir duygu yaratmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Kendileri belgesel türden kurmaca anlatıya geçişlerini şu şekilde açıklar: “Bizce ‘gerçek’ sadece olayın kendisi değil, insanlarda bıraktığı izdir. Bunu anlatmaya soyunursanız epey kafa yormanız ve duygu aramanız gerek. Bu nedenle kurmacaya geçmeye karar verdik. Bir anlamda ‘oyun alanımızı’ genişletmek için...” (Küçüktepepınar, 2012: 69). Saf gerçeğin hiçbir zaman kurgu kadar ilgi çekmediğini düşünen (Saydam, 2009) Dardenne’ler ‘oyun alanları’nın sınırını ne kadar büyütse de kurmacaya dair pek çok unsuru dışarıda bırakırlar. Karakterleri doğal dış mekanlarda konumlandırarak yapay stüdyo ve dekordan kaçınırlar. Neredeyse hiç müzik kullanmadan olayları ve durumları duygulara yön vermeden gerçek hayata en yakın şekilde kurgularlar. Hareketli kamera kullanımını tercih eden Dardenne’ler karakterleri adeta gerçek hayatta da yaşadığına inandıran öznel bakışa yakın bir estetik formu kullanırlar. Öte yandan seyirciyi belli bir mesafede gözlemci olarak konumlandırırlar ve bu konumlandırma daha çok kamera hareketleri ve kurgu teknikleriyle sağlanır.

Gerçeklikten ilham alan Dardenne kardeşlerin eksilteli anlatılarının kendilerine özgü sinemasal üsluplarının oluşmasında önemli bir yeri vardır. Bu biçimsel yöntem gerçekliğin alt edilmesi olarak değil ondan ziyade seyirciyi esas meseleye odaklayan ve filmin dayandığı eylemselliği destekleyen kurgusal bir geçiş olarak okunabilir. Frampton’un deyimiyle Dardenne’lerin filmleri “bizleri ele geçirir ama filmde yaşamamızı istemez. Olmak, yapmaktır – eylemektir; karakterleri eylemlerine bakarak

anlamamız, anlamları doğrudan doğruya hissetmemiz, gereksiz düşüncelere kapılmamamız gerekir” (Frampton, 2013: 227). Bu anlamda Wollen’ın sinemanın yedi büyük günahından biri olarak nitelediği “özdeşleşmeye” karşı “yabancılaştırma” erdemi (Wollen, 2010: 113) Dardenne’lerin kendi teknik stilleriyle başvurduğu Brechtyen yöntemlerdendir. Ayrıca bir filmde “her şey gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir ‘denge tutturmaya’ bakar; böyle bir denge için de biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekir” (Kracauer, 1985: 121). Kracauer’ın sözünü ettiği ‘dengeyi kurabilme’ yetisi Dardenne’lerin gerçekliği biçimlendirme yöntemlerine ilk filmlerinden itibaren işlemiştir. Kullandıkları bu biçim yarattıkları kurmaca evrende gerçekçi içeriği destekler niteliktedir.

Karakterlerini gündelik yaşamın olağan akışı içerisinde onları sosyal çevreden soyutlamadan yansıtmak Dardenne’lerin sinemasının bir diğer belirleyici niteliklerindendir. Kentli orta-alt veya alt sınıf gibi tek bir toplumsal arka plandan gelen karakterler ekonomik sorunların yanı sıra genel insani yükümlülüklerin de temsilini sunarlar. Dardenne’ler sosyo-kültürel ve sosyoekonomik yapıyı çevreden etkilenen karakterler üzerinden ilişki kurarak yansıtır. Karakterlerin söylemlerinin ve davranışlarının arkasında toplumsal, kültürel ve psikolojik motivasyonlar yatmaktadır. Ekonomik değişimler karşısında savrulan alt sınıftan kadınların, gençlerin ve çocukların umut arayışları hem toplumdaki hem de insanın içindeki çaresizliği açık eder. Bu dönüşümlerin sebep olduğu kaos ortamında tutunacak bir dal arayan karakterlerin toplum tarafından onaylanmayan kişilere sığınmaları ve çocukların şiddete gösterdikleri eğilim toplumdaki çarpıklıkları somutlaştırmaktadır. Bu anlamda Dardenne’lerin filmlerindeki politik atmosfer karakter psikolojilerinin oluşumunda önemli bir etkidir.

Gerçekçi yaklaşımla tasarlanan öykü evreninde oyunculukların da abartısız ve doğal olması gerekmektedir. Oyuncu, film için büründüğü bir karakter olmaktan ziyade “kameranın iş üstünde yakaladığı gerçek hayattan biri gibi” (Kracauer, 1985: 194) görünmelidir. Dardenne’lerin belgeselci yönlerinin oyuncu seçiminde de etkili olduğu görülür. Kracauer’ın Vittorio De Sica için yaptığı yorum Dardenne Kardeşler’in de oyuncu yönetimi konusundaki başarılarını kanıtlar niteliktedir. Dardenne’ler “daha önce hiç oyunculuk yapmamış kişileri kendi içinde tutarlı insan portreleri sergileyebilecek

hale getirir” (Kracauer, 1985: 202). Oyuncu, rol yapmadan karakterin psikolojisini içselleştirerek onun gerçek dünyada sahnelenmemiş mevcudiyetinin bir parçasını sunuyormuş gibi performans sergilediği takdirde filmin gerçekçi yaklaşımına katkı sağlayabilmektedir. Bu anlamda alt başlıklarda daha detaylı olarak incelenecek olan Igor, Rosetta, Olivier, Bruno, Cyril, Lorna, Sandra, Jenny ve Ahmed’in mücadeleci karakterlerinin gerçek hayatta karşılığı bulunabilecek türden bir oyunculuk performansı ile sahnelendiği söylenebilir.

Kracauer “oyuncu olmayan oyuncuların yararlanan anlatı filmlerinin” hemen hepsinde istisnasız “bir belgesel havası” (Kracauer, 1985: 199) olduğunu söyler. Dardenne’lerin belgesel kökenli olmalarına atıfla filmlerinde sadece oyunculuk değil diğer unsurların da belgesel gerçekçi bir yaklaşımı barındırmaktadır. Özellikle sallantılı kamera kullanımı belgeselin görüntü estetiğine yakın bir çizgide durduğu için gerçekçi etkiyi güçlendirir. Hareketli kamera kullanımı düzensiz çerçevelemeyi de beraberinde getirir. Kamera kesme yapmadan sürekli çekim yöntemi ve çevrinme hareketleriyle nesneye yaklaşır ve onunla hareket eder. Dolayısıyla sahne içinde plan değişimleri montajda değil kamera hareketiyle sağlanır. Seyirciyi katıksız bir gözlemci olarak konumlandıran kamera, karakterin yanında adeta olaylara tanıklık eden bir insan bedeni gibidir. Bu niteliğin en çok hissedildiği noktalar ise diyalog çekimleridir. Geleneksel açı-karşı açı yönteminden ziyade kamera, uyaran yöne doğru çevrinme hareketiyle dikkat kesilir. Öte yandan empatik bir yaklaşım biçimi olarak kamera, karakterin enerjisine bürünmeden onun ne yapmak istediğini anlamaya ve hislerini paylaşmaya çalışır; karakterle uyur, dolaşır, peşinden gider ve onunla düşünür. Kameranın tıpkı kendileri gibi olan agresif ve yüksek tempolu hareketleri karakterlerin zorlu mücadelelerini ve gündelik rutinlerini destekleyen bir akstadır. Aynı zamanda filmlerdeki bu süreklilik kurgusu Bazin’e göre “çekimleri daha canlı kılar” ve “kendi kesmelerini kendisi yapan” (Bazin, 1966: 84) bir seyirci profilinin oluşmasına imkan tanır. Böylece film insanın gerçek hayattaki algısına yaklaşan bir görüntü estetiği sunar.

Filmlerin gerçekçi estetiğini destekleyen bir diğer unsur da diegetik müzik kullanımıdır. *Le Silence de Lorna* ve *Le Gamin au Vélo*’nun bazı sahneleri dışında Dardenne’lerin hiçbir filminde müzik kullanımına rastlanmaz. Bu sahnelerdeki diegetik

olmayan müzik kullanımı seyircinin duygusal aksiyonu anlamasına fayda sağlayan bir yöntemdir. Kracauer filmlerde müzik kullanımının yönlendirici olmamak şartıyla zararsız olduğunu ve müziğin asıl işlevinin “seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmek” (Kracauer, 1985: 243) olduğunu belirtir. Bu anlamda Dardenne’ler müziği filmin belirli sahnelerinde duyguyu destekleyecek ve seyirciyi ritme uyduracak şekilde kullanmaktadır.

Dardenne’lerin kullandıkları bahsedilen tüm sinemasal unsurlar ele aldıkları meseleyi desteleyen bir niteliktedir. Gerçekçi kodları da bu meselenin özüne inebilmek için kullanırlar. Onların sinemayla ilgilenme amaçlarının temelini oluşturan empati kavramının gelişimi için seyirci ve karakter arasındaki ilişkinin güçlü ve anlaşılır olması gerekir. Bu ilişkinin kurulabilmesi, seyircinin karakterlerin motivasyonlarını anlaması için gereken adaptasyon yöntemine bağlıdır. Filmlerinde karakterlerin rutin hayatlarına dair detayların sık sık tekrarlanması nedeni de bu adaptasyon sürecini başlatmak içindir. Dardenne’lerin gerçeklikle ilgilenme biçimlerinin de bu temel ekseninde şekillendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla Bazin’in ‘filmin gündelik hayattan izler taşıması gerektiği’ ve ‘bol hareket’ (Bazin, 2011: 91) vurgusu Dardenne’lerin filmlerinde karşılığını bularak işlevsel bir anlam kazanmakta ve onların gerçeklikle kurduğu ilişki gündelik hayatın basit bir kaydından ziyade filmin alt metnini destekleyen bir formüle dayanmaktadır.

Dardenne’lerin sorumluluk ve empati duygusuna odaklanan sineması, Philip Mosley (Mosley, 2013: 1) tarafından *The Cinema of the Dardenne Brothers* isimli kitabında “Sorumlu Gerçekçilik” (Responsible Realism) olarak kavramsallaştırılmıştır. Dardenne’ler toplumsal sorunların bireylerin hayatlarında sebep olduğu kaosu etik düzlemde bir sorumluluk bilinciyle ele alır ve bu konuyu gerçekçi bir üslupla irdeler.

“Dardenne kardeşlerin sinemasını, sekülerizm ve din, inanç ve inançsızlık arasındaki ayrımı “karşıtlık” temelinde kuran düşünce biçimiyle/anlayışıyla mücadele eden “yeni tip bir sinema” olarak nitelendiren görüşe göre bu sinema; yerleşik, maddi hayat içinde deneyimlenen, etik ve ruhsal/manevi dönüşümlerin karmaşıklığını göstermekte/sorgulamaktadır” (Çelik, 2016: 2-3).

Etik bir kavram olarak ‘sorumluluk’ Dardenne’lerin sinemasında görünenin ardındaki yitik değerlerin ortaya çıkarılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu özelliklere bakıldığında Dardenne’lerin sinemasında filozof Emmanuel Levinas’ın ‘ben’e ve ‘öteki’ne yüklediği anlamların karşılıklarını bulmanın mümkün olabileceği öne sürülür. Ben’in mevcut olduğu bir dünyada öteki’nin de varolması yadsınamaz. Bu anlamda empati kavramını sorgulatan Dardenne’ler ‘öteki’ne olan sorumluluğu hatırlatır. Bu anlayışa göre Dardenne Kardeşlerin sineması, en iyi sorumlu karakterin gelişimi için inancın merkezî rolünü kavrayan ancak inanç sisteminin başındaki Tanrı’ya başvurmayan ‘Tanrısız bir inanç’ olarak düşünülebilir. Ancak bu, geleneksel inanç anlayışına karşı duran basit bir ateizm değildir; bireyin huzurlu olması ve diğer insanlarla dayanışabilmesi için gerekli gördüğü inanca veya dine saygı duyan bir tavır sergiler. Zira dini dürtü insan olmanın ne anlama geldiğinin özüne iner ve kuşkusuz birey, ona olan inancından yoksun olsa bile kendine göre bir inanç sistemi yaratır. Yani Dardenne’lerin sineması, inancı, geleneksel din patiklerine başvurmadan insan olmaya dair bir adım olarak görür ve geleneksel yolların ötesinde din/laiklik, inanç/inançsızlık gibi ikililikleri tasavvur eder (Caruana, 2016: 2). İnsancıl bir tutum içinde olan Dardenne’ler bunu yaparken Taşçıyan’ın ifadesiyle adalet, vicdan, ahlak üzerine söylev vermeden ve kahramanlarını yargılamadan onların hatalarını sergiler, toplumu didaktik olmadan uyarır, angaje olmadan siyasi tavır alırlar (Taşçıyan, 2014).

Dardenne Kardeşler’in, bir etik düşünce biçimi olarak karakterlerinin fiziksel eylemlerini kayda alma eğilimleri, onların diyaloglara başvurmadan ‘öteki’ ile olan empatik ilişkisini göstermek içindir. Bu yüzen karakterle gündelik rutinleriyle sosyal çevreden izole edilmen verilir. Karakterlerin gezindiği modern şehirler toplumsal yapı içerisinde şekillendirilen bireylerin yaşadığı mekanlardır. Modern toplumların ise görünen gerçeğinin ardında ekonomik, sosyolojik ve politik birçok sorun mevcuttur. Dardenne’ler için asıl gerçek bu sorunlardır ve sinemayla ilgilenme biçimleri bu gerçeklerin ortaya çıkarılması şeklinde tezahür eder.

“Dardenne’lerin maksadının sinemayı kullanarak bize modern dünyanın çeperine itilmiş hayatları ve o hayatların paradokslarını göstermek ve bu yolla bizi kendi paradokslarımızla yüzleştirmek olduğunu söyleyebiliriz. Bir ölçüde izleyene ‘öteki’ olanı hatırlatırlar

diyebiliriz. (...) Bu gerçeklerin daha derininde yatan bir empati yitiminin varlığı Dardenne'leri rahatsız etmektedir" (Türkgeldi, 2018: 115).

Dardenne Kardeşler filmlerinde empati gibi günümüz dünyasında yitip olan kavramların ve değerlerin arayışındadır. Kutsallığını kaybeden dünyayı yeniden anlamlandırma çabası içinde olan modern insanın empati yetisinin kaybolması, aşırılık içeren duygular evreninde 'ben'cillğe sürüklenmesine sebep olmaktadır. Sevinç, üzüntü ve korku gibi kendi iç dünyasında şekillenen tematik duygular evreninde, gerçeklikten uzak yaşayan insan, tanımlı ve belirli zevk sistemlerinin dışına çıkmadan, hayatının hangi düzlemde başlayıp nasıl bir finalle sonlanacağı konusunda planlı ve bilinçli bir şekilde 'ben'e hizmet etmektedir. Dardenne'ler filmlerinde melodramatik özellikler taşıyan insanın bu imgelemine tersine çevirerek gerçekçi bir dünya imgesi içinde çökertmektedir. Geleneksel olan kodları deforme ederek toplumsal düzen işleyişini ve ahlaki yükümlülükleri sorgulatmaktadır. Bu sorumlulukları hatırlatan çağrılar her filminde yapan Jean-Pierre Dardenne 'kendimizi başkasının yerine koyma'nın öneminden şu şekilde bahseder:

"İçinde yaşadığımız sistem aynı. Nefret körükleniyor, kötülük devam ediyor. Umursamazlık ise en büyük felaket! Sonuçta değişimi sağlamakta en büyük rol bize düşüyor. Öfkenin yerine şefkat koymak elzem. O da birbirimize bakmaktan geçiyor. (...) İnsanlar kendi dertlerine o kadar boğulmuşlar ki birbirimizden çok uzaklaştık. Ancak kendimizle ilgili bir meselede etrafımıza bakıyoruz" (Küçüktepepınar, 2012: 68).

Dardenne Kardeşler "gündelik olanın basitliğini, görüntüyle algılananın ötesinde oluşan düşünceyi yakalamak" (Karadoğan, 2018: 319) için kullanırlar. Sıradan yaşamın gizli anlamını ele veren sinema anlayışları görünenin ardındaki gerçeği keşfetmeye yönelik tasarlanmıştır. Onların sineması toplumsal içeriklerle içsel yaşamında etik uyanışlar yaşayan modern insanın zihninin derinliklerinde saklı kalan değerleri dışavurmaya yöneliktir; onlar 'öteki' olanı düşünmeye yönlendirerek başkasına olan sorumlulukların destekçi figür aracılığıyla ya da kendiliğindenlik ekseninde farkına varılmasını sağlar. Geleneksel yöntemleri kullanmadan gündelik yaşamın algılanış şekline yakın bir çizgide duran Dardenne'ler kemerayı da bu çizgide konumlandırarak seyirciyle karakter arasında duygudaşlık kurarlar. Onların hem tematik

hem de sinemasal anlamda insana sorumluluklarını hatırlatmak için çağrıda bulunan filmlerinin toplumsal ve bireysel sorunlara dair çözümden ziyade daha iyi bir yaşam için öneriler sunduğunu söylemek mümkündür.

Filmlerinde iyilik, adalet, vicdan, menfaat, inanç, etik, ahlaki yükümlülük gibi kavramları sorgulayan Dardenne Kardeşler'in gerçeklik anlayışları gizli kalmış veya yitik olan bu değerleri açığa çıkarırken kullandıkları yenilikçi biçimlerine dayanmaktadır. Tanınmamış oyunculuk, gerçek mekanlar, doğal ışık ve sallantılı kamera kullanımının yanı sıra eksilteli kurgu ve insan bedeni gibi hareket eden kamera kullanımı kendi stillerinin oluşmasında etkili olmuştur. Dardenne'ler üsluplarının şekillendiği ilk filmi *La Promesse* (1996)'de yakaladıkları bu sinemasal stili son filmlerine kadar korumuşlardır. Çalışmada Dardenne'lerin gerçeklik anlayışlarının detaylı olarak analizi filmograflerinde yer alan dokuz film üzerinden yapılacaktır.¹¹ Bu kapsamda *La Promesse*, *Rosetta* (1999), *Le Fils* (2002), *L'enfant* (2005), *Le Silence de Lorna* (2008), *Le Gamin au Vélo* (2011), *Deux Jours Une Nuit* (2014), *La Fille Inconnue* (2016) ve *Le Jeune Ahmed* (2019) olmak üzere tüm filmler düşünsel, biçimsel ve estetik olarak incelenecektir.

2.2.1. La Promesse (Söz-1996)

2.2.1.1. Filmin Öyküsü

Bir otomobil tamircisinin çırağı olan 15 yaşındaki Igor (Jeremie Renier), işten arta kalan zamanlarda babası Roger (Olivier Gourmet) ile Belçika'da yasadışı göçmen transferi yapmaktadır. Igor'u iş çıkışı almaya giden Roger, yeni bir göçmen kafilesini kalacakları inşaata getirir. Roger'ın inşaatında çalışan ve aynı zamanda orada barınan Güney Afrikalı Amidou'nun karısı Assita ve bebeği de bu gelen grubun içindedir. Göçmenlerin kaçak olarak çalıştığı inşaata denetim memurlarının gelmesiyle tüm göçmenler saklanır. Bu sırada inşaata kurulan iskelede çalışmakta olan Amidou panikle aşağı düşer ve bacağından yaralanır. Denetimciler gittikten sonra durumu ağır olan Amidou'nun yanına giden Igor, Assita'ya ve çocuğuna sahip çıkma konusunda ona söz

¹¹ Dardenneler, çektikleri ilk iki kurmaca filmleri *Falsch* (1986) ve *Je Pense à Vous* (1992)'ü filmograflerinin dışında bıraktıkları için çalışmaya dahil edilmemiştir.

verir. Denetim memurlarını gönderdikten sonra onların yanına gelen Roger, Igor'un Amiodou'nun kan kaybını önlemek için yaptığı müdahaleye engel olur. Başlarının derde girebileceğinden korktuğu için Roger Igor'la birlikte Amidou'yu inşaatın bahçesindeki beton yığınlarının içine gömerler. Olanlar yüzünden kendisini suçlu hisseden ve rahatsız olan Igor, Amidou'ya verdiği sözü tutmak için Assita ve çocuğuna göz kulak olmaya başlar. Assita'ya kocasının kumar borcu yüzünden uzaklaştığını ve İtalya'daki akrabalarının yanına gitmesi gerektiğini söylerler. Geleneksel inanışlara sahip olan Assita baktığı falda kocasının yakınlarda olduğunu ve ısrarla gitmek istemediğini dile getirir. Igor, Assita'yı göndermek için türlü numaralar yapan babası Roger'a karşı durur ve Assita ile çocuğunu güvenli bölgeye ulaştırmak için elinden geleni yapar. İtalya'ya kocası tarafından çağrıldığını düşünen Assita trene bineceği sırada kocasının öldüğünü öğrenir. Igor vicdanen rahatsız olduğu için Assita'nın her şeyi öğrenmesi gerektiğini düşünür ve her şeyi itiraf eder.

2.2.1.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Dardenne Kardeşler'in kendilerini uluslararası alanda tanıttıkları ve sinemasal üsluplarının oluşmaya başladığı *La Promesse* tematik olarak ahlak, sorumluluk ve göç gibi sorunları ele alır. Film Avrupa'daki göçmen sorununa Igor adlı 15 yaşındaki bir çocuğun vicdanı üzerinden yaklaşmaktadır. Gündelik hayatın gerçekliğine oldukça yakın bir çizgide duran film, bu yönüyle birinci bölümde üzerinde durulan Yeni Gerçekçi filmlere benzemektedir. Dolaysız bir sinemayı hedefleyen Zavattini'nin deyimiyle saf sinemanın amacı, “gerçekliğe benzeyen hikayeler bulmak değil daha çok gerçekliği hikayeye dönüştürmek” (Stam, 2014: 84)tir. Bu anlamda *La Promesse* gerçeklere dayanan bir kurmacadır.

Film gündelik hayatın gerçekliğiyle uyumlu bir kurmaca olmasıyla dikkat çeker. Oyunculuklar, kamera kullanımı, diyaloglar, mekan ve öykü evreninin kurulumu gibi sinemasal unsurlar gerçeklik izlenimine değil, gerçekçi duygu ve söylem yaratımına hizmet etmektedir. Diğer yandan gerçek hayatın dışında kalan aşırılıklar filme dahil edilmemiştir. Karakterlerin psikolojik durumları gerçekçi bir biçimde ele alınmış ve abartılı duygu durumlarına yer verilmemiştir.

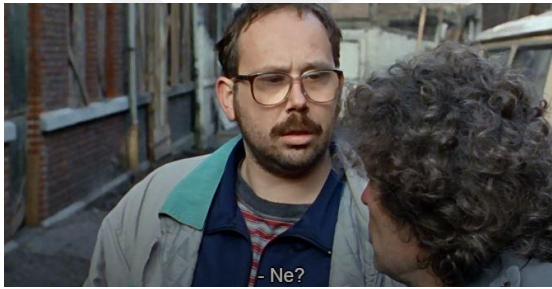
La Promesse için salt gündelik hayatın gerçekliği olduğu yönünde yorum yapmak yetersiz kalır. Film gerçek hayata ait olmayan şeyleri dışarıda bırakmasının yanı sıra sosyal gerçekçi bir ifadeyi de destekler. Birinci bölümde bahsedilen İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinemasını toplumsal gerçekçi bir bağlam üzerine oturtan sinemacılar, ülkelerindeki ekonomik-siyasal sorunları ele almış ve toplumun farkındalık kazanması için filmler yapmışlardır. Yeni Gerçekçiliğin açıkça politik bağlanımından (Kovacs, 2015: 268) farklı olarak *La Promesse*, birey üzerinden evrenselci kaygı ve konulara odaklanarak toplumsal ve siyasal olguların sıradan insanın yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerini yalın bir dille aktarmaktadır.

Filmdeki oyunculukların insanın gerçek hayattaki sıradanlığına benzer şekilde sergilenmeleri filme gerçekçi atmosfer kazandıran unsurlardan biridir. Genellikle amatör oyunculardan oluşan film tanınmış yüzlerin seyirci üzerindeki tanımlanmış duygu kalıplarından sıyrılmaktadır. Dardenne Kardeşler'in birçok filminde rol alan ve bu sebeple 'aileden birisi' olarak nitelendirdikleri Jeremie Renier (Igor) *La Promesse*'de ilk oyunculuk deneyimini yaşamıştır. Henüz tanınmış bir oyunculuğa sahip olmayan Renier, profesyonel olmamasına rağmen yapaylığa yer bırakmayan doğal tavırlarıyla yalın ve gerçekçi bir performans sergilemiştir. Olivier Gourmet (Roger), Assita Ouedraogo (Assita) gibi profesyonel oyuncular da bu doğal akış içinde yapay oyunculuktan uzaklaşıp film gerçekliğinin bir parçası haline gelmiştir.

Oyunculukları etkileyen unsurlardan biri filmin görüntü estetiğidir. Uzun çekimler sebebiyle kesintiye uğramayan oyunculuk, duygu durumlarının da kesintisiz bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Gerçek yaşama daha yakın duygusal ifade yöntemlerinin gelişmesine olanak tanımıştır. Oyuncuları takip eden kamera, karakteri bir anlamda özgürleştirmiştir. Oyuncu kameraya göre değil, kamera oyuncuya göre hareket ederek akış sağlanmıştır.

Belgesel kökenli Dardenne'lerin kamera kullanımı gözlemci bir bakış açısıyla oyuncuyu takip eder. Kamera filmin başından itibaren ana karakter Igor'u izlemektedir. Burada aktüel kamera kullanımı belgesel gerçekçi bir üsluba gönderme yapmaktadır. Sabit açılar neredeyse hiç kullanılmamıştır. Kamera adeta insan bedeni gibi hareket

etmektedir. Igor'un eylemlerine odaklanan kamera onun baktığı yöne kesme yapmadan insan gözü gibi çevrinme hareketi yapar. Bir gözlemci olarak seyirciyi olayların içine dahil eden kamera izleyicinin karakter ile empati kurması için görevlendirilmiştir. Örneğin; Roger ve Igor'un yeni bir göçmen grubunu getirdikleri sahne kesintisiz bir şekilde verilir. Bu sırada ikametgah belgesi çıkartmak için mültecilerden pasaport isteyen Igor'u gözleyen kamera, daha sonra Roger ile pazarlık yapan mültecilerin içinde konumlandırılır. Empatik bir yerleştirme olan bu konum seyircinin konumudur. Görsel 1 ve 2'de görüldüğü gibi grup içinde konuşan kişilere göre kamera, insanın bakış değiştirme hareketine benzer şekilde kaydırma yapar ve bakış önce Roger'a sonra mültecilere yönlendirilir. Kim söz hakkı aldıysa herkes gibi kamera da o kişiye doğru bir yönelme hareketi yapar.



Görsel 1. Kameranın Roger'a bakışı



Görsel 2. Kameranın mültecilere bakışı

Filmde kullanılan bu teknik gerçek bir olaya tanıklık ediyormuşçasına etki yaratır. Ancak burada amaç 'gerçeklik izlenimi' yaratarak seyirciyi karakterle özdeşleştirmek değil, gerçekçi bir bakışla empatiye davet etmektir. Öte yandan özdeşleşmeyi kırmak için kurguda eksiltilere başvurulmuştur. Kameranın sallantılı olması bazen karakterlerin çerçevelerin dışında kalmasına veya vücutlarının sadece bir parçasının görünmesine sebep olmuştur. Klasik anlatıda sıkça başvurulmuş açı-karşı açı tekniği bu filmde yerini kesintisiz bir çekime bırakmıştır. Çekimin uzun olması montaj ihtiyacını da azaltmıştır. Dolayısıyla montaj filmin içinde tasarlanmış ve çekim sonrası müdahaleye fazla gerek kalmamıştır.

Diğer yandan filmdeki sallantılı kamera kullanımının toplumsal olanla ilişkilendirilebilecek bir yanı bulunmaktadır. Omuzda taşınan kamera bir haber veya savaş kamerası gibi olaylar üzerinde gerçekçi bir izlenim bırakmaktadır. Bu anlamda

filmin yarattığı gerçekçi etki oldukça güçlüdür. Toplumsal gerçekçi içerikle belgesel hissi yaratan hareketli görüntüler göç sorunları, işsizlik gibi gerçek yaşama ait olan parçalarla ilintili olan konulara gönderme yapmak için kullanılan bilinçli bir tercihtir. Bu noktada filmin vurguladığı tema ve alt konuları destekleyen bir biçimin kullanıldığını söylemek mümkündür.

İçeriği destekleyen bir diğer kullanım ise Bazin'in sözünü ettiği alan derinliğidir (Bazin, 2011: 207). Gerçekçi etkiyi güçlendirmek için başvuru yöntemlerinden biri olan 'alan derinliği'nin filmdeki kullanımı geniştir. Bu sayede görüşün herhangi bir aksaklığa uğramadığı çekimlerde seyirci tek bir noktadan ziyade, dilediği yöne bakabilmektedir. Film, uzun çekimlerle ve alan derinliğinin genişletilmesiyle gerçekliği kesintiye uğratmadan yansıtmaktadır.

Karakterler, etraflarını çevreleyen koşullardan soyutlanmadan verilmiştir. Olaylara tek bir karakter ekseninde şahit olunur ve nadiren başka karakterlerin izi sürülür. İyi veya kötü gibi net bir ahlaki yargıya varmadan her yönüyle gösterilen karakterlerin durumları hakkındaki yorum izleyiciye bırakılmıştır. Film mülteci sorunlarına gönderme yapsa da asıl konu ahlaki ikilemler üzerinedir. Başlangıç sahnesinde Igor'un, benzin almak için istasyona yanaşan arabanın içindeki cüzdanı çaldığı görülür. Film sonlarında ise Amiduo'ya verdiği sözü tutmak için Assita'ya her türlü yardımı yapan ve babası Roger'ı dahi umursamayan bir Igor ile karşılaşılır. 'Öteki' olarak görülen Assita'ya dışarıdan bakan Igor zamanla 'öteki'nin dünyasını anlamaya çalışır ve kullanılan kamera açılarıyla seyircinin de karakterle empati kurması sağlanır.



Görsel 3-4 : 'Öteki'nin dünyasına bakış

Başına gelen her olumsuz durumda metanetini koruyan, doğanın kurallarına ayak uydurarak hayatta kalmaya çalışan ve geleneklerine bağlı mistik bir karakter olan Assita, görsel 3'te görüldüğü gibi kötü enerjiden korumak için hazırladığı karışımı bebeğinin vücuduna sürer. Igor ise daha önce karşılaşmadığı bu ritüel karşısında şaşırır, dikkatlice izleyerek onları anlamaya ve kavramaya çalışır. Igor'un arkasında konumlandırılan kamera (yani seyirci) onun düşünmesini seyrederek. Film ve seyirci, Assita ve onun yabancı dünyasını kavramaya çalışan Igor'un düşünme ve karar verme sürecini onun yerine geçmeden eylemlerini gözlemleyerek anlamaya çalışır. Bu türden bakışların genellikle Assita'nın (ötekileştirilenlerin) olduğu planlarda kullanıldığı görülmektedir. Yine görsel 4'te Assita, bebeğini iyileştirmek ve kocası Amidou'nun nerede olduğunu öğrenmek için kendisi gibi 'öteki'leştirilen bir şifacının yanındadır. Igor'un benzer bakışı burada da görülür; Assita'nın yabancı dünyasıyla karşılaştığı noktada onu ve diğerlerini anlamaya çalışır. Bu imajlar verilirken kamera Igor'un özneline değil, onun omuz hizasında yer alarak hem Igor'un görüş açısını hem de bir üçüncü kişi olarak seyircinin konumunu belirlemektedir. Bu sayede özdeşleşme kırılır ve her iki karakterle empatik düzeyde bir ilişki kurulur.

Film, savunduğu ve aktarmaya çalıştığı fikri gerçekçi bu üslupla destekler. Mükemmeliyetçiliğe karşı DV'lerle alternatif görüntü estetiği yaratan Dogma'da olduğu gibi sallantılı ve bir insan bedeni gibi hareket eden kamera, gerçekliği yakalamak için arayış içindedir. Film, uzun çekimler ve net alan derinliğiyle insanın gerçek hayattaki algısına daha çok yaklaşır. Amatör ve profesyonel oyuncuların birlikteliği filmi teatrallikten uzaklaştırarak doğal bir görünüm kazandırır. Sinemasal birçok olanağın dışarıda bırakılması filmi gündelik hayatın gerçekliğine yaklaştıran bir diğer unsurdur. Örneğin, filmde müzik kullanılmamıştır. Sadece Igor ve Roger'ın eğlenmek için gittikleri mekanda müzik sesleri duyulmaktadır. Bu anlamda müzik filmin içinde diegetik olarak yer alarak gerçekçi anlatım dili desteklenir.

Filmde gerçek mekanların kullanımı da gerçekçi etkiyi güçlendirmiştir. Sokaklar, inşaatlar ve Seraing kentinin gri puslu havası filme eşlik etmektedir. Bu anlamda filmin çekildiği dönemin toplumsal ve ekonomik atmosferine tanıklık ettiği de söylenebilir. Çeşitli ülkelerden gelen göçmenlerin kaldığı inşaat, sanayi kenti olan

Seraing'in puslu manzarasına benzemektedir. Her odasında ayrı bir göçmenin kaldığı inşaat onlar için bir umut yuvası haline gelmiştir. Igor'un mobiletiyle Seraing sokaklarında gezdiği sahnede beton binaların soğuk yapısıyla karşılaşılır. Bu anlamda mekanlar karakterlerin dünyasına ayna tutar ve hikayelerini destekleyen unsurlar olarak verilir.

2.2.2. Rosetta (Rosetta-1999)

2.2.2.1. Filmin Öyküsü

Alkolik olan annesiyle birlikte karavan kampında yaşayan Rosetta (17) yeni girdiği işten kovulur. Ekonomik sıkıntılar çeken Rosetta yeni bir iş arayışına girer. Parasız kaldığı bu dönemde eski kıyafetlerini satarak geçimini sağlar. Annesi ise kendisine alkol getirdiği için kamp yöneticisiyle ilişki yaşar. Rosetta bu duruma daha fazla tahammül edemez ve annesini hastanede tedavi görmesi için göndermeye karar verir. Ancak annesi hastaneye gitmemek için karavandan kaçar. Rosetta waffle dükkanında çalışan Riquet ile tanışır ve onun çalıştığı yerde işe başlar. Riquet ile duygusal yakınlaşma yaşayan Rosetta, onun waffle dükkanında sahtekarlık yaptığını öğrenir. Daha sonra patronu tarafından yeni girdiği işten de kovulur. Yoğun çabalarına rağmen başka yerde iş bulamayan Rosetta, patrona Riquet'nin kendisini dolandırdığını söyler. Patron Riquet'i kovar ve yerine Rosetta'yı işe alır. Bu olaydan sonra Riquet Rosetta'yı rahatsız eder, sürekli onun etrafındadır. Rosetta yaptığının yanlış olduğunu farkında olsa da para kazanmak için buna mecburdur. Bir gün iş dönüşü karavana geldiğinde annesini bahçede baygın halde bulur ve içeri götürür. Yaşadıklarını artık kaldıramayan Rosetta işten istifa eder ve tüp gazını açarak intihar girişiminde bulunur. Ancak tüpün bittiğinin farkına varır ve yöneticiye gidip yeni tüp satın alır.

2.2.2.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Dardenne Kardeşler *La Promesse*'de yakaladıkları sade anlatım dilini *Rosetta*'da daha da sadeleştirerek sinemasal üsluplarını iyice sağlamlaştırmış ve kabul ettirmişlerdir. Tıpkı *La Promesse*'de olduğu gibi hikayenin katmanlı yapısını iki ayrı eksenle verir. Önceki filmlerinde baba-oğul üzerinden sosyal meselelere değinen

Dardenne'ler Rosetta'da da benzer bir yol izleyerek anne-kız ilişkisinin yarattığı gerilim üzerinden işsizlik sorununa ve aynı zamanda birey-toplum arasındaki çatışmalara gönderme yapar. Bireyler özelinde toplumsal sorumluluklara değinilir.

Çalışma bağımlısı olan Rosetta bir iş bulamazsa toplumda var olamayacağına inanmaktadır. İş onun sadece geçim sağlamak için bir kapı değil aynı zamanda toplum içinde kabul görmenin şartıdır. Adeta yeşil bir yaprağın üzerinde kamufle olmuş, orada olduğu hareket etmediği sürece neredeyse anlaşılmayan bir böcek gibi Rosetta da sıradan insanlar gibi bir hayat sürmek istemektedir. Çünkü yaprak üzerindeki böcek farklı bir renge bürünürse diğer böcekler tarafından yok edilmeye mahkumdur. Rosetta da içinde yaşadığı toplumdan farklılaşırsa öteki olarak sınıflandırılacaktır. Öyle ki, iş bulamazsa öleceğine kendisini inandırmıştır ve toplumun diğer üyeleri gibi marjinalleşmeden, iş ve arkadaş edinip sıradan bir hayat sürme arzusu içindedir. Dardenne'ler Avrupa'nın merkezinden modernizmin getirdiği bireyciliği ve toplumsal adaptasyonu sefalet içindeki bir kızın üzerinden gözler önüne serer. Rosetta, bu anlamda toplumsal gerçekçi yönüyle dikkat çekmektedir. Film işsizlik konusunda farkındalık yaratmakla kalmayıp tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmen Pietro Germi'nin filmleri gibi mevcut sistemin iyileştirilmesine yönelik girişimleri de hızlandırmıştır; Belçika'da 'Rosetta Kanunu' olarak bilinen işçilerin haklarını düzenleyen bir yasanın çıkmasını sağlamıştır. Rosetta bu yönüyle gerçekçi sinemanın toplumun aksayan yönlerini ne denli etkilediğini kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda film çekildiği dönemin toplumsal, politik ve ekonomik yapısıyla ilişkilendirilebilecek düzeydedir ve Rosetta bu yönüyle sosyal gerçekçi bir bağlama oturmaktadır.

Politik yönünün Yeni Gerçekçiler kadar görünür olmadığı film gündelik hayatın gerçekliğine oldukça yakındır ve birey üzerinden gelir dağılımının adaletsizliğini vurgular. Küçük bir karavanda kendisine ve annesine bakmakla yükümlü olan 17 yaşındaki bir kızın iş bulabilmek için verdiği mücadele onu duygusuz biri olmaya sürüklemiş, yaşadığı zorluklar çocuksu yüzündeki ifadeyi inatçı ve öfkeli bir şekle sokmuştur. Daha iyi bir dünyanın hayalini kuran Rosetta, ekonomik olarak yaşadığı sıkıntılardan korunmak için etrafına kalın duvarlar örmek zorundadır. Diğer yandan Rosetta'nın iş bulma azmi alkolik ve miskin olan annesinin uyuşukluğundan bir

kaçış ve ona karşı bir tepki gösterme şeklidir. Rosetta filmin ilk sahnesinde işte kalabilmek için yoğun bir mücadele verir; kendisini tuvalete kilitler, patronuna saldırır, dolaplara sıkı sıkı tutunur, ekmeğini kazandığı un çuvallarına sarılır. Onun iş bulma çabası film boyunca devam eder.

Dardenne’ler filmde sınıfsal eşitsizliğin yarattığı sorunları irdelerken ‘suçlu’yu arama çabası içinde olmadan durumu tarafsız bir şekilde ele alırlar. Tıpkı gerçek hayattaki gibi net çizgilerle sınırlandırılmayan karakterler iyi ve kötü ayırımına gitmeden rutin eylemleri ile tanıtılır ve gözlemci konumunu bu filmde de koruyan seyirci, olayları herkesin perspektifinden izleyerek karakterlerle empatik bir ilişki kurar. Engin Geçtan’ın deyişiyle “İnsan hem yapan hem bozan, hem seven hem kıran bir varlıktır. Bu çelişki onun, kendisini ve diğer insanları anlayabilmesini güçleştiren en önemli etmenlerden biri olmuştur” (Geçtan, 2018: 19). Bu anlamda film, Rosetta’yı masum ve iyi bir karakter olarak kurgulasa da yaşamsal zorluklar gerçek hayatta olduğu gibi beklenmedik davranışlar sergilemesine neden olabilmektedir. Filmde geri planda kalan ekonomik ve politik atmosfer karakterin edimlerini etkilemekte ve böylece kendini görünür kılmaktadır. Emek vermeden hiç kimsenin parasını almayı kabul etmeyen Rosetta, çaresizlikten arkadaşı Riquet’i patronuna şikayet ederek onun yerine geçme gibi bir eylemde bulunur. Daha önce bebeği hasta olduğu için işe gelemeyen bir kadının kovulması üzerine işe alınan Rosetta, kovulan kadının iş yerine gelip hakkını aradığı esnada tepkisiz kalarak işine devam ettiği görülür. Benzer durumları kendisinin de yaşamasına rağmen ayakta kalabilmek için acımasız olmak zorundadır. Sadece Rosetta değil başka kişiler de aynı zorluklarla mücadele içindedir ve bir anlamda ‘öteki’ olan da başkasını ‘öteki’leştirmektedir. Dardenne’ler Rosetta’da ‘ben’in ‘öteki’ ile ilişkisini çok katmanlı bir yapıda irdeler. Film bu anlamda psikolojik olarak ahlaki ikilemler yaşayan karakterler üzerinden etik ve sorumluluk kavramlarını sorgulatır.

Basit anlatı temelinde şekillenen öykü evreni ve olay örgüsü karakterlerin diyaloglarından ziyade eylemleri üzerinden kurgulanır. Rosetta’nın işten ayrılıp otobüse bindiği sahnede kamera sadece onun yüzündedir, çevrede ne olup bittiğiyle ilgilenmez. Rosetta’nın aldığı kararlar ve düşünceleri eylemler üzerinden aktarılır; her gün eve giderken ayakkabılarının çamurlanmaması için karavan kampının yakınlarındaki bir

borunun içinde sakladığı çizmeleri giyer. Rutin olarak filmde hastalığının tam olarak ne olduğu açıklanmayan karın ağrıları yaşar ve saç kurutma makinesinin verdiği sıcaklık ile ağrıyı hafifletmeye çalışır. Yaşadığı karavanın penceresinden soğuk hava sızdığını parmaklarıyla hisseder ve çantasından çıkardığı tuvalet kağıdı ile soğuğun geldiği noktayı kapatmaya çalışır. Rosetta'nın bu mücadeleci kişiliği pek diyalog kullanmadan eylemselliğe dayandırılarak verilmiştir. Davranışlara dayalı bu imajlarla seyircinin Rosetta'yı tanıması sağlanır.

“Filmi çektiğimiz zaman ilk amacımız mücadeleci, savaşçı bir kadın portresi yaratmaktı. Öyle biri ki; eğer bir iş bulup topluluğun bireylerinden biri haline gelemese, öleceğine inanıyor. Haliyle bunu aktarabilmek için kamerayı onun kafasının içine kurabilmek zorundasınızdır” (Duymuş, 2015a).

Bir röportajlarında dile getirdikleri ‘kamerayı karakterinin kafasının içine kurabilme’yi arzulayan Dardenne’ler tam olarak bu isteklerine uygun şekilde bir anlatım dili yakalamışlardır. Yukarıda bahsedilen eylemsellik Rosetta'nın kafasının içine yerleştirilen kamerayı somutlaştırmaktadır. Bir gözlemci olarak seyircinin Rosetta ile iletişime geçmeden tamamen fiziksellik üzerine kurduğu empatik ilişki “Şimdi ne yapacak?” sorusuyla paralel bir yön çizer. Film eylemlerden yola çıkarak karakterin ne düşündüğünü ve neye karar verdiğini anlatmaya çalışır.

Film, deneme süresinin dolması nedeniyle işten çıkartılan Rosetta'nın işi bırakmamak için verdiği mücadele ile başlar. Zamansal olarak düz bir anlatıya sahip olan *Rosetta*, devam etmekte olan bir eylemin ortasından başlamaktadır. Bunun gibi kullanılan geçiş-eksilteler seyircilere olaylar veya eylemler üzerine çok fazla düşünecek zaman bırakmayıp sadece karakterlerin eylemlerine bakarak anlaşılması istenir. Aksiyon filmlerini aratmayacak kadar canlı bir tempoya sahip olan film kullandığı bu biçim ile seyirciyi içinde tutarak düşünme alanı yaratır. Ancak seyircinin filme olan katılımı mesafeli bir bakışı da içermektedir.

La Promesse'deki genel çekimlerin aksine *Rosetta*'da genellikle yakın planlar kullanılmıştır. Klasik anlatıda yakın planlar genellikle samimiyeti ve duygu değişimlerini daha iyi ifade edebilmek için kullanılsa da *Rosetta*'da kullanılan yakın

planlar tam aksine rahatsız edici bir görev üstlenmiştir. Rosetta'nın yüzüne odaklanan kamera çevrede olup bitenleri göstermese de bu kaosun yansıması Rosetta'nın yüzünde görülmektedir; zorlu yaşam koşulları öfkeli bakışlarla somutlaştırılmıştır. Yakın planlar özdeşleşme yaratmak için değil, karakterin iç dünyasına daha fazla yoğunlaşarak onunla ilişki kurabilmek için kullanılmıştır. Rosetta'nın iş bulmaktan başka bir şeyle ilgilenmediği gibi seyirci de onun bu sorunuyla meşgul edilir ve çevre filme dahil edilmez. Dardenne'ler yakın çekimlerle gerçekliği gizlemeye çalışmadan kamerayı karakterin iç dünyasına çevirerek tekinsiz atmosferin gerçekliğini yakalamaya çalışmıştır.

Rosetta'yı canlandıran Emilie Dequenne'nin ve Riquet'i canlandıran Fabrizio Rongione'nin ilk oyunculuk deneyimleridir. Tanınmamış oyuncu tercihleri karakterle seyirci arasında geliştirilmek istenen ilişkiyi desteklemektedir. Doğal oyunculuklar ve eylemlerin doğaçlanmasına izin veren kamera yönetimi ile film gerçek yaşama daha da yaklaşır. Özensiz görünen kamera açıları oyuncuların hareketleri tarafından belirlenmektedir. Rahatsız edecek boyutta sallantılı olan kamera Rosetta'nın agresif tavırlarını ve yaşam mücadelesini destekler niteliktedir.

Rosetta'nın mücadelesini deneyimleme üzerine kurulu olan görüntü estetiği *La Promesse*'deki gibi seyirciyi bir gözlemci olarak konumlandırır. Ancak ondan farklı olarak seyirci karakterin baktığı şeyi göremez. Sadece Rosetta'yı anlamaya yönelik olan kamera açıları onun neye baktığıyla fazla ilgilenmez.



Görsel 5-6: Seyircinin gözlemci konumu

Görsel 5'te Rosetta waffle karavanında çalışan Riquet'i gizlice izler. Ancak tam olarak neye baktığı yani bakılan olayın ne olduğu izleyiciye gösterilmez. Aynı

şekilde görsel 6'da da seyirci Rosetta'nın görüş açısını görememektedir. Sonraki planda ise otobüsün gitmesini beklediği ve o gidince karşıya çitlerin arka tarafına geçtiği anlaşılır. Rosetta'yı anlamak ve kavramak için rutinler eylemsellik üzerinden aktarılır; onun davranışlarına bakarak empatik bir ilişki kurulması istenir.

Karakterin yoğun iç dünyasını anlayabilmek ve onunla empati kurabilmek için tüm unsurlar gerçekçi bir şekilde kurgulanmıştır. Doğal mekanlar ve doğal ışık kullanımı, sokaklarda Rosetta'yı takip eden kamera ve müziksiz sahneler Dardenne'lerin meseleleriyle ilgilenme biçimlerini net bir şekilde ifade etmektedir. Bu filmde de müzik diegetik olarak kullanımıştır. Rosetta'nın Riquet'in evine gittiği sahnede Riquet, kendi çaldığı bateri kaydını Rosetta'ya dinletmek ister ve kasetten çalan müzik eşliğinde dans ederler. Bu anlamda filmde müzik kaynağının bilinmesi yaşama içkin gerçekliğin bir boyutunu gösterir. Toplumsal ve politik arka planıyla bireyin içsel gerçekliğine yönelen Rosetta, modernist sinema anlayışı çerçevesinde gerçekliğin içerik ve biçim sekronizasyonu ile sunulduğu bir film olarak karşımıza çıkar.

2.2.3. Le Fils (Oğul-2002)

2.2.3.1. Filmin Öyküsü

Olivier, cezaevinden tahliye olan gençleri rehabilite eden bir okulda marangozluk eğitimi veren kendi halinde biridir. Bir gün okula kayıt olmak için ismi okunan Francis'i duyunca hayatı alt üst olur. Francis, Olivier'in oğlunun katilidir. Önce bu genci yanına çırak olarak istemese de daha sonra kabul eder ve sürekli yanında tutarak onu takibe alır. Beş yıl önce çocukken yaptığı bir hırsızlık esnasında Olivier'in oğlunu öldüren Francis, ona yakınlaşmaya başlar. İkili arasında tuhaf bir ilişki oluşur; Olivier Francis'e karşı sakinliğini koruyarak onu anlamaya çalışır. Bir gün kereste almaya gittikleri bir depoda Olivier Francis'e ölen çocuğun babası olduğunu söyler. Francis bunun üzerine kendisine zarar vereceğinden korkarak kaçır. Olivier onu yakalamaya çalışır ve yere yatırarak boğazını sıkmaya başlar. Ardından kendisinin de tam olarak tanımlayamadığı bir ilişki nedeniyle ellerini Francis'in boğazından çeker ve çalışmaya devam ederler.

2.2.3.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Le Fils, *Rosetta*'ya benzer şekilde eylemlere dayalı ve bir sonraki sahnede ne olacağı kestirilemeyen bir yapıya sahiptir. Dardenne'lerin diğer iki filmlerinden farklı olarak bu filmde belirgin bir politik alt metin yokmuş gibi görünse de hapisten çıkmış çocukların topluma kazandırılması yönünde vurgular yapılır ve film seyirciyi empati kurmaya yönlendirir. Olivier, çocuğunu öldüren Francis'e öfke duymakla birlikte onu anlamaya ve ahlaki bir karar vermeye çalışır. Aynı şekilde Olivier'in peşinden ayrılmayan kamera da (yani seyirci) davranışlarını ve kararlarını gözlemleyerek onu anlamaya çalışır.

Filme başından sonuna kadar gergin bir atmosfer hakimdir ve film belirsizlikler üzerine kurulmuştur. İlk sahnede Olivier, okula gelen öğrenciler arasında Francis'in ismini okur ve tedirgin davranışlar sergiler. Seyirci Olivier'in neden bir öğrenciyi gözetlediğini ve gergin olduğunu bilmez, onu çözmeye ve anlamaya çalışır. Olivier'in tekinsiz davranışlarının sebebinin ne olduğu filmin ilk merak unsurudur. Francis'in, oğlunun katili olduğu seyirciye bildirildiğinde ise 'bundan sonra ne olacak?' sorusu gündeme gelir ve bu dakikadan itibaren Olivier-Francis arasındaki gerilim film için ikinci bir tırmanış noktası olur; Olivier'in nasıl bir tavır sergileyeceği filmde ikinci bir merak unsuru olarak belirir. Olivier Francis'den intikam alacak mı?, Ona karşı hangi duyguları besler?, Francis'i ölen oğlunun yerine mi koymuştur? Film, seyirciye diyaloglara başvurmadan görsel olarak birçok soru sordurur. Bu soruların cevabı filmde net olarak verilmez. Öyle ki karmaşık duygularla kuşatılan Olivier bile eski karısı Magali'nin Francis'i neden kabul ettiğini sorduğunda nedenini bilmediğini söyler. Dolayısıyla seyirci ve Olivier arasında anlamaya dayalı bir ilişki kurulur. İzleyicinin, karakterin bundan sonra ne yapacağı merakıyla finale kadar filme katılımı sağlanır. Filmin üçüncü aşaması ve en büyük merak unsuru ise Francis'in bu durumu öğrendiğinde ne olacağıdır. Seyirciyi öngörülemeyen bir yolculuğa sürükleyen film bu yönüyle kendiliğindenlik ve doğaçlama sahibi belgesele benzemektedir.

Olivier, hızlı düşünüp hızlı hareket eden *Rosetta*'nın aksine daha sakin, özenli ve esrarengiz bir karakterdir. Kendini hapis yatan gençlerin (bir anlamda 'öteki'lerin)

yeniden topluma kazandırılmasına ve sorumlu vatandaş olmalarına adanmış Olivier'in kendi iç mücadelesinin ne olduğu hakkında fazla emin olunmasa da gençlere bir eğitmenden daha fazlası olmaya çalıştığı görülmektedir. Öğrencileri her gün iş çıkışı evine bırakan, onlara karşı mesafeli olsa da içten içe şefkat besleyen biridir. Bu anlamda Francis'e merhamet niteliğinde onu rehabilite etmeye meyilli olduğu ve anlamaya çalıştığı söylenebilir. Öyle ki Olivier'in gizlice Francis'in evine gidip eşyalarını incelemesi ve yatağına uzanarak adeta onun yaşamını deneyimlemesi bunun göstergesidir. Ancak içinde onu huzursuz eden ve zihninde karmaşaya sebep olan öfkesini yendiği de söylenemez. Film Olivier'in Francis'i affedip affetmediğini net olarak vermez. Kereste deposuna gittikleri final sahnesinde ikilinin bakışı umut verir niteliktedir fakat bu gerilimin bittiği anlamına gelmez. Bu anlamda Dardenne'lerin her filminde olduğu gibi *Le Fils* de açık uçlu bir sona sahiptir. Tıpkı filmin bir başlangıçtan ziyade sürmekte olan yaşamın ortasına dahil olmak gibi. Film bu anlamda gerçek hayatın her koşulda devam ettiği olayların tekrar tekrar yaşanacağı hissini yaşatmaktadır.

Gerçek zamanda sahnelenen film, geçiş-eksilteler barındırmaktadır. Film açıldığında durağan olan imaj daha sonra merdivenlerden koşarak inen Olivier'in imajına dönüşür. Yani devam eden eylemin ortasına sıçrama yapılır. Bu türden bir biçimsel kullanım filmin gerçekçi dilini sekteye uğratmaz. Kovacs'ın yapıbozumuna uğradığını iddia ettiği Yeni Gerçekçilik bu noktada modernist bir estetik olarak belirir. Buradaki eksiltmeler seyirci ve film arasındaki özdeşleşmeyi kırarak 'mesafelendirme aracı' görevi üstlenmektedir.

Dardenne'lerin vazgeçilmez oyuncusu Olivier Gourmet, filmdeki karakteri kendi ismiyle canlandırmıştır. Bu, Olivier Gourmet'in marangozluk geçmişinin olması sebebiyle rolüne daha iyi adapte olabilmesi için bilinçli bir tercihtir. Tıpkı Yeni Gerçekçi yönetmenlerin filmleri için gerçek hayatta da aynı mesleğe sahip olan kişileri tercih etmeleri gibi. Dardenne'ler Olivier'in mesleğini ilk önce aşçı olarak kurgulasalar da filmde bıçak kullanımının açık bir tehdit alegorisi yaratacağından bu düşüncelerinden vazgeçmişlerdir. Marangozluk mesleğini seçmelerinin nedeni ise Olivier'in işe olan yatkınlığı ve daha da önemlisi filmde sıkça kullanılan mesafe yani ölçüm vurgusudur.

Olivier'in elinde sürekli metreyle dolaşıyor ve ölçüm yapıyor olması, bir anlamda insanlara ve Francis'e karşı mesafeli duruşunu sembolize etmektedir. Francis'i canlandıran Morgan Marinne'nin ise ilk profesyonel deneyimidir. Uyku problemleri yaşayan solgun yüzlü ve asık suratlı Francis, işlediği suçun pişmanlığını dış görünümü ve itaatkar yapısıyla hissettirmektedir. Gourmet ve Marinne ikilisinin birlikteliği doğallık ve profesyonellik düzeyinde etkili bir gerçekçi performans yaratmıştır. Bu filmde de tercihlerini doğal görünüm ve oyunculuklardan yana kullanan Dardenne'ler *Le Fils*'i gerçek yaşamdan bir kesit sunar gibi belgesel bir tarza yakın bulduklarını ifade ederler.

“Le Fils aslında yaratım aşamasındaki en farklı filmlerimizden biriydi. Filmin birçok sahnesini belgesel mantığıyla değerlendirebilirsiniz (tıpkı diğer filmlerimiz gibi). Diğer sahneleri de mevcut alt metinle ele alıp filmin genel bir okumasını yaparsınız. Fakat bu filmde şöyle bir farklılık vardı, Olivier ve Francis arasındaki ilişkiyi anlatırken bazı bölümlerde şimdi Olivier şunu yapsın diyorduk. Bu elbette ki belgeselde yapamayacağınız bir şey. Ama neden onu yapması gerektiğine dair bir fikir ya da seyirci açısından okuma yapabileceği bir alt metin de yoktu. Diğer filmlerden en büyük farkı buydu Le Fils'in. İçerisinde birçok belgeseldeki tahmin edilemezlikle kurulmuş kurgusal sahne vardı ve bu sahneler için kurgu ya da gerçek diyemiyordunuz. Bu kesinlikle başka bir şeydi” (Duymuş, 2015b).

Filmin belgesele yakın olmasında oyunculuklardan, kamera yönetimine ve mekan kullanımına kadar yaşama içkin gerçeklikten yola çıkılarak tasarlanmış olması etkili olmuştur. Önceki filmlerde de bahsedilen eylemsellik Dardenne'lerin bahsettiği bu biçimin şekillenmesine yön vermiştir. Bir filmin kurgu mu yoksa gerçek mi olduğu sorusu filmin gerçekçi etkisinin güçlü olduğunu kanıtlar. Film tıpkı gözlemci belgeseller gibi bu gerçekçi etkiyi derinlikli yaratılan karakterlerin gündelik yaşama ait rutinlerle ve içsel duygularının seyirciye diyalog olmadan davranışlar üzerinden verilmesiyle sağlanmıştır. Bu etkinin hizmet ettiği amaç sorumluluk ve etikdir. Jean-Pierre Dardenne'nin açıkladığı gibi film hem Olivier hem de Francis'in hakkında konuşmanın zorluğu hakkındadır (Mosley, 2013: 104). Film bu noktada etik bir meseleyi tanımlar: Olivier Francis'e nasıl davranmalıdır?. Cezasını çekmiş olsa bile çocuğunu kaybeden bir baba için bu ceza yeterli midir?. Gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılan *Le Fils* 1993 yılında Liverpool'da 11 yaşlarındaki iki çocuğun James Bulger isminde 2

yaşındaki bir çocuğu kaçırıp öldürdükleri olayı¹² akla getirmektedir. Luc Dardenne bu olay hakkında görüşlerini dile getirirken onları bu suça iten şeyin dünyanın durumu yani sistemin kendisi olduğunu söyler (Mosley, 2013: 101). Bu anlamda Dardenne’ler filmde de bir suçlu aramaz. Francis haklı ve haksız taraflarıyla verilir; suçu isteyerek işlemediğini dile getirir ve bunun pişmanlığını film boyunca hissettirir. Dardenne’ler için toplumsal bir mesele olan insanın diğerlerine karşı olan sorumluluğu ancak gerçekçi bir biçimle en iyi şekilde ifade edilebilirdi. Bu anlamda film, Francis’e karşı empati geliştiren Olivier’a da aynı şekilde empati geliştirilmesi için onu gerçekliğe içkin öğelerle tasarlar.

Bu tasarının gelişmesinde kuşkusuz hareketli kameranın rolü büyüktür. Aktüel çekim Olivier’in karmaşık duygularının yarattığı huzursuzluğu karakterize etmektedir. Rahatsız edici kamera ve çerçevelemeler Olivier’in içsel dünyasını dışavurarak huzursuz atmosferi tamamlamaktadır. Dengesizliği aktarabilmek için Jean-Pierre Dardenne’nin deyimiyle “sanki Olivier’in yerde iki ayağı yok” muşçasına (Mosley, 2013: 103) harekete eden karakter ile kameranın senkronize edilmiş birlikteliği söz konusudur. Kameranın genellikle Olivier’in sırtına ve ensesine odaklandığı görülür. Diğer filmlerde olduğu gibi burada da amaç olayları karakterin öznelinden değil dışarıdan bir gözlemci olarak çevresiyle kurduğu ilişkiye yönlendirmektir. Bu çekim aynı zamanda Olivier’in gizemli karakteriyle özdeşleşen her şeyi bilme edimini yok eden bir imajdır.



Görsel 7-8: Olivier’in tedirginliğinin sinemasal imajları

¹² Bkz. <https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/jon-venables-sent-back-to-prison-205816>

La Promesse ve Rosetta’da olduğu gibi bu filmde de doğal mekanlar kullanılmıştır. Otopark, ev, araba, bir kereste deposu ve şehir manzaraları gibi kullanılan gerçek mekanlar filmde bir bütönlük sağlar. Olivier ve Francis’in kereste deposuna giderken arabanın içine konumlandırılan kamera dar bir alandan Liege kentinin gri ve yağmurlu manzarasını sunmaktadır.

Filmin finalinde kereste için gittikleri depoda Olivier, Francis’e ölen çocuğun babası olduğunu söyler. Francis kaçmaya başlar ve sonunda yakalanır. Olivier onu yere yatırıp boğazına yapışır ancak bir anda ellerini gevşetir ve onu öldürmekten vazgeçer. Bu vazgeçiş tek bir bakışla verilir. Onu affedip affetmediği net olarak verilme de empati kurduğu Francis’i anladığını söylemek mümkündür.

2.2.4. L’enfant (ocuk-2005)

2.2.4.1. Filmin Öyküsü

Bruno (20) hırsızlık yaparak hayatını sürdürmektedir. Kız arkadaşı Sonia yeni doğum yapmıştır ve Jimmy isminde bir bebekleri olmuştur. Çocuğun kimliğini çıkartmak için dışarı çıktıkları sırada Bruno bebeği bir süreliğine gezintiye çıkarır. Bu sırada bebeği olmayan insanların para karşılığında ocuk satın aldıklarını öğrenen Bruno Jimmy’yi satar. Eve bebedsiz dönen Bruno, Sonia’ya çocuğu para karşılığında sattığını söylediğinde Sonia fenalaşır ve hastaneye kaldırılır. Kendine geldiğinde ise Bruno’dan şikayetçi olur. Sonia’nın durumuna dayanamayan Bruno bebeği verdiği eteden geri almak ister ve bebeği alıp parayı iade eder. Ancak verdiği paranın iki katını isteyen bebek kaçakçısı zarar ettikleri için Bruno’yu suçlar ve tehdit eder. Sonia ile arası bozulan Bruno sokaklarda kalır, para bulmak için uğraşır. Bir gün arkadaşı Steve ile önceden gözüne kestirdiği bir kadının çantasını çalarlar. Polisleri atlattığını zanneden Bruno mobileti almak için biraz uzaklaşır ve o sırada polis Steve’i yakalar. Vicdanen rahatsız hisseden Bruno ise suçu tek başına üstlenerek teslim olur. Filmin sonunda Bruno’yu hapishanede ziyarete gelen Sonia ile duygusal anlar yaşanır.

2.2.4.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Rosetta'dan sonra Dardenne'lere ikinci kez Altın Palmiye'yi (Palm'e Dor) kazandıran *L'enfant* diğerleri gibi toplum sınırları içinde çıkmaza düşen bireylerin yaşamlarına odaklanmaktadır. Alt sınıfa mensup karakterler modern hayat süren şehirlerin kenar mahallelerinde yaşam mücadelesi vermektedir. Dardenne Kardeşler bu filmde de bireylerin başkalarıyla olan ilişkilerindeki kişisel sorumluluk duygusuna ve etik sorunlara dikkat çekmektedir.

Filmin minimal oyuncu kadrosu genellikle çocuk karakterlerden oluşmaktadır. Sonia, Bruno ve Steve filmin akışını etkileyen karakterlerdir. Jimmy ise bir karakter olmaktan ziyade bir nesne olarak var olmaktadır. Yirmili yaşlarındaki Bruno ve Sonia'nın birbiriyle çocukça olan şakalaşmalarından henüz birer yetişkin olmadıkları anlaşılmaktadır. Diğer yandan Bruno ve Steve'nin hırsızlık yapmak için bir araya geldikleri esnada Steve'nin gaz çıkarması üzerine onunla dalga geçen Bruno hayatın zorluklarından ve az sonra yapacakları hırsızlıktan bir süreliğine uzaklaşıp çocuksuluklarını dışa vururlar.

Bruno geçimini hırsızlık yaparak ya da eşyalarını satarak sağlayan ve elindeki parayı yarını düşünmeden günü kurtarmak için tüketen biridir. Modern hayat Bruno ve Sonia'yı yetişkin bireyler olmaya zorlasa da bazı hareketleri kendilerini ele verir. Cebindeki son parayla araba kiralayarak anlık hazlar yaşama peşindedir. Öyle ki bu ancak gelecek kaygısı taşımadan anı yaşayan çocukların sergileyebileceği bir davranıştır. Bruno'nun eldeki eşyaları çıkarma tutumu başkalarına olan davranışlarına da yansır ve her şeyde bir kar etme potansiyeli görmektedir. Bu yüzden insanlarla güçlü ve duygusal bağlar kuramamaktadır. Sorumsuz biri olsa da Sonia ve oğlu Jimmy'e karşı hassas ve cömert yaklaşır. Son parasıyla Sonia için mağaza vitrininde gördüğü kendisinininki gibi bir ceket alır ve bebeğini para karşılığında satsa da ona nazik davrandığı görülür. Bebeği sattığında Sonia'nın fenalaşması üzerine bebeği geri istedikten sonra Bruno'nun başı dertten kurtulmaz ve filmin ilk kırılma noktası burada yaşanır. Bebeği Sonia'ya üzüldüğü için geri getirir. Sonia'nın sert tepkisiyle karşılaşan ve pişman olan Bruno'nun bu dakikadan itibaren rehabilite olma süreci başlamış olur. Dardenne'lerin diğer filmlerinde olduğu gibi *L'enfant*'da da karakterler için net bir ahlaki yargıya gidilememektedir. Üç boyutlu yaratılan karakterler kendi içsel

dünyasında derinlikli bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla karakterlerin edimleri ve derinlikleri gündelik yaşamın gerçekleri ile ilişki kurulabilecek türdendir.

Filmde Rosetta gibi Sonia karakterinin de geçmişi verilmemiştir. Birçok yönden Rosetta ile benzerlik gösteren Sonia, mücadelecı bir yapıya sahiptir. Bruno ile baş edebilmek ve bebeğini doyurabilmek için güçlü olmak zorundadır. Güzel ve süssüz güzelliğiyle bebeği için gerektiğinde korumacı bir anne imajına bürünebilmektedir. Pasif bir karakter olsa da Bruno'nun aldığı kararları önemli ölçüde etkilemektedir. Rosetta'nın iş bulmak için yorulmadan koşuşturduğu Seraing sokaklarında Sonia bebeği için dolaşmaktadır. Dardenne'lerin Rue'de 15 yaşlarındaki bir kızın bebek arabasını gergin bir yüz ifadesi ile hızlıca sürmesine tanıklık etmesi Sonia karakterinin oluşmasında etkili olmuştur (Mosley, 2013: 111). Diğer yandan filmin ilham kaynağı Dardenne'lerin yine bir gazetede okudukları çocuk tacirleri ile ilgili haberdır. Bu bağlamda Dardenne Kardeşler'in belgesel gözlemci becerilerini ve gerçekliğin belirleyici unsurlarını kullanarak kurgusal bir filmde çevredeki gündelik yaşamın ruhunu yakaladıkları söylenebilir.

Dardenne Kardeşler'in Olivier Gourmet'ten sonra vazgeçilmez oyuncularını Jeremie Renier *La Promesse*'deki başarılı ve doğal oyunculuğunu bu filmde de sürdürmektedir. Dardenne'ler *La Promesse*'den sonra başka film ve dizilerde oyunculuk tekniğini geliştiren Renier'in doğallığını kaybetmesinden korksalar da Igor karakteriyle olan benzerlikleri sebebiyle Bruno karakteri için en uygun kişi olduğunu düşünürler. Dahası onun yöntemlerini bildikleri için minimum yönlendirmeye hareket etmişlerdir. Renier'in 1996'dan bu yana oyunculuk deneyimine tanıklık eden auteur yönetmenler kendisine sadece dört filminde rol vermiş olsalar da neredeyse her filmlerinin setinde bulunmuştur. Bu anlamda Dardenne'ler kendisiyle güçlü bağ kurdukları Renier'i yakından tanımanın verdiği güven filme yansımakta ve filmin gerçekçi yanını güçlendirmektedir. Öte yandan Sonia'yı canlandıran Déborah François'in ilk profesyonel oyunculuk deneyimidir. Diğer üç filmde de görüldüğü üzere Dardenne'ler gerçekçi sinema anlayışları çerçevesinde oyuncu seçimlerini deneyimi olmayan doğal ve sıradan yüzlerden yana yapmışlardır.

Dardenne'ler Seraing'in betonarme sokaklarını, evsizlerin yaşadığı harabeleri ve alt sınıfa mensup kişilerin kaldığı küçük evleri mekan olarak seçmişlerdir. Bruno'nun karakterinin bir parçası olan bu mekanlar görünen modern şehir yaşamının arkasındaki sefaleti gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla filme, bu çarpıklığın getirdiği grenli ve gri imajlarla görselleştirilmiş soğuk bir atmosfer hakimdir. Seraing'in puslu manzaraları Bruno'nun yaşam mücadelesine bir fon oluşturmaktadır. Yapay dekor ve stüdyo ortamlarından uzak kalan film seçilen mekanlarla da gerçekçi anlatımı sürdürmektedir. Karakterler ve mekanlar arası uyumluluk seyircinin filme katılımını sağlaması bakımından önemlidir. Filmde karakterlerin eylemleri ve vakit geçirilen mekanların tekrarlandığı görülür. Örneğin, Bruno'nun kendisini affettirmek için gittiği Sonia'nın yaşadığı apartmanda merdivenleri çıkma eylemi tekrar tekrar verilir. Öte yandan Dardenne'lerin dikkat ettiği bir diğer unsur karakterlerin aşına olunan kıyafetleridir. Film onlarla empati geliştirebilmek için günlük yaşamlarına ait detaylara yer vermektedir. Rosetta'nın üzerinden çıkarmadığı siyah-kırmızı ceket, Olivier'in mavi iş tulumu ve kahverengi kemeri, Bruno'nun kahverengi ceket ve sadece hırsızlık yapacağı zamanlarda üzerine giydiği kırmızı hırkası seyirci ve karakter arasındaki bağın kurulması açısından önemli detaylardır. Gerçekçi bir evren yaratılan kurgusal filmde gerçek dünyaya ait olmayan her şey dışarıda bırakılmalıdır. Bu anlamda filmde müzik kullanılmamış ve incelenen ilk üç filmde olduğu gibi arabanın radyosundan duyulan bir klasik müzikle diegetik müzik kullanımı söz konusudur.

Dardenne'lerin modern yaşamın getirdiği bireycilikten sıyrılıp insana ahlaki yükümlülüklerini hatırlatma isteği gerçekçi bir üslupla çakışır. Bu üslubu destekleyen unsurlardan biri de kamera kullanımudur. Rosetta'daki kadar sallantılı ve rahatsız edici olmayan kamera hareketleri bir belgesel veya haber görüntüsü kadar gerçekçi bir estetik sunar. Seyirci Bruno'nun çalkantılı hayatına aktüel kamera kullanımı ile bir gözlemci olarak dahil edilir. Gerçekçi kuramcıların savunduğu uzun çekimler filmde doğaçlama oyunculuğu sürdürmek adına sıkça başvurulmuş yöntemler arasındadır. Kamera çerçeveyi genişletmek için uzaklaştığı sahnelerde odağı karakterlerden kaydırmamaktadır. Birkaç genel çekim dışında çevreyi karakteri küçültecek kadar kadraja dahil etmemektedir. Ana

karakter her zaman filmin merkezinde yer almaktadır. Filmin ikinci yarısından sonra kamera Bruno ile birlikte ne yapacağını düşünmek için biraz daha sakinleşir.

Kameranin dili görsel 9'da da görüldüğü gibi belgeselvari bir gözlemci konumuna hizmet etmektedir. Karakterler konuşurken açı-karşı açı tekniğinden ziyade kamera çevrinme hareketleriyle karakterlere yönelir. Onların özneline geçmeden omuz hizasından görüş açısını yansıtır. Bu çekim Dardenne'lerin hatırlatmak istediği kavramları somutlaştırmaktadır. Örneğin; Bruno ve Steve polislerden saklanmak için girdikleri nehirden çıkarlar ve bir kulübeye saklanırlar. Soğuktan his kaybı yaşayan Steve kaçamaz. Bruno mobileti almak için uzaklaştığında polisler Steve'i yakalar ve onları çaresizce izler.



Görsel 9-10: Seyircinin gözlemsel konumu

Hipotermi geçiren Steve'i nehirden kurtaran Bruno onu ısıtmak için kulübeye götürür. His kaybı yaşayan Steve'i orda bırakarak mobileti almaya gider. Steve onun paraları alıp kaçacağını düşünür –ki Bruno'dan da beklenen budur- ancak Bruno onu bırakıp gitmeyeceğini söyler ve filmde bir diğer kırılma noktası da burada yaşanır. Polisler tarafından götürülen Steve'e karşı vicdanen rahatsız hisseden Bruno sorumluluklarını kabul ederek ahlaki yükümlülüğünü yerine getirir ve polislerle teslim olur. Görsel 10'da görüldüğü gibi Bruno'nun Steve'in yakalanışı omuz hizasından bir çekimle gözlemci konumunda onu anlamaya çalışarak izlenir. Igor, Rosetta ve Olivier'a karşı geliştirilen empatik bakış açıları burada da Bruno'yu kavramaya yönelik kurulmuştur. Filmin son sahnesinde hapishaneye ziyarete giden Sonia ve Bruno arasında duygusal anlar yaşanır ve birbirlerine bakıp ağlamaya başlarlar. Son tahlilde Bruno'nun yaptıklarından dolayı pişmanlık duyduğu ve Sonia'nın onu affettiği gibi bir

anlam oluŖsa da bu bakıŖ diğerk filmlerin sonundaki gibi bir belirsizliğı de barındırır. Bu noktada bir anlamda bağıŖlanmayı bekleyen karakterlerle partnerlerinin empati kurduğı söylenebilir.

Dardenne'ler filmlerinde bir suçlu aramadıkları gibi *L'enfant*'da da herkes kurbandır, sorun sistemin kendisidir. Dardenne'ler aynı zamanda oğlunu satacak kadar duygusuz bir babayı bu duruma sürükleyen kapitalist sistemin bir eleştirisini sunarlar. Onlar için bir babayı ancak ruhsuz ve acımasız bir sistem bu davranıŖa sürükleyebilmektedir. Ayrıca film içerisinde birçok ironi de barındırır. Kiralanan lüks bir araçta klasik müzik dinlenir, serseri imajı çizilen Bruno'nun elinde yine lüks bir cep telefonu ve üzerinde modaya uygun kıyafetler bulunur. Elinde kalan son parasını zaruri olmayan Ŗeylere harcayan Bruno üzerinden tüketim kültürünün evrenselliğine de gönderme yapılmaktadır. Bruno ve Sonia modern yaşamın izbe köşelerinde ayakta kalmanın mücadelesini verirken film de umutlu bir finalle sonlanır. Yaşam gücünü ve özgürlüğü her sahnede vurgulayan film umutlu bir karamsarlık portresi çizer. *L'enfant* bu yönüyle melodramatik öğelerden kurtulmaktadır. Bruno ve Sonia'nın el ele tutuŖup ağladıkları final sahnesi bir arınmadan ziyade ruhsal bir uyanıŖa tanıklık etmektedir. Film bazı melodramatik unsurları barındırır da bu öğeleri yapımbozumuna uğratarak toplumsal gerçekçi bir bağlam içerisinde yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Film gerçek yaşamın belirsizliğine binaen uzlaŖma yaşanıp yaşanmayacağını net bir şekilde belirtmeden açık uçlu sonla noktalanmaktadır.

2.2.5. Le Silence De Lorna (Lorna'nın Sessizliğı-2008)

2.2.5.1. Filmin Öyküsü

Arnavut göçmeni Lorna, Belçika'da vatandaş olabilmek için Claudy adında uyuŖturucu bağımlısı biriyle anlaşmalı evlilik yapmıştır. Bu evliliğın gerçekleşmesinde aracılık eden kiŖi ise illegal işlerle uğraŖan Fabio'dur. Lorna vatandaşlığını aldıktan sonra sevgilisi Sokol ile Belçika'da kafe açma planları yapmaktadır. Ancak Fabio, Lorna'dan parasını alabilmek için onu bir Rus ile anlaşmalı olarak evlendirmek ister. Bunun için önce Claudy'den boşanması gerekmektedir. Fabio, Lorna'ya ondan ayrıldıktan sonra bir Rus vatandaşıyla evlenmesinin Ŗüphelendirici olması nedeniyle

Claudy'nin ölmesi gerektiğini söyler. Fabio için zaten uyuşturucu bağımlısı olan Claudy'nin aşırı dozdan ölmesi tüm şüpheleri ortadan kaldıracaktır. Ancak Lorna için Claudy ile ilk başta duygusal bir bağ kuramasa da onun hayata tutunma çabası etkileyicidir ve bu yüzden ölmesini istemez. Fabio ise bir gün Claudy'yi sessizce öldürür. Vicdanen rahatsız hisseden Lorna hamile olduğuna kendini inandırır ve Claudy'yi koruyamadığı için onun doğacak olan çocuğunu korumaya çalışır. Fabio'nun tüm planlarını bozan Lorna Anavutluk'a geri gönderilmek istenir. Arabada giderlerken Fabio'nun adamının kendisini öldüreceğinden şüphelendiğinden başını taşla yaralar ve kaçmaya başlar. Ardından ormanda bulduğu bir kulübede ateş yakarak uykuya dalar.

2.2.5.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Le Silence De Lorna Dardenne'lerin filmografilerinde ilk dört filmlerinden ayrı bir yerde durmaktadır. Temel meselesi yine ahlaki yükümlülükler olan film biçimsel anlamda diğerlerine göre daha sakin bir ritme sahiptir. Dardenne'ler bu filmde paranın insan ilişkilerini yönetmesi ve değiştirmesini sorumluluk düzleminde ele almaktadır. *La Promesse*'den sonra tekrar göçmen sorunlarına değinen Dardenne'ler toplumsal gerçekçi bir bağlamda bireyler üzerinden insana biçilen değeri sorgulatmaktadır. *Le Silence De Lorna*'da karakterler Bruno'ya benzer şekilde her şeyin bir bedelinin olduğu ve insanın insanı sömürdüğü bir dünyada yaşamaktadır. Dardenne'lere göre modern toplumlarda yitik olan ahlaki ilkeler de bu düzen içinde kendine yer bulabilmek için mücadele etmektedir.

Filmde Dardenne Kardeşler'in aşına olunan oyuncularını yer almaktadır. Jeremie Renier, Claudy isminde bir uyuşturucu bağımlısını canlandırmaktadır. Olivier Gourmet kısa süreli de olsa müfettiş olarak filmde görünür. Fabrizio Rongione, Fabio isminde bir çete üyesidir. Fabio'nun sağ kolu olan Spirou'yu *Le Fils*'in Francis'i Morgan Marinne canlandırır. Filmin ana karakteri olan Lorna ise Arta Dobroschi isimli Kosovalı bir oyuncu tarafından canlandırılmaktadır. Diğer filmlerden farklı olarak bu filmin ana karakteri profesyonel bir oyuncudur. Teatrallikten uzak gerçek hayattaki bir insanın sıradanlığında doğal bir oyunculuk sergiler. Diğer oyuncular ise Dardenne'lerin çalışma yöntemlerine yabancı olmadıkları için birbirleriyle güçlü ilişkiler kurabilen oyuncular

olarak kendilerini kanıtlamıştır. Karakterler adeta önceki filmlerdeki karakter özelliklerine uygun bir çizgide gelişim gösterirler. Hırsızlık ve yasadışı işlerle geçimini sağlayan Igor karakterine hayat veren Renier, *L'enfant*'da yine bir kaçakçı olan Bruno, bu filmde de hırsız ve kaçakçı aynı zamanda uyuşturucu bağımlısı olan Claudy ile serüvenini sürdürmektedir. Diğer yandan *Le Fils*'de bir çocuğu öldürdüğü için hapis yatan Francis, bu filmde bir çete üyesini canlandırırken seyircide bir geçmiş bağlantısı kurulmaktadır. Gerçek hayatta olduğu gibi olumlu veya olumsuz her olay ve durumun ardından hayatın devam ediyor olması gibi Dardenne'lerin de sonlanmayan filmlerinin karakterleri gelecek filmlerinde yeniden hayat bulmaktadır. Bu anlamda filmlerin karakterlerin rollerine uygun oldukları hissi genellikle önceki filmlerde yaratılan karakter özelliklerini taşımalarıyla sağlanmıştır. Dolayısıyla bu tercihin filmin gerçekçi etkisini güçlendirdiğini söylemek mümkündür.

Dardenne'lerin 2002 yılında arzuları peşinde koşan bir kadının hikayesini yazdıkları sırada bir hayat kadınının anlattığı hikaye onları etkilemiş ve bu hikaye senaryoya yön vermiştir. Bağımlı olan kardeşine bakmak için onunla evlenen bir hayat kadının gerçek yaşam öyküsü göçmen Lorna'nın hikayesiyle birleştirilmiştir. Filmin göçmenlik sorunlarına değinmesi *La Promesse*'nin acımasız insan tacirlerinin olduğu dünyayı hatırlatmaktadır. Avrupa'da kalabilmek için yasadışı yollara başvurularak yapılan hatta insan hayatlarına mal olan umut yolculukları filmde baskın tema olarak görünse de esas mevzu ahlaki yükümlülüklerdir. Erkek arkadaşı Sokol ile Belçika'da yeni bir hayat kurma arzusu içinde olan Lorna, uyuşturucuyu bırakmak isteyen Claudy'nin yaşam umutlarını elinden alarak katili olmasa da onun ölümüne sessiz kalarak suç ortaklığı yapmış olur. Lorna'nın sorumluluk duygusuna uyanışı Claudy'nin ölümüyle başlar. Bu noktada sorumluluk teması önem kazanmaktadır. Lorna, Claudy'ye başta sert davranırsa da sonradan ona merhamet besler ve ölmemesi için çeteyle mücadele eder. Ancak başarılı olamaz. Ona karşı geliştirdiği pişmanlık duygusu o kadar baskındır ki birlikte olduğu Claudy'den bir bebeği olacağına kendini inandırmıştır. Yorgunluk ve baş dönmesi yaşayan Lorna hamilelik belirtileri gösterdiğini zanneder ve bilinçaltındaki suçluluk duygusunu açığa çıkarmaya başlar. Babasını koruyamasa da bebeği korumaya kararlıdır. Bir anlamda Claudy'yi yeniden canlandırmak ve hatasını telafi etmek

istemektedir. Bunu aşık olduğu için değil ona karşı olan sorumluluğunu yerine getirmek ve vicdanını hafifletmek için yapar. Burada Igor'un Assita ile olan ilişkisine benzer bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Lorna da Igor gibi kendisine ağır gelen bir gerçeği gizlemek zorunda kalmıştır ve vicdan yükünü hafifletmek için Claudy'nin bebeğini yaşatmaya çalışır. Dardenne'ler hikayelerini her zamanki gibi bir suçlu aramadan, taraf tutmadan ve yargılamadan seyircinin gözlemci bakışı üzerine inşa etmektedir. Dolayısıyla film Lorna'yı olumlu ve olumsuz yönleriyle vererek seyircinin de taraf tutmasını engellemiş, karakterlerle özdeşleşme kurmadan gözlemsel bir bakışla seyircinin empati geliştirmesini desteklemiştir.

Film ilk olarak Lorna ve Claudy arasındaki bağın ne türden bir ilişki olduğunu anlamaya çalışır. Claudy'nin ortadan kaybolduğu filmin ikinci yarısında ise odak Lorna'nın vicdanıyla mücadele etme ve Claudy'ye olan sorumluluğunu yerine getirerek bir rehabilite olma sürecine kayar. Claudy hastanedeki tedavisinin ardından iyileşmeye ve toparlanmaya başlar. Lorna onun hayata tutunma mücadelesine sempati duyar ve aralarında bir yakınlık gelişir. Claudy'nin bisikletiyle Lorna'yı iş yerine ziyarete gittiği sahneden sonra Lorna'nın Claudy'nin eşyalarını topladığı sahneye geçiş yapılır. Claudy Fabio tarafından öldürülmüştür. Film eksilteli anlatım tarzıyla hikayede kopukluk hissiyle kafa karışıklığı yaratarak seyirciyi yabancılaştırmaktadır. Bunun gibi geçiş-eksilteler ve duyguların ani gibi görünen geçişleri Dardenne'lerin karakter hakkında fazla ipucu vermek istememelerinden kaynaklanmaktadır. Karakterlerin duygu ve düşüncelerini anlamak için onların davranışlarını kavramak gerekir. Dolayısıyla empati geliştirmek için karakterlerin eylemleri üzerine daha fazla düşünmek elzemdir.

Karakterleri tanımlamanın bir yolu da mekan tasvirinden geçmektedir. Mekanlar karakterlerin yaşam alanlarını ve dünyayla kurduğu ilişkiyi belirler. Lorna'nın çalıştığı kuru temizleme dükkanı, Claudy ile birlikte kaldığı Bruno'nun evine benzer küçük bir ev ve sanayi kenti olan Seraing'in puslu sokakları filmin mekanları arasındadır. Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de gerçek mekanlar ve dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıtan manzaralar kullanılmıştır. Filme klostrofobik bir atmosfer hakimdir. Kapalı olan mekanlar dar ve boğucudur. Lorna'nın güvenilir olmayan insanlarla çevrili olan sıkışık dünyası filmin her evresine yansımaktadır. Diğer

yandan kamera diğer filmlere göre daha az hareketlidir. Kamera ana karakteri takip etmekle birlikte sık sık onunla sakin kalıp düşünür. Oyunun bütünlüğünü koruyabilmek için uzun çekimler sıkça kullanılmış ve gündelik yaşamın gerçekliği gibi kesintisiz bir deneyim sunmuştur. *Rosetta*'dakine benzer yakın planlara fazla yer verilmemiştir. Ayrıca kamera karakterlere uzakta konumlandırılarak onların çevreyle olan ilişkileri de verilmiştir. Burada da Dardenne'lerin sinema stillerini belirleyen kamera kullanımı karakterle özdeşleşmeden onların yaşadıklarına tanıklık ederek empati geliştirmeye hizmet etmektedir.

Film ilk dört filmde olduğu gibi belirsiz bir sonla biter. Bilinen tek şey Lorna'nın, sorumluluklarının farkına vardığıdır. *Le Silence De Lorna* Dardenne'lerin tarzına yakın olmayan bir finalle sonlanmıştır. Spirou'yu arabanın içinde yaralayıp ormana kaçan Lorna, kuş seslerine dikkat kesilir ve bebeğine “babanın ölmesine göz yumdum ama sen yaşayacaksın” der. Burada Lorna'nın insana sorumluluklarını unutturan ‘ben’ merkezli modern şehrin çıkara dayalı tekinsiz ilişkilerinden uzaklaşıp bakir doğanın içinde etik uyanışına tanıklık edilir. Film boyunca kapıları ve dolapları sürekli kilitli tutan Lorna, ormanda bulduğu adeta rahmi andıran karanlık kulübede bebeği ile birlikte kendini güvende hisseder. Finalde ise Dardenne'lerin filmlerinde ilk kez kullandıkları müzik eşliğinde Lorna huzurlu bir uykuya dalar. Film Lorna'ya yaşama şansı verse de muhtemelen bir süre sonra çete üyeleri tarafından bulunacaktır. Ancak bu filmin umut ışığı yakmasına engel değildir çünkü Lorna kendi içindeki uyanışı zaten yaşamıştır. Şehirdeki güvenilmez insan tacirlerinden ve ‘zalimlerden’ uzakta kendi manevi özgürlüğünü yakalamıştır. Diğer filmlerde olduğu gibi Dardenne'ler her zaman bir çıkış yolu olduğunu bu filmde de göstermektedir. ‘Öteki’ne olan sorumluluğun farkına varılması Dardenne'ler için umudun varolduğunun göstergesidir.

2.2.6. Le Gamin au Vélo (Bisikletli Çocuk-2011)

2.2.6.1. Filmin Öyküsü

Babası Guy tarafından bir aylığına çocuk yurduna bırakılan Cyril (10), telefon numarasını ve adresini değiştiren babasına ulaşmaya çalışır. Babasının gittiğini

söyleyen görevlilerin kendisine yalan söylediğini düşünerek yurttan kaçır ve eve gider. Bu esnada onu almaya gelen yurt görevlilerinden kaçarken Samantha isminde bir kadına sarılır. Samantha Cyril'in babasının satmış olduğu bisikleti tekrar satın alarak ona hediye eder. Bu olayın ardından Cyril, Samantha'dan hafta sonları dışarı çıkabilmek için onun koruyucu ailesi olmasını ister. Samantha yurtla görüşür ve haftasonları Cyril'i evinde misafir eder. Dışarı çıktığı günlerde Cyril, Samantha ile birlikte babasını arar. Bir gün çalıştığını öğrendikleri bir restoranta giderek onunla konuşurlar. Guy, Cyril'i istemediğini ve bir daha oraya gitmemesi gerektiğini söyler. Bu durum üzerine Cyril'e iyice bağlanan Samantha ona bir anne şefkatiyle yaklaşır. Mahalle çetesinin tuzağına düşen Cyril'i hapse düşmemesi için kefarete ödeyerek kurtarır. Çete üyesi Wes Cyril'i hırsızlık yapması için yetiştirir. Cyril çaldığı parayı babasına götürür ancak oradan kovulur. Bir gün hırsızlık yaptığı kişinin oğlu tarafından kovalanan Cyril bir ağaca çıkar ve düşerek yerde baygın halde yatar. Onun öldüğünü düşünen baba ve oğul ambulans çağırmak üzereyken Cyril kalkar ve bisikletine binerek oradan uzaklaşır.

2.2.6.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Dardenne'ler *Le Gamin au Vélo*'da da toplumun dışında bırakılan 'öteki' olarak tanımladığımız insanların dertlerini incelemeyi sürdürmektedir. Etik ve sorumluluk kavramlarını küçük bir çocuğun üzerinden hatırlatan Dardenne'ler çaresizliğin ve yalnızlığın hüküm sürdüğü bir ortamda dayanışmanın ve iyiliğin gücüne vurgu yapmaktadırlar. Nefretin ve kötülüğün giderek arttığı bir toplumda iyi olmanın sadece masalarda değil gerçek hayatta da görünür olabileceğini anlatan film belgesel gerçekliğinde bir estetik sunmaktadır. Film, aşına olunan karakterlerin hayatlarındaki yine yabancı olmayan krizlere odaklanmaktadır. Ana akım sinemanın geleneksel yöntemlerine direnmeye devam eden Dardenne'ler toplumsal gözlem becerilerini insancıl öykülerle birleştirerek her türlü aşırılıktan uzak film üsluplarını sürdürmektedir. Gerçek bir olaydan esinlenerek yazılan film etik sorumlulukları Belçika gibi sosyal refah düzeyi yüksek bir ülkede işsizlik yüzünden darmadağın olan hayatlar üzerinden hikayelendirerek toplumsal bir bağlama yerleştirir. Aynı zamanda modern insanın sonsuz tüketme arzusunun getirdiği yalnızlaşmaya vurgu yaparak duygusal yokluğun bir eleştirisini sunar.

Filmin oyuncu kadrosunda tanidik isimlerin olmasıyla birlikte karakterleri Dardenne'lerin ilk kez çalıştıkları Thomas Doret (Cyril) ve Cécile de France (Samantha) canlandırmaktadır. Filmde çok görünmeyen Cyril'in babası Guy'ı Jeremie Renier, Cyril tarafından saldırıya uğrayan gazete dağıtıcısını Fabrizio Rongione canlandırırken, bir dakikalık garson rolüyle Olivier Gourmet de filmde yer almaktadır. Renier, Le Fils'deki çocuğunu satan bir babayken, bu filmde çaresizlikten çocuğunun bisikletini satan bir babayı oynar. Önceki film incelemesinde bahsedildiği gibi filmler arasındaki karakter benzerlikleri filmin gerçekçiliğini artırmaktadır. Thomas Doret (Cyril)'in ise ilk oyunculuk deneyimidir. Yüz elli çocuk oyuncu arasından seçilen Doret, Cyril'in zihinsel ve fiziksel dayanıklılığının altında yatan kırılganlığını, inatçı ve sert mizacını en iyi tamamlayan tipoloji olarak (tıpkı Igor, Rosetta, Francis, Bruno ve Sonia gibi) Dardenne'leri etkilemiştir. Luc Dardenne Doret'i seçme nedenlerini şöyle açıklar: "Hem sıradan görünmeyi başaran hem de yoğun duyguları karşındakine ve kameraya geçirebilen ender insanlardan" ve devam eder "Cécile'deyse doğal bir ışık var. Dolayısıyla profesyonel oyuncu olmasından kaynaklanan bir zorluk çekmedik" (Küçüktepepınar, 2012: 69). Luc'un söylemlerinden de anlaşılacağı üzere Doret'in, ilk deneyimi olmasına rağmen profesyonel bir performans sergilemesi, Cécile de France'in ise profesyonelliğinin sıradan insan görünümüne engel olmaması film için gerçekçi oyunculuk arayışlarını kanıtlar niteliktedir. Kracauer'in da belirttiği gibi "verili varlığından faydalanan profesyonel bir oyuncu bütün samimiyetiyle profesyonel olmayan biri gibi görünmeyi becerebilir, böylece ikinci bir masumiyet haline ulaşmayı başarabilir" (Kracauer, 1985: 202). Cecile de France'in profesyonel, Doret'in ise oyuncu olmayan oyunculluğu filme gerçekçi bir yön kazandırmıştır.

Filmin karakterlerine bakıldığında gündelik yaşamın olağan akışı içerisinde ve onlara ait rutin detaylarla yansıtıldıkları görülmektedir. Dardenne'ler diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de karakterler hakkında fazla ipucu vermez. Karakterler diyaloglara başvurulmadan eylemsellik üzerinden tanıtılmıştır. Bu anlamda film karakter ve seyirci arasındaki empati bağıni güçlendirmektedir. Filmin açılış sahnesinde Cyril, gergin ve inatçı bir tavırla telefon ahizesine sarılmaktadır. Babasının numarasını ve adresini değiştirdiğini bir türlü kabullenemez. Tıpkı Rosetta gibi ısrarlı ve öfkeli

arayışını sürdürür. Yurt görevlisi durumu açıklayana kadar seyirci filmde ne olduğunu anlamaya çalışır ve Cyril ile belli bir mesafeden ilişki kurarak onu kavramayı dener. Samantha ise Cyril'in koruyucu ailesidir. Onunla arasında tanımlayamadığı bir bağ kurmuştur. Tıpkı Olivier'in Francis'i neden öğrencisi olarak kabul ettiğini bilmediği gibi Samantha da Cyril'i neden istediğini bilmemektedir. Bu noktada karakterlerin sezgileriyle hareket ettikleri söylenebilir. Yani içgüsel olarak taşıdıkları sorumluluk duygusunu tanımlayamazlar. Dardenne'lerin 'gerçek bir iyilik perisi' olarak çizdiği Samantha karakteri filmin temel direği olan vicdan ve etik sorumluluğun gerçek hayatta da var olabileceğini göstermek için tasarlanmıştır. Bir röportajları sırasında "İçinde yaşadığımız sistem aynı. Nefret körükleniyor, kötülük devam ediyor. Umursamazlık ise ne büyük felaket! Sonuçta değişimi sağlamakta en büyük rol bize düşüyor. Öfkenin yerine şefkat koymak elzem. O da birbirimize bakmaktan geçiyor" (Küçüktepepınar, 2012: 68) şeklinde söylemde bulunan Jean-Pierre Dardenne'nin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere kendi filmlerinde de bu umursamazlığın bir eleştirisini sunarak onun yerine empati duygusunu koymaya çalışırlar.

Karakterini gündelik yaşamın sıradanlığına yakın bir biçimde yansıtan Dardenne'ler filmin konusuyla İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmen Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmine gönderme yaparlar. Kayıp bir bisikletin peşine düşen baba oğul yerine bisikletini ve babasını arayan bir oğlu koyar. *Rome, Citta Aperta* (1945), *Paisa* (1946), *Germany Year Zero* (1948), *L'amore* (1948), *The Flowers of St. Francis* (1950) ve *Europa 51* (1952) gibi Yeni Gerçekçi filmleri çok sevdiklerini dile getiren yönetmenlerin (Oturaklı, 2021) içerik ve biçim olarak bu filmlerden etkilendikleri söylenebilir.

Dardenne'lerin "En iyimser filmimiz" şeklinde tanımladıkları *Le Gamin au Vélo*, diğer filmlere göre daha aydınlık bir atmosfere sahiptir. Bu yüzden yaz mevsimini tercih eden yönetmenler filmi bir "peri masalı gibi" kurgulamak istemişlerdir. Jean-Pierre Dardenne bunun amacını şu şekilde açıklar: "Kötüler çocuğun kafasını karıştırıyor, çıkmaza teşvik ediyor ve kadın da bir peri gibi yardıma koşuyor. Oysa iyiliğin masalsı veya fantastik değil, gerçek ve yapılabilir bir şey olduğunu göstermek istiyoruz" (Küçüktepepınar, 2012: 68). Bu bağlamda filmde kullanılan mekanlar da

oldukça ışık alan ve renkli mekanlardır. Orta-alt sınıfa mensup Samantha'nın iki katlı evi, parklar, restoran, yetiştirme yurdu ve Cyril'in bisikletiyle kendisini özgür hissettiği sokaklar filmin mekanlarıdır. Samantha'nın evinin bulunduğu banliyöler bölgesine tezat bir biçimde parkta ağağların arasına kurulan küçük konteyner da toplumun dışına itilmiş 'öteki'leştirilenlerin -Wes ve diğer çete üyelerinin- mekanıdır. Filmin tek karanlık ve klostrofobik mekanı Guy'ın evidir. Cyril babasını aramak için yurttan kaçıp eve geldiğinde kapı kilitlidir. Kapıcı kapıyı açtığında Cyril içeri girer ve evin boş odalarında dolaşıp babasını arar. Bu karanlık ve boş ev *L'enfant*'da Bruno'nun çocuğunu satarken mafya ile buluştuğu evi anımsatmaktadır. Cyril'in evi gezerken yaşadığı hayal kırıklığı Bruno'nun duyduğu kuşku ve heyecana benzer bir duygulanım sunar. Bu anlamda Dardenne'lerin sıradan mekanları gerçekçi anlatı ve duygular ile ilişkilendirerek başarılı bir şekilde kullandığı söylenebilir. Mekanla olayın bütünleşik bir diğer gerçekçi kullanımı ise Cyril'in Samantha ile Guy'ı buldukları sahnede gerçekleşir. Bir restoranda çalışan Guy, son ses müzik dinlemektedir. Cyril ve Samantha önce zili çalar ardından camlara vurur ve son olarak arka kapıdan girmeyi denerler. Guy'a kendilerini duyurmak için büyük uğraş veren Cyril ve Samantha sonunda başarır ve Guy ile görüşürler. Cyril içeri girdiğinde babası ona gergin bir şekilde içecek ve yiyecek ikram eder. Cyril'in tedirgin halleri burada da devam eder çünkü babasının kendisinden uzaklaştığının farkındadır ve ona kendini sevdirmek için çabalar. Cyril'in restoranda babasıyla görüşebilmek için sarfettiği bu yoğun çabayı konuya ilişkin incelikli ayrıntılarla ve kesintisiz çekimlerle gösteren Dardenne'ler gerçekçi film anlayışlarına uygun en başarılı sahnelerden birine imza atmıştır.

Dardenne'lerin hareketli kamera kullanımı bu filmde de kendisini gösterir. Cyril'in ani çıkışlarını izleyen huzursuz kamera, sakin ruh hallerinin olduğu sahnelerde durağandır. Filmin ilk sahnesinde babasıyla konuşmak isteyen Cyril görevlilere karşı direnirken kamera da onunla birlikte mücadele eder. bu türden bir kullanım seyirci ve karakter arasındaki empati geliştirilmesini desteklemektedir. Cyril'in Samantha'yla birlikte nehrin kıyısında bisiklet sürüp keyifli vakit geçirdikleri sahnede ise kamera geniş açıdadır. Renkler daha doygun ve parlaktır. Özellikle yeşil tonunun baskın olduğu görülür. İlk defa Seraing'in güzel manzaraları filme eşlik etmektedir. Genel mizansen

kurulumu günlük hayatı nasıl tasvir ettikleri ve karakterlerin psikolojik durumlarıyla yakından ilişkilidir.

2.2.7. Deux Jours Une Nuit (İki Gün Bir Gece-2014)

2.2.7.1. Filmin Öyküsü

Bir güneş paneli üretim fabrikasında çalışan Sandra, en yakın arkadaşı Juliette'ten işinin tehlikede olduğunun haberini alır. Şirketin patronu Dumont'un önerisine göre ya Sandra işten çıkarılacak ya da tüm çalışanlara ikramiye verilecektir. Bir oylama yapılır ve çalışanlar oyunu ikramiyeden yana kullanır. Ancak yapılan oylamanın ustabaşı tarafından manipüle edildiğini düşünen Sandra ve Juliette, patronu ikinci bir oylamaya ikna eder. Sandra'nın pazartesi günü yapılacak oylamada çalışma arkadaşlarından destek istemek için iki gün bir gecesi vardır. Depresyonu yeni atlatan Sandra bu enerjiyi kendisinde bulamasa da kocası Manu'nun desteğiyle işi için mücadele eder. Çalışma arkadaşlarının tek tek evine gider ve onları ikramiyeden vazgeçmeleri için ikna etmeye çalışır. Bazıları ihtiyaç duydukları için ikramiye almaktan yana olduklarını bazıları da Sandra'nın kalması için oy vereceklerini söyler. Oylama günü geldiğinde çoğunluk sağlanamadığı için Sandra işini kaybeder. Daha sonra Dumont, Sandra'yı odasına çağırarak çalışanlar arasında çıkan huzursuzluktan dolayı hem ikramiye vereceğini hem de Sandra'nın işe devam edebileceğini söyler. Ancak 16 kişiyle çalışmanın yeterli olacağını düşünen Dumont, bir dahaki dönem için bir çalışanın kontratını yenilemeyerek işine son vermesi gerektiğini söyler. Sandra ise bir başkasının işinden olmasına razı gelmediği için oradan ayrılır.

2.2.7.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Filmlerinde toplumsal sorunlara ayna tutan Dardenne Kardeşler *Deux Jours Une Nuit*'de işçi sınıfının 'acımasız' çalışma koşullarının bireylerin üzerindeki olumsuz etkilerine değinmektedir. Toplumsal gerçekçi bir bağlam üzerine kurulan film Dardenne'lerin meselelerini en görünür biçimde işleyen filmlerinden biridir. Dardenne Kardeşler filmde sık sık tekrarlanan "Kendini benim yerime koy" veya "Benim açımdan bakmayı dene" söylemleriyle kapitalizmin yarattığı ben merkezci toplumda yitip olan

empati duygusunun peşindedir. Film aynı zamanda bir dayanışma çağrısına vurgu yapar. Sandra kendisinin işine devam edebilmesi için oy isterken diğer işçilerin de ‘kurban’ olduğu sisteme karşı direnmek için bir örgütlenme mücadelesini başlatmış olur.

Film Sandra’nın işinin tehlikede olduğunun haberini almasıyla başlar. Sandra, Juliette ve kocası Manu’nun desteğiyle diğer işçilerin evlerine giderek ikramiyeden vazgeçip onun lehine oy kullanmalarını ister. Patron Dumont, işçileri zorlayıcı bir seçime sürüklemiştir ve Sandra’nın işsiz kalmama mücadelesine tanıklık ederken aynı zamanda oy kullanacak olan işçilerin de zorluklarla dolu hayatlarına şahitlik edilir. Sandra’nın gittiği her kapı farklı yaşam biçimlerini ve sorunları sembolize eder. Önce çalışma arkadaşlarıyla görüşmekte tereddüt yaşayan Sandra, daha sonra ilk görüştüğü kişinin kendisinin kalması için oy vereceğini duyunca motive olur ve diğerleriyle de görüşmeye gider. Açılan her kapının ardında farklı kültürel konum ve çalışma sektörü olsa da sistemin tüm hayatları tektipleştirdiği görülmektedir. İkramiyeye ihtiyacı olduğunu söyleyen işçilerin kimi ev kirasını ödeyemediğinden, kimi çocuğunun okulu için para yollaması gerektiğinden, kimi ise göçmenlikten dolayı az maaş aldığı için geçinememekten şikayetçidir. Hepsinin kendilerine göre geçerli sebepleri vardır ve Sandra’nın işten çıkarılmasından dolayı üzüntü duysalar da ikramiyeye ihtiyaçları olduğu için onun aleyhine oy kullanacaklarını söylerler. Dolayısıyla ikramiye onlar için bir lüks olmaktan ziyade bir ihtiyaçtır. Film bu anlamda işçi sınıfının sorunlarına ayna tutarak toplumsal gerçekçi bir eğilimle oluşturulmuştur.

Filme konu olan oylama kurgusuna benzer bir seçim yöntemi gerçek hayatta da uygulanmıştır. İşçilere ekonomik yetersizlikleri çözme konusunda sorumluluk yükleyen işverenlerin sayısı oldukça fazladır. Fransa’da (2004) Bosch marka grubu, işçileri benzer bir ikilemde bırakarak 400 işçinin atılması ya da maaşların düşürülmesi arasında seçim yapmalarını istemiştir. Benzer şekilde 2015 yılında Smart fabrikası işverenleri, 800 işçiye işlerinin 2020 yılına kadar garanti altına alınması karşılığında mesai saatlerinin artırılmasını kabul edip etmediklerini oylamaya sunmuştur (Çelik, 2016: 8). Bu anlamda Dardenne’ler sinema aracılığıyla toplumun güncel sorunlarını dile getirmiş ve farkındalık oluşturmaya amaçlamışlardır. Dardenne’ler konuyu işlerken her zamanki

tarafsızlığını korumuş ne Sandra'yı ne de diğer işçileri suçlamıştır. Öyle ki, seyirci her ne kadar film boyunca Sandra'ya sempati duysa da oyunu ikramiyeden yana kullanacak olan işçileri de yargılayamamakta ve Sandra için karşı tarafın sorunlarına göz ardı edememektedir. Filmdeki tek suçlu yine sistemin kendisidir. Kapitalist düzenin yarattığı yozlaşmış insani değerlerin bir eleştirisini sunan filmin bu tarafsızlığı en güçlü yönlerinden biridir. Böyle bir düzende esas olan şey ise dayanışmadır. Sandra kendi işi için mücadele etse de benzer sorunlar yaşayan insanlara bir dayanışma ve empati çağrısı yapmaktadır.

Deux Jours Une Nuit'e hakim olan politik atmosfer karakterlerin psikolojilerini ve davranışlarını derinden etkilemektedir. Psikoz atakları geçiren Sandra işini tekrar kazanma mücadelesi verirken olumsuz bir geri dönüşte kendini aciz hissetmesi depresif ruh halini tetikler. Başkaları tarafından onaylanmadığında veya destek göremediğinde kendini var edemeyen Sandra kimi zaman umutsuzluğa kapılsa da sonuna kadar mücadele etmeyi seçer. Sandra'nın hastalığından kaynaklanan kırılgan ve özgüvensiz karakteri onun duruşunda somutlaşır. Bakımsız ve dik duramayan vücudu omzundaki yükün ağırlığı altında adeta ezilmektedir. Sandra, işini geri alamazsa diğer işçiler gibi hayatın getirdiği zorlukların üstesinden gelemeyeceğini düşünür; çocukların okul masrafı, ev kredisi borcu ve en önemlisi de toplum tarafından sarsılacak olan 'normal' imajı. Rosetta'nın iş bularak normal biri olma mücadelesi Sandra'nın enerjisini yitiren ve gittikçe zayıflayan bedeninde de hissedilmektedir. Bundan sonraki yaşamını bir 'öteki' olarak devam ettirmenin endişesi içinde olan Sandra hayatta tek isteği düzenli bir işte çalışmak olan Rosetta gibi toplumda var olamama ve gücünü kaybetme korkusuyla karşı karşıyadır. Tek farkları Rosetta karavan kampından çıkıp normal bir iş bulup yaşamak istemektedir. Sandra ise Rosetta'nın arzuladığı bu sıradan hayatı yaşamaktadır. Rosetta'nın işi için un çuvallarına, dolaplara sarılarak bedeniyle verdiği mücadeleyi Sandra daha inançsız ve durgun bedeniyle vermektedir. Bir anlamda Rosetta toplumda var olabilmek için sistemin işleyen çarklarından biri olmaya çalışırken Sandra bu çarkların altında ezilmektedir. Sandra'nın kaygısı Manu ile olan diyaloglarından anlaşılır. Manu hemen pes etmemesi için Sandra'ya telkinlerde bulunur. Sandra ise en yakın arkadaşları Juliette ve Robert dışında kendisini kimsenin düşünmediğini söyler ve

ekler: “Sanki ben yokmuşum gibi... Ama haklılar. Ben yokum. Hiçbir şeyim. Hem de hiçbir şey!”. Dolayısıyla Sandra’nın mücadelesi bir bakıma toplum içinde görünür olabilme mücadelesidir.

Filmde Sandra’yı mimikleri ve beden diliyle yaşadığı buhranı ete kemiğe büründüren yıldız oyuncu Marion Cotillard canlandırmaktadır. Dardenne’ler bu filmde önce de Cécile de France ile çalışmış ancak filmin ana dinamiğini oluşturmadığı için odak noktası olmamıştır. Bu filmde ilk defa bir yıldız oyuncuya ana karakteri canlandırması için rol verilmiştir. Cotillard’ın oyunculuğu filmin doğal görünümünü sekteye uğratmamış tam aksine başarılı performansı ile gerçekçi etkiyi güçlendirmiştir. Öte yandan filmde kullanılan mekanlar genellikle dış mekanlar ve Sandra’nın evidir. Sandra’nın oy için gittiği evlerde konuşmalar kapı önlerinde gerçekleşir. Bu mekanlar da içinde yaşadığı kişileri yansıtan mekanlardır. Sandra’nın empatiye davet ettiği karakterlerle bir anlamda seyircinin de empati kurulması istenerek kapı aralığından sosyo-kültürel ve ekonomik durumlarını yansıtan detaylar verilmiştir. Bu sayede filmin ner bir şekilde görünür olan ‘kendini başkasının yerine koyma çağrısı’ seyirciye de yapılmaktadır.

Dardenne’lerin insan bedeni gibi hareket eden kamerası bu filmde de karakteri odağına alarak seyirciyi olayların içine sürükler. Gözlemci konumunu sürdüren kamera Sandra’nın empati çağrısına kulak vermeye çalışır. Daniel Frampton Dardenne Kardeşler’in filmlerindeki bakışın bir özdeşleşmeden ziyade empati geliştiren bir bakış olduğunu vurgular ve ekler:

“Film yoğun bir bağ düşünür ve karakterle seyirci arasında katışıksız bir ilişki yaratır. Karakterin hissettiği şeyi hissetmeye başlarız: Gerilim, eksik bilgi, beklenti. Filmin düşüncüsü bir özdeşleşmeye yol açmaz pek, daha ziyade bir ittifak, bir birleşme, bağlılık, bir birlikte varoluş yaratır” (Frampton, 2013: 229).

Filmin duygusal anlarında seyirciye bir film izlediğini hatırlatmak ve gerçekçi etkiyi güçlendirmek için o anki meseleye hizmet etmiyor gibi görünen ani seslenişler yer alır. Sandra’nın kendisini ‘sanki yokmuş gibi’ hissedip ağlayarak kendini yere attığı yoğun duygulanım yaratan sahnede Manu, Sandra’yı cesaretlendirmeye ona moral

vermeye çalışır. Bu esnada içeride yemek masasında bekleyen çocuklardan gelen ‘yemeğe geliyor musunuz?’ şeklindeki bir çağrıyla seyircinin duyguya katılımı engellenir ve seyirci, karakterin enerjisine bürünmeden gözlemci konumunda kalmaya devam eder. Bu anlamda Dardenne’lerin yakın ama temkinli bir bakış izledikleri söylenebilir. Benzer bir kullanım Sandra’nın iş arkadaşı Mireille ile görüşmeye gittiği apartman kapısının önünde yaşanır. Sandra kendisi için oy kullanmasını istediği esnada bir kadın apartmandan içeri girmek için müsaade ister ve diyaloglarının kesintiye uğramasına sebep olur. Bu kullanım gerçekçi etkiyi güçlendirmektedir; Dardenne’ler dışarıdaki yaşamı da dahil ederek filmi gündelik hayata yaklaştırır. Kamera genellikle karakteri takip eder onunla birlikte düşüp onunla ayağa kalkar. Adeta bir protez gibi insan vücuduna eklemlenir. Bazen de kameranın karakterin izini sürmeyi bırakıp uzaktan izlediği anlar yaşanır ya da kamera karakterle birlikte durup ne yapacağını düşünmeye başlar. Joseph Mai’ye göre kamera bu anlamda bir insan bedenine dönüşür (Mai, 2010: 55). Bir belgesel kamerası gibi ya da amatör bir kamerayla yakalanan görüntüler gibidir. Bu sayede filmin gerçekçi etkisi oldukça güçlüdür. Filmde geniş açılardan sıklığı da dikkat çeker. Rosetta’nın vücudunun sadece bir parçasının görüldüğü kadrajlar burada yerini boy planlara bırakmıştır. Film özellikle Sandra’nın yorgun ve özgüvensiz duruşunu göstermek için onu genellikle geniş açılarla kadraja almıştır. Diğer yandan çekime başlamadan önce birçok kez prova almaları Dardenne Kardeşler’in filmde kesintisiz çekimler yapmalarını kolaylaştırmıştır.

Filmin sonunda zaten onun olan işini almaya çalışan Sandra 8’e karşı 8 oyla kaybeder. Onun bu mücadelesini takdir eden Dumont’un yeni teklifini kabul etmez. Film boyunca mücadele ettiği işinden bir başkası için ayrılmayı göze alır. Görüşmeye gittiği arkadaşlarına “benim açımdan görmeyi dene” cümlesini tekrarlayan Sandra, finalde de tutarlı bir tavır sergileyerek kendini bir başkasının yerine koymayı başarabilmiştir. Bu durum ona etik sorumluluğunu kazandırmış ve yaşadığı buhrandan etik bir uyanışla çıkmıştır. Onun için asıl başarı kendisini bu mücadele esnasında dönüştürebilmiş olmasıdır. Diğerlerinde olduğu gibi burada da bir uyanışa tanıklık eden film sadece kendisi için değil herkes için mücadele içinde olmanın özgürleştirici ve iyileştirici gücünü Sandra’nın umutlu gülümseyişinde hissettirmektedir.

2.2.8. La Fille Inconnue (Meçhul Kız-2016)

2.2.8.1. Filmin Öyküsü

Jenny geçici olarak orta sınıf ailelerin geldiği bir klinikte doktorluk yapmaktadır. Yanında stajyer olarak çalışan Julien ile birlikte mesai bitiminde evrak işleriyle ilgilenirler. Bu esnada zil çalar ve Julien kapıyı açmak için kalkar. Jenny mesai saatleri dışında kapıyı açmamasını ve bir doktor olarak kendisine vakit ayırması gerektiğini söyler. Julien bu olayın ardından klinikten çıkar ve doktorluk yapmayı bırakır. Bir gün kliniğe polisler gelir ve nehir kıyısında bulunan bir kadın cesedinin araştırması için kamera kayıtlarını incelerler. Jenny, ölen kadının kapıyı açmadığı kişi olduğunu öğrenir ve kendini suçlar. Vicdani olarak ızdırap duyan Jenny, ölen kadının kimliğinin peşine düşer. Ona mezar taşı yaptırarak ve ailesine haber vermeye çalışarak hayattayken yapamadığı yardımı na sahip çıkarak yapmak ister. Bunun üzerine çevredeki herkese kadının resmini göstererek soruşturmaya başlar. Sonunda ölen kadının ablasından onun Afrika kökenli bir hayat kadını olduğunu öğrenir.

2.2.8.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Dardenne Kardeşler sekizinci filmleri *La Fille Inconnue*'de de etik ve sorumluluk temasını işlemeyi sürdürmektedirler. Film, idealist bir doktor olan Jenny'nin engel olabileceği halde müdahale etmediği bir cinayete kurban giden göçmen bir kadına karşı duyduğu ızdırap ve sorumluluk üzerinedir. Toplumsal gerçekliğin bireyin içsel yaşamına nüfuz ettiği filmde öteki'ler üzerinden vicdan muhasebesi yapılmaktadır. Filmde Afrika asıllı göçmen bir kadını kenar mahallelerde bir hayat kadını olmaya iten sebepler verilmese de modern insanın katı bir şekilde idelist olması ve umursamazlığı üzerinden toplumsal gerçekliğe gönderme yapılmaktadır. Ayrıca gündelik hayatın gerçekliğiyle uyum içinde olan film Dardenne'lerin realist üsluplarının hizmet ettiği empatik bakış açısının da altını çizmektedir. Jean-Pierre Dardenne bir röportajında suçluluk ve empati duygusunun öneminden şu şekilde bahseder:

“Birini insan yapanın başkalarına karşı sorumluluk duyması olduğunu düşünüyoruz. (...) Bizce hepimizin paylaştığımız hastalık, kayıtsızlık ve kendi çıkarlarımızı tek kıstas yapmak. Şunu fark etmemiz gerek,

başkalarına bir şeyler borçluyuz. Böyle düşünmezsek kendi kafesimizde kapalı kalırız” (Kural, 2016).

Ana karakteri odağına alan film Jenny’nin bir hastayı muayene etmesiyle başlar. Bu esnada stajyer Julien de Jenny’nin yanında tanı koymaya çalışır. Aynı sahnenin devamında bir çocuk kriz geçirir. Jenny çocuğa müdahale ederken Julien’den yardım ister. Ancak Julien olay karşısında şok geçirir ve hareket edemez. Ona üstünlük kuran bir tavırla; duygularıyla hareket etmemesi gerektiğini yoksa doğru teşhisi koyamayacağını söyler. Bu noktada Jenny’nin idealist, mesleği gereği duygularını bastıran ve otoriter bir doktor olduğu anlaşılmaktadır. Dardenne’lerin bahsettiği modern insanın yaşamına nüfuz eden kayıtsızlık, doktor kimliğinin de etkisiyle Jenny’nin karakterinde de görünür haldedir. Çevresindeki insanlara karşı mesafeli duran yalnız biridir. Bir gün Jenny’nin Julien’e hiyerarşik bir dille mesleki dersler verdiği esnada kapı çalar. Bu sahne Jenny’nin ve filmin kırılma noktalarından biridir. Jenny bundan sonraki hayatını etkileyecek bir durumla karşı karşıyadır. Julien’in kapıyı açmasına engel olan Jenny, onu yine üst bir dille uyarır. Mesai saatleri dışında hastaların onu yormasına izin vermemesi gerektiğini söyler. Ancak Jenny’nin de aslında kapıyı açmak istediğini ve Julien’e üstünlük kurmak için kapıyı açtırmadığını sonraki sahnelerde itiraf eder. Jenny’nin en büyük pişmanlığı da bu olmuştur. Kendisi de en az Julien kadar duyarlı biridir. Bu yüzden kendi benliğini unutup gücünün yettiği kişiler üzerinden mesleki tatminkarlık sağlaması ayrıca bu davranışının bir insanın hayatına mal olması her iki yönden de suçluluk duymasına neden olur. Film boyunca Jenny’nin mesleği bırakan Julien’i kovalaması onunla sürekli konuşmaya çalışması da bu yüzdendir. Julien bir anlamda onun vicdani sesidir. Vicdan muhasebesini yaparken bir taraftan da sürekli Julien’in desteğine ihtiyaç duyan Jenny onu geri kazanırsa az da olsa rahatlama yaşayacaktır. Bu durum Julien’in tekrar mesleğe döndüğünde Jenny’nin yüzündeki gülümseyişten anlaşılmaktadır. Dardenne’ler bu filmlerinde de gerçek hayatta karşılığı olan derinlikli karakter yaratımının başarılı bir örneğini ortaya koymuşlardır.

Jenny’nin polis merkezinde kadının bir anlamda ötekinin görüntüsünü gördüğü an karakterin dönüşümü başlamış olur. Jenny, çevresindeki herkese kadının fotoğrafını gösterip onu tanıyıp tanımadılarını sorar. Kliniğini geçici olarak işlettiği Dr. Habran’ın

yanına gider ve kliniği satın almak istediğini söyler. Dr. Habran ise bu kliniğe orta-alt sınıfın geldiğini ve onu tatmin etmeyeceğini söylese de Jenny özel muayenehanesini bırakıp burada çalışmasını sürdürür. Böylece ölen kadının izini daha yakından sürebilecektir. Bu tavır Jenny'nin karakterinin dönüşüme uğradığının ilk göstergesidir. Hayattayken yardımcı olamadığı kadının ölüsüne sahip çıkarak bir anlamda onu yaşatmaya çalışır ve sorumluluk duygusu gelişmeye başlar. Film, Jenny'nin kliniği almasını alt sınıftan olan hastalara yardım ederek kendisini bir tatmin etme aracına dönüştürmemektedir. Tam aksine duyarsız davranmasının sonucunu kabul eden ve bundan ders çıkararak diğer hastalara karşı davranışlarını değiştiren bir karakter olarak dönüşüm göstermektedir. Diğer yandan Jenny'nin hastalarını evlerinde ziyaret ettiği sahneler *Deux Jours Une Nuit*'de Sandra'nın oy istemek için gittiği evleri hatırlatır. Film toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla evlerin sosyo-kültürel ve ekonomik durumlarına bir bakış atar. Jenny, Sandra'yla benzer şekilde insanları empati kurmaya ve ona yardım etmesin için çağrıda bulunmaktadır. Gittiği bir evde diyabet hastası olan yaşlı bir adamı tedavi eder ve fotoğrafı göstererek kadını tanıyıp tanımadığını sorar. Adam tanımadığını ancak çalıştığı bara gelmiş olabileceğini ve araştıracağını söyler. Jenny bu esnada hasta adamın sosyal hizmetlerdeki bir işini halletmeye çalışır. Jenny'nin insanlara olan mesafeli tavrının gittikçe yumuşadığı ve onlara yardımcı olmak istediği görülür. Bir diğer gittiği evde ise Bryan adında bir gence fotoğrafı gösterdiğinde onun bir şeyler bildiğini anlar ve konuşması için ısrar eder. Bryan konuşmayınca bir çocuğun kaybetmekten en çok korktuğu kişiyle -annesi- üzerinden empati kurmasını ister:

“Annenin buradan çok uzakta, üzerinde kimliği olmadan ölü bulunduğunu düşün.
Onu gömdüklerini ve kimsenin haberi olmadığını...
Hiçbir zaman bilemezdin.
Eve dönmesini bekleyip dururdun.”

Sandra'nın çalışma arkadaşlarına olan empati çağrısı Jenny'nin yükünü hafifletmek için yaptığı çağrıya benzemektedir. Her gittiği evden “Bu seçimin olmasını ben istemedim” yanıtını alan Sandra gibi Jenny de “Sonuçta sen öldürmedin” telkiniyle karşılaşır. Bu anlamda filmin amacı bir suçlu aramaktan ziyade sistemin kendiliğinden

bireylerin karşısına çıkaran sorunlara vurgu yapmakta ve çaresizlik ortamında dayanışmanın ve sorumluluğun esas olduğunu anlatmaktadır. Jenny cinayeti işlememiş olsa da kapıyı açmamış olmasının yükünden kaçamaz. Dolayısıyla film gündelik hayatta yapılan her davranışın ahlaki açıdan ne gibi sonuçlar yaratacağını da düşünür.

Film neden-sonuç zinciri içinde ilerliyor olsa da birçok bilinmezlik ve rasyonelliğe dayanmayan yönleriyle gerçekçi etkisini güçlendirmektedir. *Le Fils*'deki Olivier ve *Le Gamin au Vélo*'daki Samantha'nın neden Cyril ve Francis'i kabul ettiklerini bilmediği gibi Jenny de zil çaldığında kapıyı açmak istediğini ancak sonrasında ne olduğunu bilmediğini söyler. Olivier ve Samantha'dan farklı olarak Jenny modern insanın içinde bulunduğu yalnızlığın ve benmerkezci düşüncenin sirayet ettiği bir karakterdir. Film kapitalist toplumda duyguların köreldiğini, insana insanlığını unutturan bir sistemin var olduğunu vurgular ve Jenny de insanın yapısında varolan sezgiselliği bir kenara bırakıp sisteme adapte olabilmek için rasyonel olmaya mecbur bırakılan zihni temsil eder. Dardenne'lerin deyimiyle insanı insan yapan şeyin sorumluluk duygusu olduğunu Jenny yine kendi içinde keşfeder. Jenny'deki bu değişim filmin gerçekçi yaklaşımıyla paralellik gösteren kendiliğindenlik çizgisinde oluşturulmuştur. Yani bu doğal akış filmin gerçekçi biçimiyle sağlanmıştır. Jenny'nin kendisini suçlaması herhangi bir din veya ideoloji ekseninde değil tamamen kendi içsel dünyasındaki çıkarımlarından kaynaklanmaktadır.

Filmin gerçekçi yaklaşımını destekleyen bir diğer unsur da mekanlardır. Jenny'nin kliniği ve hastalarının evleri, sokaklar, köprü altları ve inşaatlar kullanılan mekanlar arasındadır. Dardenne'lerin tüm filmlerinde olduğu gibi gerçek mekanlar tercih edilmiştir. Karakterlerin sosyo-ekonomik durumunu yansıtan mekanlara genel olarak karanlık bir atmosfer hakimdir. Filmde diegetik form da dahil hiç müzik kullanılmamıştır. Sadece karakter ve ortam sesleri duyulmaktadır.

Film Dardenne'lerin diğer filmleri gibi geçiş-eksilteler barındırır. Bir olaydan diğerine sıçrayan kurgu seyircinin filme duygusal anlamda katılımını engeller. Diğer yandan Jenny'nin omuz kamerası Sandra'ninkine kadar sakin ve sakin. Gerçekçi atmosferin yaratılmasını destekleyen hareketli kamera Jenny'yi takibe alır; onunla düşünüp onunla

birlikte eyleme geçer. Yakın planlar çok sık kullanılmamakla birlikte kadraj genellikle geniş açıyla kurulmuştur. Kameranın insan bedenine dönüştüğü anlar bu filmde de hissedilir. Diyaloglar kesmelerle değil çevrinme hareketleriyle verilir. Ayrıca bu çekim yöntemi oyunun kesintisiz devam etmesini sağlayarak gerçeklik etkisini güçlendirmektedir.

Filmin finalinde yine bir etik uyanış ve karakter açısından bir rahatlama yaşanır. Jenny kadının kimliğini ararken vermiş olduğu mücadele diğer insanların da sorumluluk duygusunu yeniden hatırlamalarını sağlar. Son sahnede Jenny'nin daha önce soruşturma yapmak için gittiği internet kafede çalışan Afrika asıllı kadın kliniğe gelir ve ölen kişinin ablası olduğunu itiraf eder. Sevgilisinin onu evden kovacağını düşünerek kendini açık etmeyen kadın detaylı olarak verilmese de Jenny gibi etik bir uyanış yaşar. Kardeşinin ölüsünü sahiplenerek sorumluluğunu yerine getirir. İki taraf da vicdani yükünden sıyrılırcasına birbirlerine sarılırlar. Bu noktada Jenny'ye insan olduğunu hatırlatan öteki olanın varlığıdır. Film bu anlamda Avrupa'nın göçmenlere kapıları açmamasının sonucu olarak birçok göçmenin hayatı pahasına yasadışı yollarla sınırları aşmaya çalışmasına bir gönderme olarak da okunabilir. Dardenne'lerin sosyal gerçekçi vurgular yapması filmin hem gerçekçi yönünü artırmış hem de filme derinlikli bir anlatı kazandırmıştır. Jenny bundan sonraki yaşamında mesleki olarak inandığı her şeyi bir kenara bırakarak kendini hastalarını iyileştirmeye adar. Yaşatamadığı kadını başka hastalara şifa vererek yaşatmaya çalışır. Tıpkı Lorna'nın Claudy'yi yaşatamadığı için çocuğunu yaşatmak istemesi gibi.

2.2.9. Le Jeune Ahmed (Genç Ahmed-2019)

2.2.9.1. Filmin Öyküsü

Ahmed (13), Belçika'da yaşayan İslam dinine mensup göçmen bir ailenin oğludur. Müslümanların gittiği bir okula giden Ahmet, ne hocası Ines'in din eğitimini ne de ailesinin inancını yeterli bulmaz. Vaktini daha çok mahallenin imamı Youssouf'un yanında geçirir. İmanın verdiği öğütlerle hareket eden Ahmed tehlikeli bir yola girer. Kafir olarak ilan ettikleri Ines'i inancı uğruna öldürmeye çalışır. Ancak başarılı olamaz ve rehabilitasyon merkezine alınır. Burada da öğretmenini öldürmek

için planlar yapar ancak yine başarılı olamaz. Gözetim altında çalışmak için gönderildiği çiftlikteki kıza aşık olması onu bu kararından döndürmez. Çiftlikten merkeze dönerken arabanın kapısını açıp ormana kaçar. Ines'in bulunduğu okula gider ve içeri girmeye çalışır. Tüm kapıların kilitli olması üzerine çatıya çıkıp açık kalan pencereden girmeye çalışırken aşağı düşer ve hareket edemez. Demir parmaklıklara vurarak yardım çağrısı yapan Ahmed, yanına gelen Ines'in elini tutup özür diler.

2.2.9.2. Filmde Gerçekliğin Sunumu

Toplumsal gerçekçi yaklaşımla filmler yapan Dardenne'ler son filmi *Le Jeune Ahmed*'de de sosyal bir meseleyi ele almaktadırlar. Avrupa'nın yaşadığı sorunları ekonomik olarak alt sınıfa mensup insanların perspektifinden anlatan Dardenne'ler bu kez de İslami cihadın günlük hayata sirayet edişini anlatmaktadır. Avrupa'da köktenci ideolojilerin yaygın olarak varolduğu yadsınamaz bir gerçektir. Buna benzer pek çok örnek olduğu gibi Samuel Paty olayı en yakın tarihte gerçekleşen örneklerden biridir.¹³ Bu anlamda Dardenne'lerin filmleri toplumsal hayatın sorunları karşısında güncel olarak olaylara ayna tutması açısından değerlidir.

Film radikal İslamcı bir imam tarafından manipüle edilen Ahmed'in öğretmenini öldürmeye çalışmasını konu edinir. Ahmed, annesi ve kız kardeşiyle birlikte yaşamaktadır. Üç ay gibi kısa bir sürede radikalleşen Ahmed, imam Youssouf'tan başka kimseyi umursamayan uyumsuz bir çocuk haline gelmiştir. Annesini alkol kullandığı için kız kardeşini ise türban takmadığı için eleştiren Ahmed, babasını da ailesine dinini yeterince aşılayamadığı için suçlamaktadır. Dardenne'ler bu filmde de karakterin geçmişine dair fazla ipucu vermez. Ahmed'in babası bir sahnede adının geçmesi dışında filmde yer almamaktadır. Bu bakımdan film *Le Gamin au Vélo* ile benzerlik gösterir. Her iki filmin merkezinde de baba figürünün yerine onları manipüle eden başka insanları koyan uyumsuz ve öfkeli çocuk karakterler bulunmaktadır. Cyril'in bir çete liderini kendisine model aldığı gibi Ahmed de radikal İslamcı bir yetişkini model alır. Müridi olduğu imamın vaazlarını sorgulamayan Ahmed

¹³ *Le Jeune Ahmed* çekildikten bir sene sonra Fransa'da Müslümanlara hakaret ettiği iddiasıyla Samuel Paty ismindeki bir öğretmen 18 yaşındaki bir genç tarafından öldürüldü. Bkz. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54612743>

mutlak bir arayış içindedir. Kendisinden daha üstün bir ideolojiye bağlanarak ona karşı aidiyet hissi duymak istemektedir. Bu anlamda cemaat ile Ahmed'in aradığı aidiyetlik duygusu birbirini tamamlar. Çünkü kendisini bu şekilde tanımlayabilmekte ve bu öğretilere inanarak mutlu olabilmektedir. Dolayısıyla Ahmed'in imamın vaazlarını sorgulamaması bir anlamda Dardenne'lerin anlatmak istediği köktendincilik meselesinin de altını çizmektedir. Ahmed, koşulsuz ilişki kurduğu ideolojiyle paralel olarak tek boyutlu bir karakter olarak tasarlanmıştır. Dardenne Kardeşler'in filmlerindeki karakterler çevresindeki diğer kişilerle kurduğu ilişkiler ve sosyo-kültürel atmosfer ekseninde bir değişime uğrarlar. Ancak bu filmde ise kendisini etraftan soyutlamış iletişimsiz bir karakterin varlığı söz konusudur. Öyle ki Ahmed, çalıştığı çiftlikte yaşayan Louise'in onu öpmesinin ardından ondan Müslüman olmasını isteyecek kadar radikalleşmiştir. Hoşlandığı kişi dahi onu bu inancında döndürememektedir. Çiftlikte ona çok iyi davranmalarından ötürü öfkesinin bitmesinden korkan Ahmet bu yüzden bir süreliğine çiftliğe gitmeyi dahi bırakır. Bu tutum aynı zamanda cihatçıların motivasyonlarını hiçbir sebeple kaybetmeyip kararlılıkla devam etmelerine dair bir yorumu da içerisinde barındırır.

Dardenne'lerin meselelerini anlatmak için karakter tercihlerini yine bir çocuk oyuncudan yana kullanmışlardır. Ahmed'i canlandıran Idir Ben Addi'nin ilk oyunculuk deneyimidir. Dolayısıyla Ahmed karakterini odağa alan film bu yönüyle gerçekçi atmosferi daha da güçlendirmektedir. Film bir kişiyi radikal İslamcı olmaya sürükleyen toplumsal ve kültürel atmosferi irdelemekten ziyade o kişinin köktendinci bir ideolojiden nasıl kurtulabileceğiyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla bir çocuk yerine yetişkin bir gencin kullanılması bu fanatizmin önüne geçilmesi için kurgulanan engelleri gerçek dışı bırakacaktır. Çünkü küçük bir çocuğun kör inançlarından kurtulabileceğine dair olan inanç daha fazladır. Öyle ki Ahmed çatıdan düştüğünde fanatik görüşlerine değil sadece annesine sığınır. İmam, Louise ya da Ines gibi hiçbir destekçi olmadan kendi içgüdüleriyle “Anne!” diye inlemesi onun hala bir çocuk olduğunu göstergesidir ve henüz tam olarak suçlu sayılmayan masum vicdanı onun tek kurtuluşu olmuştur. Öte yandan seyircinin kendini tehlikeli bir yola adayan kişinin bir çocuk olduğunu hissetmesi ve kavraması açısından Idir Ben Addi, role uygun bir

tipolojiye sahiptir. Henüz kendini tanımlayamayan duruşu ve çocuksu ifadesiyle 600 çocuk arasından seçilen Addi Dardenne'leri etkilemeyi başarmıştır. Luc Dardenne, Ahmed'in çocuk olması üzerine şu ifadelerde bulunur:

“Dua ederken olgunlaşmamış ellerini görüyoruz; koşarken ise o hâlâ bir çocuk. Böylelikle bu, izleyici için daha da rahatsız edici bir duruma dönüşüyor. Onu durdurabilmek için yanında kalmak istiyorsunuz. Çünkü bir çocuk olduğunu biliyorsunuz. Kendini adamaya karar verdiği o role yakışmıyor. Seyircinin hikâyesinin bu yönünü gerçekten hissetmesini istedik” (Ögetürk, 2020).

Dardenne'lerin diğer filmlerinde farklı olarak seyirci bu filmde karaktere bir sempati geliştirmekten ziyade onu içinde bulunduğu durumdan çıkarmaya çalışır. Bir anlamda film göçmen ve fanatik İslamcı gibi iyi ayrı ötekileştirilme malzemesini barındıran Ahmed'e empati ve sempati geliştirmenin yollarını arar. Seyirci, Ahmed için kaygılanır ve rahatsız olur, onun motivasyonunu kavramaya çalışır. Dardenne'ler bu filmde de bir suçlu aramadan bir dini ve ideolojiyi yaftalamadan meselelerini gerçeklere dayanan argümanlardan beslenerek yalın bir dille aktarmaktadır. İslam dinine mensup insanların tümünün radikal olmadıklarını göstermek için Müslümanlığın farklı yönlerine de vurgu yaparlar. Toplumlardan genel bir sonuca varmadan olayı yargısız bir şekilde aktaran Dardenne'ler sorunun kaynağına inmekten ziyade çözümüne yönelik bir şeyler söyleme ve düşündürme gayreti içindedir. Ancak film sorulara cevap bulamasa da daha doğrusu böyle bir çabası olmasa da seyirciye soru sordurabilmeyi hedefleyerek Avrupa'da yükselen İslamcı fanatizmin durumunu güncel olarak gözler önüne serer.

Ahmed'i film boyunca takip eden aktüel kamera diğerlerinde olduğu gibi bu filmde de odağını ana karakterden kaydırmaz. Omuzda taşınan kamera aksiyonun içinde yer alarak seyircinin bir gözlemci olarak filme dahil edilmesini sağlamaktadır. Bu çekim yöntemiyle akış, çekim senaryosunun belirlediği aksda hareket edilse de daha çok oyuncunun kontrolüne bırakılır. Bu anlamda film, daha önce de vurgulandığı gibi oyunculara daha fazla özgürlük alanı ve yetki sunmaktadır. Dolayısıyla oyuncunun doğallığı ve performansı görüntü estetiğini de etkilediği için daha fazla önem arz etmektedir. Aynı zamanda filmde nesnelere yansıyan doğal ışık dokusunun hareketli kamerayla birleşimi gerçek hayatın görünümüne yaklaşan bir estetik yakalar. Film

Hollywood'un mükemmeliyetçi görsel estetiğinden yoksun bir sadelikte kendi sinemasal dilini gerçekçi bir biçimde resmeder. Öte yandan filmde kullanılan geçiş-eksilteler sinemasal uzamda algıyı ve olaylar arasındaki bağlantı kurulumlarını zorlaştırmış gibi görünse de bu yöntemin amacı seyircinin aktif tempoda kalması ve düşünceden ziyade karakterin eylemselliğiyle ne yapmaya çalıştığının kavranması amaçlanmıştır. Filmdeki diğer yabancılaştırma unsurlarından biri de *Deux Jours Une Nuit*'de de sıklıkla başvurulan diyalogların diğer figürler tarafından bölünmesidir. Bu yapı seyirciyi hem filme uzaklaştırmak hem de gerçekçi bir film izlediğine ikna etmek üzere kurgulanmıştır.

Filmin toplumsal hayata ayna tutması onu sosyal gerçekçi bir düzleme oturtmaktadır. Avrupa'daki yoksullar üzerinden gerçek yaşama sirayet eden sorunları ele alan Dardenne Kardeşler, *Le Jeune Ahmed*'de de güncel bir meseleye değinmektedir. Radikalleşen ideolojileri konu alan film diğer filmlerle benzer şekilde açık uçlu bir finalle sonlanır ve bu sorunlara bir çözüm önermekten ziyade seyirciyi sorular üzerine düşünmeye yönlendirir. Ahmed'in vicdani uyanışı ise yine kendiliğindenlik ekseninde gerçekleşir. Ines'i öldürmek için gittiği okulun çatısından düştüğünde ölümle yüzleşmesi çocuksu güdülerinin açığa çıkıp tüm inançlarından vazgeçmesini sağlamakta ve kendini güvende hissettiren anne figürünün varlığından güç almaktadır. Dardenne'ler Ahmed'in kendisini Ines'i öldürmek için adadığı bu anlamsız sorumluluğudan kurtulması için gerçek bir öneri sunmadan onun yine kendi içinde yaşadığı bir etik uyanışla umutlu umutsuz sonlara imzalarını atarlar.

SONUÇ

Gerçeklik yaşamın dış görünümünden ziyade onun özünü oluşturan şeylerdedir. Dolayısıyla bir yapıt da gerçekliği, salt görüntü olarak değil düşünce ve duygu dünyasında bir ‘anlam’ olarak barındırır. Günümüzde gerçekçilik anlayışı dış dünyanın olduğu gibi yansıtılması yaklaşımından oldukça uzakta olup gerçekliğin derinlikli yapısını keşfetmeye yönelik girişimlere yakın bir çizgide durmaktadır. Bu çalışma da gerçekliğin fiziksel bir fenomen olmasının yanı sıra toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik olguların temsilini de kapsayan bir düşünce şekli olduğuna odaklanmıştır.

Bu kapsamda çalışmanın birinci bölümünde gerçeklik kavramının felsefe ve sanatta neye karşılık geldiğine değinilip gerçekçi düşüncenin sinemadaki gelişiminin izi sürülmüştür. Düşünsel alanda gerçek ve gerçeklik kavramlarının neyi ifade ettiği yüzyıllardır insanlığı meşgul eden tartışma konularından biri olmuştur. ‘Gerçek’ diye bir şeyin olmadığı, olsa da bunun bilinemeyeceği ya da gerçekliğin değişken bir fenomen olduğu yönündeki görüşleriyle ilk düşünürler nesnel doğruların olmadığını iddia etmiştir. Nesnelliğin gerçek olarak adlandırıldığı Antik Yunan’da ise gerçek bireysel olanla değil tümel olanla ilişkilendirilmiştir. Yani gerçekliğin mutlak olduğunu, kişiden kişiye göre değişmediğini ve nesnel olanın gerçek olduğunu savunmuşlardır. Felsefe alanındaki gerçeklik tartışmaları farklı tanımları doğursa da genel anlamıyla gerçek, varlıkla ilintili olarak kullanılmıştır. Var olan şeylerin olduğu gibi algılanmasının mümkün olabileceğine dair perspektif geliştirme isteği gerçekçilik öğretisini doğurmuştur.

Gerçekçilik, felsefede olduğu gibi sanatta da gerçeğin yansıtılıp yansıtılamayacağına dair tartışmalar üzerine kurulmuştur. Platon’un *mimesis* olarak tanımladığı sanat, yansımanın yansımasını oluşturur (Tunalı, 1998: 176). Ona göre sanat eserleri idealar dünyasının yansıması olan duyular dünyasının bir yansımasıdır. Antik Yunan’da tanımlanmaya başlayan sanat ve gerçeklik ilişkisi günümüze kadar farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Sanatta, görünenin birebir kopyasının değerine dair farklı yorumlar yapılmıştır. Sanatı dış gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasına indirgeyen

Antik Yunan’a karşıt görüş ise sanatın, gerçekliğin yorumlanarak ve yeniden üretilerek bir ‘anlam’ yaratma aracı olduğu yönündedir. Dolayısıyla sanat, gerçekliği olduğu gibi yansıtma amacı gütmeyip öznellik üzerinden temellenmiş bir nesnellik durumunu barındırmaktadır. Klasik sanatta gerçeklik, nesnenin doğrudan taklidine dayanırken günümüzde bu temsil önemli bir sorunsala dönüşmüştür. Hazcı estetikten uzaklaşan sanat, gerçekliğin sadece güzel ve çekici tarafını değil göze hoş gelmeyen ayrık görünümlüyle de ilgilenmektedir. Felsefe ve sanatta gerçekliğe dair yapılan yorumların en kapsamlı olanını ayrıca bu çalışmanın da benimsediği gerçeklik anlayışını Kolker şu şekilde ifade eder:

“Gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili söylenen ya da anlaşılan bir şeydir. Fiziksel dünya “oradadır” ancak gerçeklik her zaman bir kültürün değişen arzuları ve tutumları tarafından oluşturulan bir tür çok yüzeysel objektif, çok biçimli ve değişen bir araçlar kompleksidir. Gerçeklik, dünyanın çoğumuzun hemfikir olmayı seçtiği karmaşık bir imgesidir” (Kolker, 2011: 33).

Sanatsal imge Kolker’ın da ifade ettiği dünyanın karmaşıklığının farklı yönlerini yorumlamak için bir araçtır. Bazin, gerçekliği yakalama arzusunun ‘dünyaya anlamlı bir ifade kazandırma’ olduğunu söyler. Burada ‘anlam’ın ifadesi gerçeğin birebir kopyası olarak görünen görüntüde değil dünyanın aracılık edilerek anlamlı kılınan yorumlanmasındadır. Dolayısıyla Bazin için bu türden bir ifade yakalamak doğrudan bir insan müdahalesi olmadığı için fotoğraf ve özellikle sinemada daha önemli hale gelmiştir (Kolker, 2011: 33).

Çalışmanın birinci bölümünün ikinci kısmında sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi detaylı olarak incelenmiş ve gerçekçiliğin dünya sinemasındaki yansımalarının izi sürülmüştür. Sinemada Andre Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından kuramsal olarak temelleri atılan gerçekçi düşünce Dziga Vertov’un belgesel üzerine yaptığı çalışmalara dayanmaktadır. Sine-Göz manifestosu sinema tarihinde gerçekliği müdahalesiz bir şekilde kayıt altına almak isteyen eğilimlerin öncüsü olma niteliği taşır. Vertov’un başlattığı ‘gerçek hayata ait olmayan unsurları dışarıda bırakarak herhangi bir ön hazırlık süreci olmadan yaşamı olduğu gibi kayda alma geleneği’ İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Sinema-Gerçek gibi önemli akım ve yaklaşımları da etkilemiştir.

Toplumsal, siyasal ve ekonomik olguların sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini tematik olarak ele alan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, doğaçlama oyunculuk, basit kurgu, dramatik derin odak, karmaşık olmayan kamera açıları ve kompozisyon gibi sinemasal biçimleri kullanmıştır. Vertov'un toplumsal manzaralar sunan sokaklarda gerçekliği arayan belgeselci stili, Yeni Gerçekçi yönetmenlerin gerçeğine uygun şekilde kurguladıkları öyküleriyle devam etmiştir. Bununla birlikte toplumsal gerçekçi içerik Yeni Gerçekçilik'ten sonra da devam etmiş ve modernist biçimlerde görünür hale gelmiştir. Kovacs'ın da belirttiği gibi Yeni Gerçekçilik yok olmamış büyük bir yapıbozuma uğramıştır (Kovacs, 2015: 253). Sinema-Gerçek yaklaşımının da etkisiyle kurmaca ve belgesel stillerinin iç içe geçtiği bir gerçeklik modeli gelişmiştir. Ayrıca teknolojik yeniliklerle birlikte gerçekçi düşünce, sinema uygulamaları alanında da yetkinleşmiştir. Bazin'in savunduğu kesintisiz uzun çekimler (Bazin, 2011: 207) dijital kameralar sayesinde mümkün hale gelmiş ve diğer birçok yenilik gerçekçi düşüncenin yöntemlerini kolaylaştırmıştır.

Sinemada gelişen yeni teknik olanakların gerçeklik izlenimini artırmaya yönelik girişimleri olsa da gerçekçi düşünceyi destekleyen uygulamalar geliştirdiğini söylemek mümkündür. Günümüzde dijital teknolojiyle işlenen ve gerçeğe en yakın şekilde kurgulanan görüntülerin sinemada gerçekçi geleneği destekleyip desteklemediği ayrı bir tartışma konusu olsa da Bazin, gerçekçi filmler yaratabilmek için gerekli hilelerin olduğunu kabul etmekle birlikte bu müdahalelerin azaltılması gerektiğini savunur (Stam, 2014: 88). O, sinemasal görüntünün gerçekliğin saklı özüne yaklaşarak 'anlamın' dış dünyada yakalamasından yanadır. Bazin'in gerçekçi estetik anlayışı, sinemasal hilelerle oluşturulan 'gerçekçilik izlenimi'nin farkındadır ve bunu seyircinin ilgisini filmin tekniğinin üzerine çekmeden asıl konu üzerinde yoğunlaşacak şekilde tasarlar (Stam, 2014: 86).

Siegfried Kracauer'e göre ise sinema gerçekliğin görünmeyen yüzlerini keşfe çıkmak için bir deneyim sunar. Bu yüzden sinema seyirciyi filme dahil etmekten ziyade onu dünyanın gerçekliğine katılmış bir gözlemci konumunda tutmalıdır. Kracauer, sinemanın gösterdiği somut gerçeklerin insanın doğayla olan zayıflamış bağını yeniden güçlendireceğine inanır (Daldal, 2003-2004: 259). Gerçekliğin yeniden üretiminden

ziyade onun keşfedilmesi gerektiğini savunan Kracauer, filmlerin yalın anlatım dilini yakalaması gerektiğini savunur. Hayatın olduğu gibi yorumlanmadan kayda alınması yüzeysel kalacağından, Kracauer için yaşamın gerçeklik görünümünü en iyi sunacak olan şey kendi gerçekliğine benzer kurgulanan ‘öykülü’ filmlerdir (Kracauer, 1985: 399). Nitekim gerçekçi düşünceye göre sinema gündelik yaşamın görsel dokusunu ve çok boyutlu yapısını sunduğu ve ancak gerçekliğin derinine indiği sürece sanatsal bir anlam kazanmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın örneklem filmleri üzerinde gerçekliğin tespitini sağlayacak kodlar Bazin ve Kracauer’in teorileri ve diğer gerçekçi yaklaşımların öğretileriyle oluşturulmuştur. Uzun çekimler, alan derinliği, doğal oyunculuk, minimize edilmiş anlatı gibi sinemayı gerçek hayatın algısına yaklaştıran birçok sinematografik unsur Dardenne’lerin filmlerinde de görülmüştür. Ancak Dardenne’ler geleneksel yöntemleri kullanmakla beraber onları dönüşüme uğratarak yeni anlamların doğmasına olanak sağlamıştır; Yeni Gerçekçiliğin politik arka planını evrenselci kaygılara odaklayarak birey ve toplum düzleminde geleneksel stilin dışına çıkmıştır. Sinemayı hayata bakışın yollarından biri olarak gören Dardenne’ler, meselelerini görselleştirirken gerçekçi biçimi kendilerine referans alarak modernist anlatı tekniklerine başvurmuştur. Özellikle kamera kullanımı ve kurguda kendini belli eden bu tekniklerin gerçekçi anlatım üzerinden yakalanmak istenen mesajın aktarımını desteklediği ve kolaylaştırdığı görülmüştür. Kracauer’in sözünü ettiği buluntu öykü kuramına benzer şekilde (Kracauer, 1985: 399) Dardenne’ler filmlerini gerçekliğin içinden parçalar seçer gibi tasarlamıştır. Bazin’in süreklilik vurgusunu temel alarak, Kovacs’ın modernist stil (Kovacs, 2015) olarak adlandırdığı auteurçü yaklaşımla kesintisiz bir gerçeklik modeli sunmuşlardır. Bu anlamda Dardenne’lerin sinemasında gerçekçilik, bir düşünce biçimini içermesinin yanı sıra deformasyona uğramış bir form olarak da karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel yöntemleri yenilikçi fikirlerle sentezleyip doğalcı bir stil geliştiren filmler, gerçekçi düşünce biçimini ‘arka planda stilistik olarak canlı tutarak’ daha çok ‘ahlaki’ yönden referans almıştır. Öyle ki tüm gerçekçi teorisyen ve yönetmenlerin hemfikir olduğu ‘insanın sinema aracılığıyla doğayla olan zayıflamış bağına yeniden kuvvetlendirme’ düşüncesi Dardenne’lerin tüm filmlerinde açıkça

hissedilmektedir. Kuşkusuz günümüzde toplumsal içerikli bireysel hikayelerin anlatıldığı sayısız gerçekçi film bulunmaktadır. Ancak Dardenne kardeşlerin incelenen tüm filmlerinde tutarlı bir şekilde sorumluluk kavramına odaklandıkları ve gerçeklikle bu perspektiften bir bağ kurdukları görülmüştür. Dolayısıyla bu denli işlevsel bir ilişki üzerinden anlatılan hikayelerin sayısı da bir o kadar azdır. Bu bakımdan Dardenne kardeşlerin sineması gerçekçi düşüncenin hala görünür olduğu dünya sinemasında önemli bir yerde durmakta ve incelemeye değer bir nitelik taşımaktadır.

Dardenne’lerin sinema aracılığıyla yapmaya çalıştıkları şey kendi deyimleriyle “bir olayı paylaşma açmak”tır. Onlara göre ben merkezci bir dünyada ‘öteki’ olanla empati kurabilmek bazen pek de mümkün olmamaktadır. Ancak sinema, doğası gereği empatiktir ve seyirci film izleme eylemi içine girdiyse genellikle olayları paylaşmaya hazırdır (Küçüktepepınar, 2012: 69). Biriyle empati kurabilmek için o kişiyle diyalog kurmaktan çok gündelik yaşamına dahil olarak ne yapmak istediğini kavramaya çalışmak gerekir. Dardenne’lerin yapmaya çalıştıkları şey de tam olarak budur; gündelik yaşam deneyimlerine sık sık yer vererek seyirciyi karakterlerin duygularını ve eylemlerini düşünmeye teşvik etmektedir. Onlar için bunu sağlamanın en iyi yolu da gerçekçi bir özden ve formdan geçmektedir. Dardenne’leri etkileyen, sinemanın bu duygudaşlık kurabilme gücü 1940’lı yıllara dönüp bakıldığında Yeni Gerçekçi teorisyen Zavattini’nin de sinemaya olan bakışıyla ilişkilendirilebilir. Ona göre sinema “sıradan insanın röntgenci bir anlayışla değil dayanışma adına birbirlerinin hayatını bilmesini mümkün hale getirmektedir” (Stam, 2014: 84). Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki bu noktada bir yaşam deneyimi olarak açığa çıkmaktadır. Filmler gerçekliğin birer kopyası olmalarından öte görsel dokusu güçlü, canlı bir gündelik yaşam pratiğine dönüşmektedir. Bu sayede Dardenne’lerin ve diğer gerçekçi yönetmenlerin arzuladıkları ‘insan ve öze dönüş’ teması seyirciye bir çözüm değil, bir öneri şeklinde sunulmaktadır. Nitekim sinemada gerçekçi yaklaşımlar filmleri deneyimlemeyi olanaklı kılar ve seyirci derinlikli bir gerçeklik sürecine dahil edilir.

Kovacs, toplumsal gerçekçi sinemanın her durumda stilistik olarak Yeni Gerçekçilik anlamına gelmediğini politik modernist oluşumun geleneksel olarak belgesel, sinema-gerçek ve Yeni Gerçekçi biçemlerden beslendiğini ifade eder (Kovacs,

2015: 292-351). Dardenne’lerin tüm filmlerinde tanınmamış oyuncular, gerçek mekanlar, doğal ışık, sallantılı omuz kamerası, oyunculukta doğaçlama teknikler, eksiltili kurgu ve düzensiz çerçevelmelerle oluşturduğu ‘gerçekçi estetik’te politik modernist bileşenlerin yansımaları görülmektedir. Yeni Gerçekçi gelenekteki gibi gündelik yaşamın kesintisiz kaydı yerine geçiş-eksiltili anlatıları, sinema-gerçeğin gerçeğe olan müdahalesiz yaklaşımı yerine kurgusal yönlendirmeyi ve belgeselden farklı olarak senaryoya dayalı metinlerle gerçek oyuncuları kullanmışlardır. İncelenen filmlerden hareketle toplumsal gerçekçilik eğiliminde olan Dardenne’lerin geleneksel formlarla modernist anlatı tekniklerinden faydalanan bir çizgide oldukları söylenebilir.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

AKARSU, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 2, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kitaplar

ADALI, Bilgin (1986). *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayın.

ADANIR, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ANDERSEN, Nathan (2019). *Gölge Felsefe: Platon'un Mağarası ve Sinema*, çev. Nalan Kurunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ANDREW, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

ARİSTOTELES (2017). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ARMES, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

ARSLAN, Ahmet (2006). *İlk Çağ Felsefe Tarihi 2 - Sofistlerden Platon'a*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- BAYDUR, Mehmet (2004). *Sinema Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- BAZİN, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BAZİN, Andre (2011). *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları.
- BERGER, John (2018). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- BETTON, Gerard (1986). *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BONITZER, Pascal (1995). *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BONITZER, Pascal (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- BOZKURT, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- BRECHT, Bertolt (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- BÜKER, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BÜKER, Seçil (1989). *Film ve Gerçek*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Araştırma ve Bilimsel Yayınları.
- CARDULLO, Bert (2011). *Michelangelo Antonioni*, çev. Selim Özgül, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- CEVİZCİ, Ahmet (2011). *Felsefe Tarihi - Thales'ten Baudrillard'a*, İstanbul: Say Yayınları.
- CLARKE, James (2012). *Sinema Akımları*, çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

COŞKUN, Esin (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

ÇALIŞLAR, Aziz (1986). *Gerçekçilik Estetiği*, İstanbul: De Yayınevi.

DANTO, Arthur (2013). *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık.

DİKEN, B. – LAUSTSEN C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul: Metis yayınları.

DURMUŞ, Akbulut (2012). *Belgesel ve DeneySEL Sinema*, İstanbul: Etik Yayınları.

EISENSTEIN, Sergei (1993). *Sinema Sanatı*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınevi.

ERZEN, Jale Nejdett (2016). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları.

FISCHER, Ernst (1990). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Ankara: İmge Kitabevi.

FRAMPTON, Daniel (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

GARAUDY, Roger (1982). *Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine*, çev. Mehmet H. Doğan, İzmir: Aydın Yayınevi.

GEÇTAN, Engin (2018). *İnsan Olmak*, İstanbul: Metis Yayınları.

GOMBRICH, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖKBERK, Macit (1999). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖNEN, Metin (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Versus Yayınları.

GRAYFORD, M. – HOCKNEY, D. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAYWARD, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. Uğur Kutay-Metin Çavuş, İstanbul: Es Yayınları.

HEIMSOETH, Heinz (1986). *Immanuel Kant'ın Felsefesi*, çev. Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara: Remzi Kitabevi.

HOUSTON, Penelope (1966). *Çağdaş Sinema*, çev. Dikmen Gürün, İstanbul: Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları.

İDİL, A. Mümtaz (1983). *Gerçeklik ve Roman*, Ankara: Dayanışma Yayınları.

JASPERS, Karl (2001). *Descartes ve Felsefe*, çev. Akın Kanat, İzmir: İlya Yayınevi.

KAGAN, Moissej (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

KARADOĞAN, Ali. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*, Ankara: DeKi Yayınevi.

KIREL, Serpil (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

KOLKER, Robert (2010). *Değişen Bakış*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: DeKi Yayınları.

KOLKER, Robert (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: DeKi Yayınları.

KOVACS, A. B. (2015). *Modernizmi Seyretmek*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: DeKi Yayınları.

KRACAUER, Siegfried (1985). *Film Teorisi-Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.

LEPPERT, Richard (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LOTMAN, Yuriy M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları-Film Semiyotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özgül, Ankara: De Yayınevi.

LUKACS, György (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğın Anlamı*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi.

MAI, Joseph (2010). *Jean-Pierre and Luc Dardenne*, Chicago: University of Illinois Press.

MITRY, Jean (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

MONACO, James (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

MONACO, James (2006). *Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Artı Bir Yayınları.

MOSLEY, Philip (2013). *The Cinema of The Dardenne Brothers: Responsible Realism*, New York: Wallflower Press Book.

MUTLU, Erol (2012). *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Sofos Yayınları.

NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (2003). *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ORR, John (1997). *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

ÖNGÖREN, Simten (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Der Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

- ÖZTÜRK, Mehmet (2007). *Sine-masal Kentler*, İstanbul: Don Kişot Güncel Yayınlar.
- PARKAN, Mutlu (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- PARKAN, Mutlu (1994). *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir: İleri Kitabevi.
- PETRİÇ, Vlada (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, çev. Güzin Yamaner, Ankara: Öteki Yayınevi.
- PEZZELLA, Mario (2006). *Sinemada Estetik*, çev. Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- PLATON, (2010). *Diyaloglar*, çev. Teoman Aktürel, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- PLEHANOV, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*, çev. Selim Mımoğlu, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- POLITZER, George (2000). *Felsefenin Temel İlkeleri*, çev. Muzaffer Erdost, Ankara: Sol Yayınları.
- RANCIERE, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap.
- RANCIERE, Jacques (2016). *Sinematografik Masal*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları.
- READ, Herbert (2018). *Sanat ve Toplum*, çev. Elif Kök, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ROTHA, Paul (2000). *Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- SAUNDERS, Dave (2014). *Sinemaya Giriş: Belgesel*, çev. Ali Nejat Kaniyaş, İstanbul: Kolektif Kitap.
- SİVAS, Ala (2004). *İtalyan Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

- SLAVOJ, Zizek (2005). *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- SONTAG, Susan (2008). *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STAM, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman-Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SUÇKOV, Boris (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- SUSAM, Asuman (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞENTÜRK, Rıdvan (2020). *Sinemada Dijital Dönüşüm*, Ankara: Pruva Yayınları.
- TEKSOY, Rekin (2009a). *Dünya Sinema Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- TEKSOY, Rekin (2009b). *Dünya Sinema Tarihi Cilt 2*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- TEPE, Harun (2016). *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk Ya da Hakikat*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- TİMUÇİN, Afşar (2010). *Düşünce Tarihi I-Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TUNALI, İsmail (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÜNAL, Mehmet (2012). *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*, İstanbul: Espas yayınları.
- VERTOV, Dziga (2007). *Sine-Göz*, çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- WAYNE, Mike (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam Kitap.
- WOLLEN, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök-Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.

YAYKIN, Murat (2010). *Fotoğraf İdeolojisi “Algıda Gerçeğin Bozulumu”*, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

ZISS, Avner (1984). *Estetik - Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Yolu*, çev. Yakup Şahan, İstanbul: De Yayınevi.

Dergiler ve Makaleler

ARDA, Özlem (2015). “Belgesel Filmde Yeni Yaklaşımların IDFA DocLab 2010-2015 Belgesel Film Örneklemini Üzerinden Yapısal ve Kullanım Özelliklerine Göre İçerik Analizi”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, ss.1-23.

ATABEY, Melek (2005). “Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar”, *Yeni Düşünceler*, Sayı: 1, Haziran 2005, ss.217-227.

AYDIN, Ş. – İLBUĞA, E. (2020). “Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği”, *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı, ss. 227-245.

BİLGİN, F. Kerem (2012). “Belçika’da Ulusal Kimlikler ve Federalizmin Gelişimi”, *Ankara SBF Dergisi*, Cilt 67, No. 1, ss. 1-47.

CANYURT, Dilek (2020). “Belçika’da Siyasi Krizler ve Oydaşmacı Demokrasi’nin Bağlamları”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 66, ss. 64-81.

CARUANA, John (2016). “The Dardenne Brothers and the Invisible Ethical Drama: Faith Without Faith”, *Religions*, 7(43), ss. 1-16.

CORNER, John (2002). “Performing The Real: Documentary Diversions”, *Television and Media*, Cilt 3, ss.255-269.

DALDAL, Aslı (2003-2004). “Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer, ‘Basit Anlatı’ ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”, *Doğu-Batı Dergisi*, Sayı 25, ss. 255-273.

ERKİLİÇ, H.-DÖNMEZ, S. C. (2018). “360 Derece Sanal Gerçeklik Uygulamalarını Sinema Kuramı Üzerinden Okumak Mümkün mü?”, *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 2, Sayı: 1, ss. 40-56.

GÜRSEL, Nedim (1981). “Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri”, *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı 349.

KÜÇÜKTEPEPINAR, Esin (2012). “Öfkenin Yerine Şefkat Koymak Elzem”, *Sinema Dergisi*, Sayı: 1, ss. 66-69.

KOCABAŞ, Müşra (2011). “Belçika Parçalanırken”, *21. Yüzyıl Dergisi*, Sayı: 26, ss. 51-58.

MÜKERREM, Zahur (1999). “Belgeselde Gözlem Yönteminin Anatomisi”, *Kurgu Dergisi*, Sayı: 16, ss. 7-14.

ROSSELLİNİ, Roberto (1968). “Yeni-Gerçekçilik”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, 17(196), ss. 450-453.

ROTHA, Paul (1968). “Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleri”, çev. Arsal Soley, *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, 17(196), ss. 341-343.

SİM, Şükrü (2012). “Sinemayı Hayata Yaklaştırmak: Sahte Belgesel (Mockumentary) Filmler”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt 7, Sayı: 1, ss. 1-10.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2008). “Film, Gerçeklik ve Bilinç”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 13, ss. 159-174.

ŞİNİK, B. - TELLİ, R. (2015). “Avrupa Birliği Bölgesel Politikasının Bölgelere Etkisi: Belçika Örneği”, *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 29, Sayı: 3, ss. 509-526.

YİĞİT, Zehra (2012). “Kracauer’in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Cilt 5, Sayı: 8, ss. 1371-1384.

YÜCEL, Fırat (2017). “Jean-Luc Godard: Sinemanın İmhası”, *Altyazı Dergisi*, Sayı: 178, ss. 30-41.

ZAVATTİNİ, Cesare (1968). “Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili: Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, 17(196), ss. 380-384.

ZEREN, V. Ö. (2019). “Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı ve Metadram”, *Journal of Art*, Cilt 2, Sayı: 2, ss. 77-94.

Kitap İçi Bölüm

ABİSEL, N. - ERYILMAZ, T. (2011). “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga”, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, (der. Murat İri), ss. 24-62.

CARDULLO, Bert (2009). “Lower Depths, Higher Planes: On the Dardennes’ La Promesse, Rosetta, The Son and L’Enfant”, *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne; Essays and Interviews*, (ed. Bert Cardullo), ss. 30-55.

İŞIKMAN, G. Nihan (2015). “Dziga Vertov”, *Sinema Kuramları-1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 133-150.

JAKOBSON, Roman (2016). “Sanatta Gerçekçilik Üstüne”, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (ed. Tzvetan Todorov), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 91-101.

ODABAŞ, Battal (2015). “Andre Bazin”, *Sinema Kuramları-1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 155-184.

ÖZARSLAN, Zeynep (2015). “Siegfried Kracauer”, *Sinema Kuramları-1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 185-220.

TOPÇU, Gürhan (2013). “Saf Sinemaya Dönüş Sineması: Dogma 95”, *Sinema Kuramları-2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 193-222.

VERTOV, Dziga (1993). “Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler”, çev. Osman Akınhay, *Devrim Sineması*, (der. Luda, Jean Schnitzer, Marcel Martin), Ankara: Öteki Yayınevi, ss. 101-114.

WOLLEN, Peter (2010). “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı”, çev. Ertan Yılmaz, *Sanat Sineması Üzerine*, (ed. Ali Karadoğan), İstanbul: DeKi Yayınları, ss.123-126.

YALIN, O. G. – GÜNGÖR, A. (2013). “Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması ya da Sinemanın Hakikati”, *Sinema Kuramları-2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi, ss. 77-92.

YÜKSEL, Nilgün (2014). “Gerçeğe Yamuk Bakmak”, *Slavoj Zizek-İletişim Çağının En Radikal Düşünürü*, (haz. Ömür Uzel), İstanbul: Karakarga Yayınları, ss. 47-49.

Basılmamış Kaynaklar

AYTEKİN, P. E. (2013). *Türk Sinemasında Gerçekçilik*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Battal Odabaş, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

DEMOĞLU, Elif (2013). *Sinemada Gerçeklik ve Sahte-Belgesel*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Esra Biryıldız, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

OTAN, Ozan (2013). *Televizyonda Gerçeklik ve Yeniden Sunumu*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İzmir.

ÖZDEM, Önder M. (2012). *Dijital İletişim Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Nejat Ulusay, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

TAMBAŞ, Ufuk (2011). *2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Kültürel, Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.

TÜRKGELDİ, K. S. (2018). *Sinepati Kavramı Bağlamında Jean-Luc Dardenne Kardeşler Sineması*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Anabilim Dalı, Antalya.

İnternet Kaynakları

ÇELİK, Halil (2016). İki Gün Bir Gece'de İyi Olmak. https://www.academia.edu/29892971/_%C4%B0ki_G%C3%BCn_Bir_Gece_Dardenne_Karde%C5%9Fler_de_%C4%B0yi_Olmak (E.T. 07/06/2021).

DUYMUŞ, Kerem (2015a). Rosetta. <https://filmloverss.com/rosetta/> (E.T. 11/06/2021).

DUYMUŞ, Kerem (2015b). Dardenne Kardeşler'in Gözünden Avrupa'nın Arka Bahçesi. <https://filmloverss.com/dardenne-kardeslerin-gozunden-avrupanin-arka-bahcesi/> (E.T. 28/06/2021).

GÜLTEKİN, Tuba (2020). Lumiere Film Festivali'nde Dardenne Kardeşler'den Sinema Dersi. <https://altyazi.net/yazilar/seyirdefteri/lumiere-film-festivalinde-dardenne-kardeslerden-sinema-dersi/> (E.T. 01/06/2021)

KURAL, Nil (2016). “Hepimizin Paylaştığı Hastalık Kayıtsızlık”. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/hepimizin-paylastigi-hastalik-kayitsizlik-2349478> (E.T. 10/07/2021)

NAS, Alparslan (2008). Dziga Vertov'un Sinema Dili Üzerine, Birikim Dergisi. <https://birikimdergisi.com/guncel/231/dziga-vertov-un-sinema-dili-uzerine> (E.T. 15/05/2021).

OTURAKLI, Ali (2021). Gerçek Olana Karşı Yargı Bildirmemek: Bisikletli Çocuk. <https://www.gzt.com/skyroad/gercek-olana-karsi-yargi-bildirmemek-bisikletli-cocuk-3591857> (E.T. 01/06/2021).

ÖGETÜRK, Utku (2020). Dardenne Kardeşler Röportajı. <https://filmloverss.com/dardenne-kardesler-roportaji/> (E.T. 14/07/2021)

SAYDAM, Barış (2009). Jean-Pierre & Luc Dardenne. <http://www.avrupasinemasi.com/2009/10/16/jean-pierre-luc-dardanne/> (E.T. 06/06/2021).

TAŞÇIYAN, Alin (2014). İkramiye mi Yoksa Arkasının İşi mi?. <https://www.star.com.tr/yazar/ikramiye-mi-yoksa-arkadasimin-isi-mi-yazi-985165/> (E.T. 07/06/2021)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nursena ŞİMŞEK

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi

Lisans: 2016, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü

Lise: 2012, Anadolu Meslek Lisesi, Grafik Tasarımı Bölümü

İş Tecrübesi

2011, Kanal 16 Televizyonu, Muhabir, Bursa

2013, Hürriyet Akdeniz Gazetesi, Muhabir, Antalya

2015, Hürriyet Gazetesi, SEO Editörü, Stajyer, İstanbul