DOI: 10.7816/idil-03-11-06

CENNETİN ÇOCUKLARI VE BİSİKLET HIRSIZLARI FİLMLERİ BAĞLAMINDA SİNEMA, İDEOLOJİ VE GERÇEKLİK

Ali KARATAY [1]

ÖZET

Günümüzde gerçeklik konusu çok uzun tartışmaların ve seminerlerin vazgeçilmez unsurudur. Dijital sanatların hakimiyeti altında kalan sanatsal üretim söz konusu olunca gerçeklik nedir diye sormadan sonuca bağlanmış herhangi bir tartışma ortamı yoktur. Değişen ve gelişen süreç ne olursa olsun, zihniyet olarak kavramlar irdelenirken verecekleri neticeler ideoloji temsilinin de ayrı bir göstergesi olacaktır. Bu makalede, İki farklı kültürü ve zamanı temsil eden ancak düşünce bağlamında aynı çatı altında birleştirilmesi hedeflenen iki film ("Ladri di biciclette", Cesare Zavattini'nin yazdığı, Vittorio De Sica'nın yönettiği, 1948 İtalyan yapımı drama filmidir ve 1997 İran yapımı dramatik filmdir. Özgün adı "Bacheha-Ye Aseman" (Farsça: آسمان بچه‌های) olan film, İngilizce konuşulan ülkelerde ve uluslararası gösterimlerde "Children of Heaven" adıyla gösterime sunulmuştur.) üzerinden gerçeklik etmeni kullanılarak ideolojik temsilin ne olduğu konusuna değinilecektir. Temsil bağlamında ele alınan bu kavramların çerçevesini ise kültürel imgelem oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cennetin Çocukları, Bisiklet Hırsızları, Sinema, İdeoloji, Yeni Gerçekçilik

Karatay, Ali. "Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik". *İdil* 3.11 (2014): 99-114.

Karatay, A. (2014). Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik. *İdil*, 3 (11), s.99-114.

[1] Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, Canlandırma Filmi Anasanat Dalı, ali.karatay@deu.edu.tr

CINEMA, IDEOLOGY AND REALITY IN THE CONTEXT OF MOVIES "CHILDREN OF HEAVEN" AND "BICYCLE THIEVES"

ABSTRACT

Nowadays, reality concept is the indispensable element of many discussions and seminars. When the art production which is under the domination of digital arts is on the carpet, there will not be any discussion ambient without asking what the reality is. Whatever the changing and evolving process is, while examining concepts as mentality, the results will be a seperate indicator of ideological representations. In this article, two films ("Ladri di Biciclette", 1948, written by Cesare Zavattini, directed by De Sica, Italian origin production drama film. Original name "Bacheha-Ye Aseman", international name "Children of Heaven",1997, written and directed by Majid Majidi, Iran origin drama film), which are representing two different cultures and timeline howbeit is aimed to connect with the same context of idea, will be touch upon what the ideological representation is by using reality factor. The concept's frame which is approached as representation, will be generated by cultural phantasy.

Keywords: Children of Heaven, Ladri di Biciclette, Cinema, Ideology, New Realism.

.

1. GİRİŞ

Sinema; sürekli olarak yol kat etme özelliği olan ve teknik olanaklarla bire bir ilişiği olan bir sanattır. Bu çerçevede *Andre Bazin*, *Sinema Nedir* adlı kuramsal metninde sinemayı şu şekilde tanımlamaktadır; *"Sinema dünyanın belli bir görünümünün yansımasıdır ve insanoğlunun teknik uygarlığı ile doğrudan ilgili olarak gelişmektedir"* (Bazin, 2011: 71). Tarihsel süreç içinde teknik imkân ve sınırlar sinemada önemli eserlerin meydana gelmesine olanak tanıdıysa da günümüz sineması, teknolojik ve kurgusal yönden kolektif bir yapı olma niteliği kazanmıştır. Dolayısıyla, bir disiplin olarak sinema, eleştirel ortamların vazgeçilmez tartışma konularından biri olmuştur. Bu açıdan bakıldığında devingen yapısı, harekete dayalı özü ve olayları öyküleme özelliğiyle sinemanın günümüzde kullanılan en önemli iletim/iletişim araçlarından biri olduğu söylenebilir.

İletişime olanak tanıyan kurgusuyla sinema, propagandist tutumun da önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir. Görüntülerin hareketlilik esasına dayanan sunuluşları, perde üzerindeki çekiciliği, sinemanın her dönemde önemli fikirlerin iletilmesinde zemin görevi üstlenmesini sağlamıştır. Keşfedildiği ilk zamanlarda bile gerek o zamanki kuramcı-sinemacıların eliyle gerekse sistemi elinde tutanların gözünde sinema, etkili iletişimin en açık ve en çok başvurulan zemini olmuştur. Devlet veya özel sektör eliyle yapılan filmlerin gösterimi hükümetlere önemli getiriler sunarken bu durum sinemanın endüstrileşmesiyle giderek artan bir ilgi kazanmıştır.

Sosyal bir mekanizma olan devlet, Althusser'in deyimiyle; "İktidarı elinde tutan sınıfın, yine iktidarını sürdürebilmek için diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı baskı aracıdır" (Özbek, 2011: 146). Bu betimlemede Althusser'in ifadesi olan araç, amaca ulaşılacak olan düzenekte bir obje veya nesne gibi fonksiyonel özelliği olan "şey" in genel adıdır. Dolayısıyla sinema, hükümetlerin sonuca ulaşmak isterken sarf edeceği çoklu işlevsel tutumlardan biri olarak ifade edilebilir. Ancak sinemanın bu araçsallığı, dönem dönem farklılıklar gösterse de tarihsel süreçte iktidar olanların etkisiyle, sosyal mekanizmaya hizmet eden bir kılıfa dönüştürülebilir. Bu noktada asıl olan, sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılırken gerçeklik ilkesinin nerede durduğudur. Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik adı bu çalışmada da literatür taraması eşliğinde, belge sinemasının da önemli bir özelliği olan gerçeklik kavramının bazı noktalarına değinerek, tahrif edilen gerçek/ler ile gerçek arasında bağlantıların sorunsalı üzerinde durulacaktır.

1.1. Amaç, Kapsam ve Yöntem

Disiplinler arası iş birliğine son derece yatkın olan sinemanın, tarihsel süreç içinde sadece sanat alanında değil sosyal bilimlerin diğer alanlarıyla kurduğu ilişkileri ideoloji kavramı çerçevesinde örneklerle tartışmak, bu çalışmanın temel amacıdır. Bu doğrultuda çalışmanın kapsamını Macid Macidi'nin 1997 yapımı Cennetin Çocukları ve Vittorio de Sica'nın 1948 yapımı Bisiklet Hırsızları filmleri eşliğinde sineme ve ideoloji ilişkisi oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemi ise literatür taramasıdır.

2. İDEOLOJİ KAVRAMI

Düşünce tarihinde kavramların ortaya çıkışları, insanların zihinsel yarımlığını tamamlamada önemli bir altyapı olmuştur. Alternatif fikir teatileri ve bunun etrafında dönen süreç boyunca kavramların karşıladığı hareketlilikle beraber bazı kısıtlamalar oluşmaya başladıysa da çoğu sosyal meselede kavramların da dışında bir örgüyle bu süreç işlemiştir. İdeoloji de hiç kuşkusuz bunlardan biridir. Terim anlamı olarak ideolojiyi incelediğimizde Fransız Devrimi'nin bu kavramla olan ilişkisine rastlanılabilir:

> "İdeoloji kavramı Fransız Devrimi'yle birlikte kullanılmıştır. Kavramın yaratıcısı olan Antoine Destutt de Tracy'ye göre ideoloji, bilimler için temel bir kavramdır. Bu temel kavram, felsefi-bilimsel bir disiplini adlandırmaktadır. Ancak Fransız Devrimi'ni düşünsel olarak hazırlayan filozofların varlığı gibi, ideoloji kavramını hazırlayan filozoflardan da bahsetmek gerekir." (Özbek, 2011: 12).

Bahsi geçen alıntının devamında farklı fikir adamlarının düşünsel süreçleri ve bu kavramın bu boyutlara ulaşıncaya kadarki düzlemi ifade edilmektedir. Bu doğrultuda *Bacon, Helvetius, Holbach vd*. gibi düşünürlerin devingen olan fikir yapılarında aktarımlı olarak bir bilgi süreci ilerlemiştir. Bu olgunun adının "ideoloji" olduğu görüşü de zamanla sabitlik kazanmıştır.

İdeoloji, Fransız İhtilali'nden hemen sonra fikir ortamlarının önemli tartışma meselesi olmuştur. Ancak 19. ve 20. yüzyıllardaki ideoloji anlayışı arasında, önemli gelişmelerle, bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Yani *Marx, Lukacs, Lenin, Gramsci, Althusser* gibi fikir adamlarındaki farklı ve spesifik alanlardaki durumların değerlendirmesinde kullanılan yöntemlerin çatısı ideoloji olsa da özelde her düşünür farklı boyutlarıyla fikir dünyasına önemli kazanımları miras olarak bırakmışlardır (Özbek, 2011: 12).Bu konu ideoloji hakkında örneklerle açılabilir:

> "Türkiye'de 1974 yılında küçük bir grup üniversite öğrencisi üzerinde yapılan çok basit bir uygulama bize bir ipucu temin ediyor. Yapılan anketten "ideoloji"nin denekler arasında iki anlam taşıdığı sonucuna ulaşılıyor. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğu için ideoloji, 'sistematik bir fikir yapısı ve anlatısıdır.' Gerçekten de ideolojinin bu anlamı konunun bir yönünü teşkil ediyor. Deneklerin çok daha küçük bir grubu 'ideoloji dendiği zaman aklınıza ne gelir' sorusuna, 'gerçekleri olduğu gibi yansıtmayan fikir yapısı' veya buna benzer deyişler kullanıyorlar. Gerçekleri olduğu gibi yansıtmamak Marx'ın ideoloji tanımına çok benziyor ve gerçekten ideoloji adını verdiğimiz olayın ikinci bir eksenini oluşturuyor" (Mardin, 2006: 15).

Örnekte görüldüğü gibi ideoloji kavramının farklı düşünceler içerisinde farklı yorumları vardır ve bunların hiçbirine tamamen yanlış veya doğru denemez. Göreceli bir kavramda önemli olan, farklı bakış açılarının toplayıcı bir üst başlıkta ele alınıyor olmasıdır. Marx'ın ideolojiye yaklaşımı, Bacon'ınkiyle örtüşmese de üst başlıkta yaklaşık olarak aynı kavramı ele aldıklarından burada yanıltıcı bir üst kimlikten ziyade doğrulayıcı ve farkındalık oluşturan bir katmanlar düzeninden bahsedilebilir.

İdeoloji; politik söylem, pratik yaşam, kuramsal döngüler gibi önemli mekanizmaların merkezindedir. Ne'liği ve nasıl'lığı tartışılsa da her topluluk ve düzenek, kendisini bu fikir oluşumundan bağımsız düşünmemiştir. İşlevsel bir sanat olan sinema ise, gerek gişe yapan filmlerle gerek sanatsal üslubu ağır basan yapımlarla olsun ideolojiyi bir kenara bırakarak iş yapmış değildir. Bu nedenle sinema konusundaki ideolojinin karşılığını anlamlandırmak önemli bir çıkarım sayılabilir.

Söz konusu sinema olunca, ideoloji bağlamında değerlendirilen her türlü kavram ve durum önemli fikir adamlarının eserlerinden yola çıkılarak yapılmaktadır. Sinema başlı başına bir çok katmanı ve unsuru olan sanat aracıdır. Sinema; müziğin, nesnenin, rengin, ışığın, sözcüklerin, kameranın, dijital tasarımın ve bunu takip eden disiplinlerin bir çok etkileşimin ürünü olduğundan, ideolojisinin ne olduğunu ele alırken hem gerçeklikle bağ kurmaya hem de, iki farklı zamanda yapılmış da olsa, iki ayrı kültüre işaret eden iki film üzerinden dünya görüşünün ideolojik olanı etkilediği kanısı üzerine önemli tespitler elde edilebilmektedir. Nesne, dünya görüşü, teknik yapı ve içerik gibi konuların ele alınacağı ileriki süreçte sinemanın bir araç olarak nasıl bir ideoloji temsili üzerinde yoğunlaşabildiğini ve bunu yaparken de neleri ele alarak neleri reddettiğini, imgelem ve imajlarla bulabilmek mümkündür.

3. GERÇEKLİK VE GERÇEK

> "Sinema-Verite adını, öncü Sovyet sinemacı Dziga Vartov'un Kino-Pravda'sından alır. Dilimize Sinema-Gerçek olarak yerleşmiş bu tabirin aslı, felsefenin en zorlu meselelerinden biri olan hakikattir. Kuramcılar tarafından çoğunlukla kapsayıcı bir terim olarak kullanılan Sinema-Geçek, 'önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemini' tarif etmekte kullanılır" (Özarslan, 2013: 77).

Alıntı eşliğinde şu şekilde bir çıkarımda bulunabilir: Sinema, var olduğu ilk zamanlardan beri, gerçeklikle/gerçekle olan ilgisini hep korumuştur. En başa *Andre Bazin*'e dönersek, *"...insanoğlunun teknik uygarlığı ile doğrudan ilintili"* olma hali bu noktada devreye girmektedir. Teknik imkânların elverdiği ölçü bu konunun bir yüzüyken öz, içerik ve nicelik başka bir yüzüdür.

Vertov sinemayı aktif olarak ilk yapanlardan ve kuramcılardan biridir. Durum böyleyken onun ortaya attığı bir olay üzerine gelişen teknolojik imkanlar, fikir yapıları, sosyolojik ve kültürel etmenlerle Sinema-Gerçek denen bu işlevsel süreç daha yayılımcı ve ideolojik aygıt olarak daha kullanışlı bir hale gelmektedir. *Vertov*'un düşünce dünyasına açıldıkça, sinemada kuram-pratik ikilemini önemli ölçüde anlama pozisyonunda durabiliriz:

> "İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan tarihsel gelişmelerin belgesel sinema alanındaki (aynı zamanda kurgusal sinema alanında) yansımaları sonucunda Amerika Birleşik Devletleri'nde Dolaysız-Sinema(Direct-Cinema), Kanada'da Arı-Göz(Candid-Eye) ve Fransa'da Sinema-Gerçek çalışmaları ortaya çıkar. Söz konusu hareketler benzer duyarlılıklara sahip olmakla beraber farklı biçim ve üslup özellikleri gösterirler" (Özarslan, 2013: 77-78).

Gerçeklik, hem ilk zamanlardaki üslupsal özellikleri kendi kültürel kodlarıyla anlamlandırarak hem de teknik meseleleri ele alış tarzlarını farklılaştırarak önemli eğilimlerde bulunulmuştur. Bu konuda tarihsel değerlendirmelerin önemi büyüktür: sinema, ortaya ilk çıktığı zamanla İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte algısal bütünlüğü koruyarak belli başlı düşünüş sistemleri içerisinde ilerlemiştir. Bu süreç, belli bir temel üzerine, teknik imkânların gelişimiyle önemli eklenmelerle imge anlatımının güçlendiği bir süreçtir. *Dışavurum Alman Sineması* veya *Sovyet Gerçekliği* gibi önemli temel yapıların üzerine inşa edilen sinemadaki gelişmeler süreç aşıldıkça ve sinemanın sanat olarak farkındalığı oturdukça daha farklı anlamlandırmalar içine de yönelmiştir. Bu bağlamda "gerçeklik" kavramı da farklı kültür ve üslupların problemi olmuştur. Bu doğrultuda bazı kuramcılar sinema ve gerçeklik ilişkisini coğrafi bir etmen olarak görmeyerek Üçüncü Sinema[2] gibi

[2]Bkz. **Wayne, M. (2011)** *Politik film: üçüncü sinemanın diyalektiği.* İstanbul:Yordam Kitap.

kavramsal tezler de öne sürmüştür. Bu durumu felsefik bir altyapıya sahip kültür dolumlarıyla önemli olan İranlı Sinemacılar[3] ise başka bir şekilde yorumlamıştır. Her ne kadar hepsi iç içeymiş gibi dursa da burada konu olan kültürel farklılığın doğurduğu bir gerçeklik ayrımı ve Üçüncü Sinema gibi coğrafyasız bir kuramın gerçeklik kavramıdır. Bu durumla ilgili karşılaştırma yaparken *Macid Macidi*'nin 1997 yapımı *Cennetin Çocukları* ve *Vittorio de Sica*'nın 1948 yapımı *Bisiklet Hırsızları* filmleri ele alınabilir. Zamansal ve mekansal farklılıklar içeren bu iki filmi ele alırken gerçekliğin tarihsel süreç içerisindeki teknik imkanlar veya algısal bağlamında değişimi ve kültürel yansımalarının kodlarından faydalanılabilir.

Ancak ilk olarak şu belirtilmelidir ki; her ne kadar gerçeklik kavramının çevreleyici bir anlamını bulmak zor olsa da onun tarihsel konjonktür içerisindeki yerinin sağlamlaştırılmadığından ötürü böyle bir ikilem oluştuğu ifade edilebilir. Gerçek her zaman gerçek olmayabilir. Çünkü gerçeklik iki farklı dünya görüşünün yani temelde sınıfsal çatışmanın nasıl okunduğu üzerinedir. Bunu burjuva ahlakı ya da işçi sınıfı ve onun etrafındaki sarmal halkadan bireyleri baz alarak okumak iki ayrı düşünüş yapısını gün yüzüne çıkarmaktadır. Gerçekliğin ideolojik bir söylem olarak niceliğinden bahsederken verilecek iki örnek film üzerinden kültürel ve zamansal kod okuma üzerine yoğunlaşılacaktır. Yoksa *Lukacs* ve *Gramsci* zaten bu konunun başlı başına iki ayrı temelidir. Olayın *Marx* etmeni de düşünüldüğünde hem ideoloji hem de gerçeklik kavramıyla ilgili sinemaya geçmeden önce, gerçeklik algısıyla irdelenecek bağlamlar çerçevesinde Üçüncü Sinema'nın bir kaç özelliğinden bahsetmek yerinde olacaktır.

3.1. Üçüncü Sinema

"Üçüncü Sinema, belgeselin farklı biçimleriyle ve imgesel filmlerin tarzında çalışabilir. Hem sinemanın yapılış tarzına hem de tüketilme tarzına karşı çıkar. Salt eğlenceyi reddeder ancak sıkıcı bir sinemayı ya da basit polemikler sinemasını da kendine yasaklar"(Wayne, 2011: 22). Yukarıda bahsi geçen konu, Üçüncü Sinemanın diyalektiği üzerinedir. Bu diyalektik geniş bir kitlede tam manasıyla kendini göstermese de, kavramsal özelliklerinin farklı filmlerde değinilerle kullanılmasından ötürü aslında coğrafyasız olan bu kuramı çok geçerli ve evrensel bir niteliğe taşımaktadır. Metin, marksist eleştiri sistemini baz alarak okunduğunda daha kuvvetli açıklamalar ve görüşler etrafında dönme ihtimalini hatırlatmak yerinde olacaktır.

[3]Bkz. **Dabaşi, H. (2004).** *İran sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ben Küba filmi "Marksist Eleştirel Kuram" çerçevesinde değerlendirilirken gözden kaçmaması gereken meselenin, filmin Devrim bilincini tamamen üzerinde taşıyor olmasıdır. Filmi bu bağlamda ele aldığımızda karşımıza çıkan sonuçlar, işlevsellik düşünü ağır basan bir eleştirel kurama göre değerlendirilen bir filme göre üst düzeyde bir netice vermektedir. Filmin teknik özelliklerindeki -sinemasal anlamdaki- devrimci tavır, herhangi bir seyircinin gözünden kaçamaz. Bazıları ânında sinema tarihine geçmiş kamera hareketleri, siyah-beyaz filmin insanı büyüleyen ışığı ve renk oluşturması ve filmin anlatım tekniklerinin tamamı, *Ben Küba*'yı sinema tarihinde oldukça ayrıksı bir yere koymaktadır. Değerlendirildiği kuramın özelliklerini taşıyan bu film, öykü anlatmayı ikinci plana atarak ve kimin eseri olduğunu bize unutturarak devrim sineması veya Marksist eleştirel kuramına sadık bir seyir çizmektedir.

Üçüncü Sinema'nın devrimsel yapısı Marksist Eleştiri veya Teorisiyle birebir kesişme sağlar. Ele alınan Marksist İdeoloji görüşünün bahsini ettiği *"Gerçekleri olduğu gibi yansıtmamak Marx'ın ideoloji tanımına çok benziyor..."* cümlesiyle varılabilecek sonuç şu şekilde olabilir: devrim hareketliliği ideal olanı ve ulaşılmazı bazen de ütopik duruşu özler, imler ve bekler. Üçüncü Sinema coğrafyasız bir bilinçle belgesel sinemanın üzerinde bir algıyla gerçekliği kullanır, gerçeğin ideal olanını ele alır ve onu sunar. Devrim hareketliliği ile Üçüncü Sinema'nın arasındaki en benzer özellik ikisinin de mekansal düzlemden çıkarak mekansızlığa işaret ettiği bir üst kimlikle evrensele ulaşma çabasıdır. *Ben Küba* filmindeki devrimsel özellik, Üçüncü Sinema'ya ait herhangi bir filmin öznel kimliğidir. Bu kimlik ideolojik sunumun belirli çerçevelerinde, fikir teatisinde bulunan felsefecilerin ve düşünürlerin-mesela *Lukacs* gibi sınıfsal mücadeleye dayalı, Marksist eksenli ideolojiyi temel alan görüşler gerçeklik etmenini en sağlam biçimde kullanmaya dair önemli işleyişler gerçekleştirmektedir.

Gerçeklik kavramı, daha farklı kavramlarla ele alınınca yukarıda bahsi edilen bazı noktaların geçerliliği de kaybolmaktadır. Bu çerçevede post-modernizm teriminin, neye işaret edildiği de anlaşılabilir. Post-modernizm, devrimsel hareketliliği de Üçüncü Sinema'yı da Marksist Teoriyi de iç içeleştirerek bazı noktalarda kavram karmaşasına yol açmıştır. Oysa Üçüncü Sinema'nın diyalektiği daha net ve açıktır: *"Birçok Üçüncü Sinema filmi(kesinlikle hepsi olmasa da) göreceli olarak konuşursak finansal olarak zayıftır ancak bu onların kültürel olarak zenginliğine katkıda bulunur" (Wayne, 2011: 22).*

Aslında bu noktada sorulması gereken bir takım sorular mevcuttur. Finansal zayıflığın kültürel olanı güçlendirdiği meselesi nasıl olmuştur? Kültürel olan güçlüyken finansal olanın filme kattığı güçlülük yalınlıkla mı alakalıdır? Birinci Sinema'nın hakim yapısı Üçüncü Sinema'yla oluşturduğu diyalektikle nasıl bir

anlam kazanmaktadır? Bu soruların cevaplarını almak adına konuyu film analizleri eşliğinde işlemek faydalı olacaktır.

4.BİSİKLET HIRSIZLARI VE CENNETİN ÇOCUKLARI FİLMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Bisiklet Hırsızları, Cesare Zavattini'nin yazıdığı, Vittorio De Sica'nın yönettiği, 1948 İtalyan yapımı drama filmidir. Cennetin Çocukları ise 1997 İran yapımı dramatik film olmakla birlikte özgün adı Bacheha-Ye Aseman'dır (Farsça: آسمان بچه‌های). Film, İngilizce konuşulan ülkelerde ve uluslararası gösterimlerde Children of Heaven adıyla gösterime sunulmuştur. Filmleri incelemeden önce bir takım notlara göz atmakta fayda vardır.

4.1. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı Hakkında Birkaç Not

Roberto Rossellini'nin 1945'te çektiği Roma, Açık Şehir (Roma, Città Aperta) filmi aynı zamanda yeni bir akımın da başlangıcı sayılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan yıkımın etkisi Avrupa ülkelerini siyasi, ekonomik ve sosyal açıdan son derece olumsuz biçimde etkilerken sinemanın da dahil olduğu sanat kavramı başka bir boyut kazanmaktaydı. O zamana kadar platolarda, kendine has mekanlarda ve tanınmış oyuncularla yapılan sinema filmlerinin yerini Yeni Gerçekçiliğin öne sürdüğü bir fikirle artık herhangi bir yerde herhangi kişilerce çekilmiş sinema filmleri oluşturulmaya başlanacaktı.

Doğal ışık, alelade oyuncular ve genel manada belgesel filme yakın kadrajlar kullanılarak yapılan ve sinemayı sokağa taşıyan fikir olarak da bilinen Yeni Gerçekçilik akımı yaklaşık (Fellini'nin Sonsuz Sokaklar (La Strada) filmini de sayarsak) on bir yıllık bir süreçtir. Bu konuda, kendisinden sonra gelen sinemacılara önemli bir kaynaklık etmiş olan Yeni Gerçekçiliğin en önemli filmlerinden birisi olan Bisiklet Hırsızları filmini ele alınabilir.

Ele alınan filmlerin genel özelliği bahsi geçen konu üzerindeki en belirgin örnekler olmalarıdır. Filmlerin ortak noktaları sinema sanatında gerçekliği yansıtma amacıdır. Bu bağlamda iki farklı kültürün aynı konuyu işlerken ideolojiyle kesişmesi ve kültürel olanın gerçekliğini, kullanımını irdelemek karşılaştırmaların hedefidir.

4.2. Bisiklet Hırsızları Filminin Konusu

Filmde Vittorio De Sica, II. Dünya Savaşı sonrası yoksul Roma atmosferi içerisinde, var olma mücadelesi veren sıradan bir işçi perspektifinden, umut, utanç ve yitiriliş üçgeni ekseninde insanlık durumunu gözler önüne sermektedir. Bir süredir işsiz olan Antonio Ricci'nin yeni işi için aldığı ve iş için çok gerekli olan bisikleti, bir afişi yapıştırdığı sırada çalınır. Polis hırsızı kendilerinin bulmalarını söyleyince Antonio ve 10 yaşındaki oğlu, Roma'yı karış karış dolaşarak bisikleti ararlar.

4.3. Cennet'in Çocukları Filminin Konusu

Bu masalsı duygusal film, yoksul bir ailenin çocukları olan Ali ve Zehra isimli iki küçük kardeşin öyküsünü anlatmaktadır. Kız kardeşinin ayakkabılarını tamirciden getirirken kaybeden Ali, kendi ayakkabısını onunla ortak kullanmak zorundadır. Çünkü babalarının öfkesinden çekindikleri için durumu ona anlatamazlar, zaten anlatsalar da babaları yeni bir çift ayakkabı alamayacak kadar yoksuldur. Filmin tanıtım sloganında denildiği gibi onların bu küçük sırrı artık en büyük serüvenleri olacaktır.

Filmde, okula giden iki kardeş ayakkabılarını değişerek giymek zorunda kalırlar. Zehra, dersten erken çıkar. Ali ile bir sokak arasında ayakkabılarını değişirler. Ali koşarak gittiği halde hep derse geç kalır ve azar işitir. Bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan yarışmaya girmeye karar verir. Amacı üçüncü olup kazandığı ödülü Zehra'ya vermektir. Ayarlamaya çalışsa da birinci olur ama ayakkabıyı alamadığı için çok üzgündür.

4.4. Filmlerin Karşılaştırılması

Bisiklet Hırsızları ve Cennet'in Çocukları adlı filmlerde göze çarpan ilk özellik ikisinin de, konu olarak, minimalist bir yaklaşım sergiliyor olmasıdır. Bu sayede yaklaştırırken veya uzaklaştırırken ele alınacak ortak noktalarda en fazla yardımcı dayanak ise bu hikayeyi ele alış tarzıdır. Her ikisinde de ufak bir noktayı yakalayarak onun etrafında örgülenen süreç hem basit hem de boşluksuz bir senaryodur. Gösterilen nesnelerin ve işaret edilen imajların filmdeki işlevselliği önemli bir unsurdur.

Bisiklet Hırsızları'ndaki hikaye ve işleniş tarzı tamamen Yeni Gerçekliğin hemen hemen tüm özelliklerini üzerinde taşıyan bir filmdir. Doğal ışıklar ve sokak, Yeni Gerçekçiliğin olmazsa olmazıdır. Filmde ise bu durum çokça işlevselleştirilmiştir.

İma edilen imajlara yönelik ideolojik çıkarımlar yapılabilmekle beraber kültürel kodların da eşliğinde okununca filmlerin sinemadaki "sanat" duruşunu destekler nitelikte oluşu göze çarpar. Sinema, göstererek bir şeyler anlatmaya çalıştığı için görsel olarak yaptığı sunumun evrensel olma zorunluluğu vardır. Bu zorunluluk onun ne derece sanat olduğuna işaret eder. Bisiklet Hırsızları'nda da Cennet'in Çocukları'nda da göstergeler üzerinden ve görüntü akışıyla evrenseli yakalayabilmiş bir üslup vardır. Bu üslup her iki filmin diğer başka kültürlerde anlaşılabilirliğini arttırmış ve bazı fikirlere ön ayak olmasını sağlamıştır. Yeni Gerçekçiliğin çoğu fikir sürecini başlattığı konusu tartışmasız bir gerçekliktir. Ancak İran Sineması ve özelde Macidi Sineması minimalist bir yaklaşımla ve en az Yeni Gerçeklikte olduğu gibi doğal bir nicelikle ele aldığı filmlerin sorunsalını öylesine derinlikli işlemektedir ki bu tamamen kültürel ve coğrafi mesele konu olduğunda ayrıntıya girilecek bir durumdur.

Kamera açıları, hareketli görüntüler her ikisinin de ortak paydasıdır. Kameranın hareket ediyor oluşu "dışarıda" olan bir film olduğunu ve tamamen dinamik bir yapısının oluşunu ima eder. Bisiklet Hırsızları'ndaki bisiklet çalma sahneleri ve öncesindeki dinamik kamera açıları örnek gösterilebilir. Süreci önlü-arkalı ele aldığımızda ortaya çıkacak netice tamamen kamera hareketliliğin temsil ettiği sanatsal üslup ve teknik imkanların sinema diline kattığı anlam olarak göze çarpar.

Sokak etmeni göz önünde bulundurularak yaklaşılırsa iki filmdeki ortak nokta bulunacaktır. İran Sineması'nın Yeni Gerçeklik 'ten teknik imkanlar çerçevesinde etkilendiği ve bu akıma isnat ettiği filmler yaptığını hem üretilen filmlerden hem de kuramsal okumalardan. Abbas Kiyarüstemi Sineması'nın devingen ve harekete dayalı görüntü yapısı "dolaşma" eylemiyle örtüşerek kendine has bir üslup ortaya çıkarmıştır. Bu durum ise Yeni Gerçekçilik'teki doğallığın, belgesel film yapımına yaklaştırılan kamera açılarının ve kullanımının çıkış noktasıdır. Böylelikle hem İran Sineması hem de Yeni Gerçekçilik Sineması ürünleri teknik imkanlar çerçevesinde birbirine benzer niteliklerde eser meydana getirmektedirler.

Üçüncü Sinema konusunu ele alırken gerçeklik ve belgesel sinemaya yakınlığını ancak sinema üslubunun terkedilmeden verildiğini öğrendiğimizde hem coğrafyasız olan bu akımın Yeni Gerçekçilik çıkış noktalı olduğunu hem de Üçüncü Sinema örnekleri olarak verilen İran Sineması'nın içerik konusunda bu akımdan esinlendiğini ve o üslupta işler yaptığını iddaa edebiliriz. Anlam evreni oluşturmada ve kültürel olanı kullanarak teknik imkanları zorlama ve onlardan hat safhada yararlanma meselesine gelindiğinde, Üçüncü Sinema'nın İran Sineması'nın "gerçeklik" algısına nasıl etki ettiğini görmeye çalışacağız.

Teknik imkanların değerlendirilmesi konusunda şu noktalara değinebiliriz: Yeni Gerçekçilik akımı Üçüncü Sinema'nın diyalektiğinin odak noktasıdır. Bu durum otomatik olarak Yeni Gerçekçiliğin hem evrenseli yakalamış olduğunu hem de kendinden sonra gelen ve gerçeklikle/gerçekle ilişkilendirilerek ideoloji temsili yapılan filmlerin üst başlıkta bu akımda birleştiği zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

Bu iki filmin teknik olarak ilişkilendirilmesinden, benzer düzlemde seyrettiğini ve çıkış noktası olarak aynı zihinsel yapıya sahip olduğunu fikrini sunduktan sonra içeriğinin karşılaştırılması ve bunun gerçeklik temsili ve ideoloji bağlamında birbirlerinin neresinde durduğuyla alakalı metnin önemi daha da artmaktadır.

4.5. Bisiklet Hırsızları ve Cennet'in Çocukları Filmlerinin Temsil Ettikleri Kültürler Bağlamında İdeolojik Yansımaları

Bu bölümde gerçeklik ve bu bağlamda ele aldığımız filmlerin temsil ettikleri kültürlerin ideolojik olana yansıması ve netice itibariyle doğu ve batı algısındaki ideoloji(ideoloji kavramı, yazı çerçevesinde "dünya görüşü" olarak da ele alınmıştır) konusuna değinilecektir.

> "Sonuç olarak sinemanın bir sırrı varsa o da imgelerin içine bol miktarda gerçeklik işareti koyabilmesidir. Çünkü bu şekilde zenginleşmekte ve en azından imgeler şeklinde algılanabilmektedir. Düşgücü, yoksul imgelerle yeterince beslenmemektedir. Bir masalın gerçeğe özgü olanaklarla anlatılması gerçekliği olmayan bir düşselin gerçek bir anlatımı gibi görülebilir"(Christian, 2012: 26).

Yukarıdaki yargıdan alıntı yapılmasındaki amaç; özellikle *Cennet'in Çocukları* filmindeki masalsı anlatı ve sahnelerin gerçekle ilişiğinin çözümlenmesi üzerinedir. Bu filmdeki bazı sahnelerin teknik imkanların tanıdığı ölçüde masalımsı ve düşsel bir imge sıralamasıyla, gerçekliğin temsiline yaklaştırılma eylemidir. Hikayenin odak noktası ve çekim açıları vs. gibi teknik konuların ele alınış tarzı tamamen gerçekliği yakalamayı hedefleyen bir filme ait unsurlardır. Ancak içerisinde düşsel olan bazı güzellikler eklenince görsel bir masal kesitlerinin sinema diline olan katkısını anlamlandırabiliriz.

Cennet'in Çocukları filminde, *Ali* yara bere içerisinde kalan ayaklarını havuzun içerisine soktuğunda, suyun içinden yapılan çekimle, balıkların hareketliliği

tamamen düşsel bir öğeyi andırmaktadır. Bu kadar gerçeklikle ilişki kuran ve anlattığı hikayenin merkezine minimalist bir gerçekliği yerleştiren filmdeki bu sahne küçük bir örnektir. Bunun gibi bir çok örnek de verilebilir.

Yine bir sahnede *Zehra* ayakkabısını küçük bir arkın içerisine düşürmekte ve uzun bir müddet onu kovalamaktadır. Bu hareketlilik gerçek ve hayatın içinden birebir alıntıdır. Ancak çekim açısı ve filmin işleyişine katacağı etki dolayısıyla masalımsı bir devingenlik oluşturmaktadır.

Masalımsı unsurların hem Macidi Sineması'nda hem de genel olarak İran Sineması'nda önemli bir yeri vardır. Kültür birikimlerinin gölgesi altında daha rahat nefes alan Mecidi, filmlerindeki işleyişi de bu mihenk üzerine inşa etmektedir. Diğer filmleriyle beraber ele alacak olursak, sıradan ve gerçekliğin birebir yansıması olan herhangi bir sahnede çekim açıları ve hareketiyle önemli bir duygusallığa vurgu yaparak olayı düşselleştirme, Mecidi'nin çok aşikar bir özelliğidir.

De Sica'nın ya da Yeni Gerçeklik'in masalımsı veya düşsel olanla ilişiği hakkında bir kaç noktaya değinmek gerekmektedir. Bahsini ettiğimiz gibi, Yeni Gerçekçilik salt gerçekliği ve ideolojik olarak da direnişi temsil eder. Bisiklet Hırsızları'nda olduğu gibi *Umberto D*[4] filminde de gerçeklik yalın, sade, dolaysız olarak sunulmuştur. Düşsel olanla alakalı herhangi bir ilişki söz konusu değildir. Belki bazı sahnelerin çekimleri ve duygusal bir kaç anekdotun temsili konusunda masalımsıyı anımsatan belli başlı imgeler olmuşsa da genel olarak hem yönetmenin sinemasında hem de Yeni Gerçeklik'te, düşsel olan kesinlikle bahis mevzuu değildir. Sokakta, yalın bir gerçeklik söz konusudur.

Tüm bunlarla birlikte, teknik olanak(sızlıklar)da birbirleriyle kesişen bu iki filmin muhteva bağlamında nasıl ve nelerle ayrıldığını da görmek mümkündür.

Cennet'in Çocukları filminde; baba, caminin malı olan şekerleri kırmaktadır. Bunun karşılığında ise belli bir işçilik ücreti almaktadır. Kızından çay istediği bu sahnenin hemen ardından şeker de isteyince kızı ona yerdeki şekerleri gösterir. Baba ise burada kültürel ve ahlaki algılayış açısından İslami olanı temsil ettiğinin sözsel imasını yansıtır ve "*bu caminin şekeri, sen bizim evdekini getir. Bunu yersek haram olur...*" şeklindeki sözleri sarf eder. Bu sayede fakir bile olmuş olsa ahlaki çatının kültürle birleştiği noktada filmin muhteva özelliği ortaya çıkar. Bu özellik genel

[4] 1952 İtalya yapımı dramatik filmdir. Senaryosunu Cesare Zavattini'nin kendi hikâyesinden uyarlayıp yazdığı filmin yönetmeni Vittorio De Sica'dır.

manada Doğu'nun içtimai hayatında önemli bir noktanın yansıması, görselleştirilmesi, imajlarla anlatılmasıdır. İmaj olarak ele alınan ahlaki duruşun caminin malı olan şekerle anlatılması ima edilenin ise sözel işaretlerle İslami ahlaka olan bağıdır.

Film boyunca ele alınan çoğu meselelerde İslami temsiliyet ve imalar çok fazladır. Ve genel ekseni bunun üzerine kuruludur. Filmin ismindeki bu espriyi gerçeklik ve temsil ettiği kültürün duruşuyla ilişkilendirirsek şöyle bir netice ortaya çıkmaktadır: *Cennet'in Çocukları* olma payesi, iki küçük çocuğun ailesinin durumlarını bilerek hareket etmesiyle orantılıdır. Çocuklar babalarının, kendilerine ayakkabı alacak paraların olmadığını bilmektedirler. Belki ilk başta *Ali*'nin babasından korktuğu gibi bir izlenim olsa da devamında bulunulan "...hem babamın parası yok" yargısının filmin ismiyle birebir ilişkilidir. Birbirlerini idare eder durumda olmaları ve ayakkabıyı sırasıyla giymeleri ise ayrıca ele alınması gereken, başka bir kültürel-dinsel boyuttur.

Tüm bunların yanında bana kalırsa filmin en masalımsı ve tebessüm ettiren yanının ve bir de İslamiyeti temsil ettiği süreçteki en önemli çıkarımının temsili olan son, *Ali*'nin yarışı birinci olarak kazandığı sahnedir. Bu sahne fıtrat sineması yapan Macidi için çok önemlidir. İnsan normalde hem en önde olmayı ister hem birinci... Ancak *Ali*'nin pozisyonu öyle müşküldür ki o, kesinlikle ikinci olmayı istemektedir. Yarışmayı birinci olarak kazandığını öğrenince ise üzülür. Burada, yönetmen son derece ince bir nüansa değinerek İslami ahlakın üzerine önemli eğilimde bulunmuştur.

Bundan sonra, diğer bir kültürel kod okuma çabası ise *Bisiklet Hırsızları* üzerinden yürümektedir. Bisikleti çalınan bir işçi sonunda direnemediği sistemin içerisinde bir başkasının bisikletini çalarak var olmaya çalışmaktadır. Bu, başarısız bir deneme bile olmuş olsa netice itibariyle tarihsel ve sosyolojik konjönktör neticesinde etik olanın sorunsalını ön plana çıkarmaktadır.

Macidi Sineması'nın ayrıntılı anlatımından sonra karşımıza, tam zıddı olan bir De Sica Sineması'nın temsili çıkar. Ahlak ve etik olarak doğu ve batı kültürü diye ayırdığımızda, doğudaki İslam temelli ahlak anlayışı ve batıdaki (özellikle Aydınlanma'dan sonraki evre için) bozulmuş ve inançsal değerlerin yitirilmiş olduğu bir Hristiyanlık algısının üzerine rasyonalist bir görüş ön plana çıkmaktadır.

Filmlerin ve içeriklerinin ne söylediğini temsil ettikleri kültürle özdeşleştirerek ideolojik olanın çıkarımı sağlanabilir. Buna dünya görüşü de diyebiliriz. Ezilen bir savaş sonrası kitlesinin bulunduğu mekanda iç içe kısır bir döngü hakimdir. Bu döngü, karşımıza, batıdaki o zamana kadar hakim olan faydacı

düşünceye ek olarak bir de yoksulluk ve onun temsilleri olarak çıkar. Bu temsil, doğudaki yoksulluk imajlarıyla tamamen zıt bir biçimde işlenmektedir. Filmdeki hak arayışı ve sonunda pes ediş, bizi etik olanın ya da olmayanın neliği üzerine sorgulamaya itmektedir.

Şöyle ki; bir dava, bir kaç sene evvel bir mahkemede alınan karar sonucunda hırsızlık yapan bir vatandaşın serbest bırakılmasıyla neticelendirildi. Gerekçe ise, hırsızın girdiği giysi satan dükkanda daha lüks montların ve daha fazla giysinin olmasına rağmen kendine lazım olanı aldığı tespitiydi.

Bu olay Türkiye'de, yani az önce Macidi Sineması'nı incelerken ele aldığımız İslami Ahlak esasının temel alındığı topraklar üzerinde olmaktadır. Ama çağdaş yasalar gereği, hırsıza İslami olanla değil evrensel olanla müdahale ediliyor. Buradaki konumuz ekseninin dışına çıkmadan şunu söyleyebiliriz: akılcılığı esas alan sitemlerde misliyle karşılık verme algısı yerleşmiş durumdadır. Ancak De Sica'nın filminde ele aldığı süreç her ne kadar bu sürecin çıkış noktasını oluşturuyorsa da esas mesele, ahlaki temsilin batıdaki duruşudur. Yani savaş sonrası bir halkın fikir ve zihin yapısının açığa çıkarılmasıdır.

Bu iki film; iki ayrı zaman, iki ayrı mekan, iki ayrı kültür üzerinden gerçekliğe doğru çizilen ekseninden çıkılmamaya çalışılarak temsil ettiği dünya görüşünün ideolojiye yansımasının niceliğini görmemizi sağladı. İdeolojik olarak, sunulan iki farklı görüş çerçevesinde sanatın ve toplumun iç içeliği ve bu iç içeliği oluşturan gerçeklik algısının sürecini değerlendirmeye alınan konuların gerçeklikle olan bağları hakkında önemli veriler elde edilebilir.

5. SONUÇ

Gerçeklikle ilgili ayakları yere basan bir tanım ve yargı bulmak oldukça zor olmakla birlikte gerçekliğin temsil ettiği ideolojinin niteliğinin yansıtılması hakiki manada mümkün değildir. Farklılıkların gerçeklikle olan ilişkisi, iki farklı kültürün ürünü olan sanatsal hareketlilik ve onun pratiği, nesnel bir çıkarımdan ziyade öznele gidildikçe daha çok ayrıntılara bürünen ve daha çok ayrıntılara bürünürken de daha derin bir anlamlandırılma üslubuyla karşı karşıya kalan bir sistematiği işaret etmektedir. Bu meselenin diyalektik bağlamda ele alınışı sonsuzluk içerisinde belki bir kısır döngü veya açılarak genişleyen bir sarmal yapı veya gittikçe daralan ama daraldığını hissettirmeden kısırlaşan/açılan helezonik bir sistematikten veya daha fazlasından ibarettir.

Hem pratikte karşılığı bulunan gerçekliğin temsilinin ele alınışı hem de kuramsal okunması önemli bir yanılgıdan ibaret olabilir. Netice itibariyle gerçek

olan, belgeselin çıkış noktası ve bu da yine Üçüncü Sinema'nın veya öncesinde Yeni Gerçekçiliğin ilham noktasını oluşturmaktadır. İlham noktasının, yani salt bir gerçekliğin ürünü olan belgesel hakkında önemli bir kuramcının yargısı bizim sinema sanatını algılamamız adına önemli bir işaretçiktir:*"Her belgesel iç içe geçmiş en az üç öyküyü içerir; filmi yapanlarınki, filminki ve izleyenlerinki." (Özarslan, 2013: 92).*

KAYNAKLAR

Bazin, Andre. *Sinema Nedir ?*. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.

Dabaşi, Hamid. *İran Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

Özbek, Sinan. *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Notos Kitap, 2011.

Sinema kuramları-2. Zeynep Özarslan (Edt.). İstanbul: Su Yayınları, 2013.

Mardin, Şerif . *İdeoloji,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Metz, Chiristian. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2012.

Wayne, Mike. *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği.* İstanbul:Yordam Kitap, 2011.