

İTALYAN ULUSAL SİNEMASI

PIERRE SORLIN

VakıfBank Kültür Yayınları: 0453  
Sanat: 031

**İTALYAN ULUSAL SİNEMASI**  
PIERRE SORLIN

Özgün Adı  
*Italian National Cinema*

Türkçesi  
**Deniz Arslan**

Yayın Danışmanı  
**Ekrem Demirli**

Proje ve Kitap Editörü  
**Mesut Bostan**

Kapak ve Sayfa Uygulama  
**Yümna Sarıkaya**

Son Okuma  
**Handan Öyken**

**VakıfBank Kültür Yayınları**  
İnkılap Mahallesi  
Dr. Adnan Büyükdenez Caddesi  
No: 7/A1 – Kat 13  
34768 Ümraniye / İstanbul  
Telefon: 0 216 285 9571  
www.vbky.com.tr - info@vbky.com.tr  
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2026

ISBN 978-625-5848-73-4

*Kitabın tüm yayın hakları Taylor & Francis Group aracılığıyla VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.*

*All Rights Reserved  
Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.*

Baskı  
**Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.**  
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1  
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2  
34310 Haramidere, Avcılar / İstanbul  
Tel: 0212 412 1700  
www.mega.com.tr - info@mega.com.tr  
Sertifika No: 44452

1. Baskı: Mart 2026

İTALYAN ULUSAL  
SİNEMASI  
PIERRE SORLIN

TÜRKÇESİ  
DENİZ ARSLAN



#### PIERRE SORLIN

Fransız tarihçi ve sinema sosyoloğu. Vefatına kadar Paris-Sorbonne Nouvelle Üniversitesinde (Paris III) Emeritus Profesör olarak görev yapmıştır. Akademik kariyerine Lyon Üniversitesinde sosyal tarih alanında başlayan Sorlin, daha sonra Paris 8-Vincennes Üniversitesinde sinema ve tarih ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmalarında sinemayı sadece estetik bir obje olarak değil, toplumsal temsillerin ve ulusal kimliklerin inşa edildiği tarihsel bir mecra olarak ele almıştır. İtalya ile güçlü akademik bağları bulunan yazar, Bologna'daki Istituto Ferruccio Parri ve Oxford'daki Maison Française gibi kurumlarda araştırmalar yürütmüştür. Sinema sosyolojisi disiplininin kurucu isimlerinden kabul edilen Sorlin'in başlıca eserleri arasında *Sociologie du cinéma* (1977), *The Film in History* (1980), *European Cinemas, European Societies 1939-1990* (1991) ve *Italian National Cinema* (1996) yer almaktadır.

#### DENİZ ARSLAN

1979 yılında Uşak'ta doğdu. Ankara ve ABD'de iktisat eğitimi aldı. Bir öykü derlemesi olan *Rehavet Havası* ile deneysel roman *Vatandaş Bērziņš* kitaplarının yazarı, *Gözümün Nuru* ve *Disturbed Earth* gibi filmlerin senaristi. Arslan, Berlin'de yaşıyor ve gazetecilik yapıyor.

# İÇİNDEKİLER

Sunuş	9
Teşekkür	15
Giriş	17
Uluslararası Bir İş Kolu	18
“Ulusal” Karakterler Aranıyor	23
Bir Sinema Kültürü Oluşturmak	27
Beş Kuşak Sinemaseverler	34

## 1

### BİRİNCİ KUŞAK

Karanlık Odadaki Dünya	43
Sosyal Bir Etkinlik Olarak Sinemaya Gitmek	43
Filmopoli: Bir Endüstrinin Doğuşu	49
“Sahnede Çok Sayıda İnsanı İdare Etme Ustalığı”	55
Serafino Gubbio’dan Valeria Nestoroff’a Teknisyenler ve Yıldızlar	65
<i>Cabiria</i> , Tarihi Filmlerin Başyapıtı	74
<i>Assunta Spina</i> , ya da Geleneklerin Büyüsü	80
Fanteziler	84

## 2

### İKİNCİ KUŞAK

Efendilerinin Sesi	89
Savaş: Tüm Makul Beklentilerin Ötesinde	90
Güç Maciste’de	96
Filmopoli’nin Sonu	103

Artık Konuşuyorlar	105
“Amerika’yı Keşfettiğimiz Zamanlar...”	113
Kendi Filmlerini Yapmak	118

### 3

## ÜÇÜNCÜ KUŞAK

En Yaygın Eğlence Türü	131
Tanrı ve Mamon	132
“Neredeyse Her Gün Sinemaya Gidiyordum”	137
Konsensüsün Sınırları	144
Bir Devlet Meselesi	157
Neorealizm: Mitler	166
Neorealizm: Filmler	174
Seyircinin İçini Kıpırdatan Şey Neydi?	192
Pembe Bir Neorealizm?	196
Ciddi Jestler	202

### 4

## DÖRDÜNCÜ KUŞAK

<i>Tatlı Hayat</i>	209
İnanç Mucizedir	210
İtalyan İş Komedi	220
Çok Para, Büyük Filmler?	225
Ödül Mevsimi	230
Kırılğan Babalar, Tehlikeli Kadınlar	242
İtalya’yı Nerede Bulmalı?	247

**BEŞİNCİ KUŞAK**

Kutudaki Dünya	257
Yüzü Aşkın Televizyon Kanalı	258
“Yılın 365 Günü Açık Dev Bir Sinema Kulübü”	261
Konuşmanın Gücü	267
Bir Video Kameranın Sabit Bakışı	270
Erkekler, Yıllar, Hayat	276
Film Gösterimi Sona Erdi	282
Sonuç	291
Filmografi	305
Seçilmiş Kaynaklar	315
Dizin	325



## SUNUŞ

Pierre Sorlin'in elinizdeki bu eseri, *İtalyan Ulusal Sineması*, bir sanat dalı ve kültür pratiğinin tarihsel bir çözümlemesi olmasının yanı sıra İtalyan toplumunun son yüzyılda geçirdiği köklü dönüşümlerin sinema alanı odağında sosyolojik bir okumasıdır. Bir sosyolog olan Sorlin, sinemayı sadece toplumu yansıtıp kaydeden pasif bir ayna olarak görmez. Aksine, sinemanın İtalyan ulusunun bizzat “kurucusu” ve “şekillendiricisi” olan hayati bir kültürel pratik olduğunu savunur. İtalyan sinemasını gelişim ve dönüşüm içerisindeki İtalyan toplumunun önemli bir boyutu olarak ele alır.

Kitabın merkezindeki temel tez, modern öncesi dönemde dilsel, coğrafi ve kültürel olarak son derece parçalı bir yapı arz eden İtalya'nın, bugün bildiğimiz anlamda bir “ulus”a dönüşme sürecinin büyük oranda filmler aracılığıyla gerçekleştiğidir. Özellikle sesli sinemanın gelişimiyle birlikte, lehçelerin ve yerel kimliklerin ötesinde ortak bir “İtalyanlık” tahayyülü, perdedeki görüntüler ve sesler üzerinden inşa edilmiştir. Sosyolojinin en temel meselelerinden biri olan ve genellikle 1980 sonrası literatürde sıkça tartışılan “ulus inşası” süreci, Sorlin'e göre İtalya özelinde en somut karşılığını sinema salonlarında bulmuştur.

Sorlin'in çalışmasını mevcut sinema literatüründen ayıran iki belirgin hat bulunur. Bunlardan ilki, İtalyan sinemasını neredeyse sadece Yeni Gerçekçilik akımı üzerinden okuyan küresel sanat sineması eğilimine getirdiği itirazdır. Yazar, Yeni Gerçek-

çilik öncesi eğilimlerin önemini vurgulayarak İtalyan sineması tarihini daha bütüncül bir zemine oturtur. İkincisi ve belki de daha dikkat çekici olanı, Faşizm dönemi sinemasına dair yerleşik algıları tashihe tabi tutmasıdır. Sorlin, bu dönem sinemasının sanıldığı gibi sadece kaba bir propaganda aracına indirgenemeyeceğini; aksine, rejimin doğrudan dayatmalarından ziyade, halkın talepleri ekseninde gelişen popüler sinemanın dolaylı bir toplumsal meşruiyet ürettiğini ve “ulusallık” fikrini bu yolla pekiştirdiğini ortaya koyar.

Bu kitabı Türk okuru için bilhassa kıymetli kılan husus, İtalya'nın sinema serüveni ile Türkiye'nin modernleşme ve kentleşme pratiği arasındaki şaşırtıcı benzerliklerdir. Sorlin, İtalya'da kırdan kente göçün yoğun yaşandığı dönemlerde sinemanın bir tür “köprü” vazifesi gördüğünü anlatır. Farklı etnik ve kültürel kökenlerden gelen kitlelerin tek bir ulus fikri etrafında örgütlenmesini sağlayan sinema, aynı zamanda yeni bir “şehirli yaşam” kılavuzu işlevi görmüştür.

Yazarın ortaya attığı “Filmopoli” kavramı, şehirlerin fiziksel bir gerçeklik kazanmadan ve kitlelerce benimsenmeden önce sinemada hayal edildiğini, perdede “tahammül edilebilir” hâle getirildikten sonra toplumsal hayata entegre edildiğini ifade eder. Bu tespit, Türk sinema tarihi ve Yeşilçam için de anahtar bir okuma sunabilir. Tıpkı İtalya'da olduğu gibi, Türkiye'de de –özellikle Yeşilçam döneminde– İstanbul imgesinin gelişimi benzer bir seyir izlemiştir. Kamusal muhayyilede her zaman önemli bir yer tutan İstanbul, gündelik hayatın pratikleri, modern yaşamın kodları ve kentli olma hâlleriyle birlikte en detaylı biçimde filmler aracılığıyla kitlelerin zihninde yaratılmıştır. Yeşilçam, kırdan kente göçün yarattığı travmaları yumuşatmış, göçle gelen kitlelerin kente tutunmasını ve “İstanbullu” kimliğiyle tanışmasını mümkün kılan hayalî bir harita işlevi görmüştür.

Bununla birlikte, İtalyan ve Türk sinema tarihlerini yan yana okurken, bu iki geleneğin keskin bir şekilde ayrıştığı yapısal farkları da göz ardı etmemek gerekir. Sorlin'in çalışmasında detaylandırdığı üzere, İtalyan sineması –özellikle Faşist dönemde– devletin doğrudan ve devasa yatırımlarıyla (örneğin Cinecittà stüdyolarının kuruluşu, Venedik Film Festivali'nin başlatılması gibi) endüstriyel ve kültürel bir zemine oturtulmuştur. İtalya'da devlet, sinemayı sadece ideolojik bir aygıt olarak değil, aynı zamanda ekonomik bir güç ve uluslararası prestij kaynağı olarak görmüş, kurumsallaşmasını bizzat teşvik etmiştir.

Türkiye'de ise durum bunun neredeyse tam tersidir. Yeşilçam, devletin kurucu veya destekleyici bir aktör olduğu bir zeminde değil; aksine katı sansür mekanizmaları ve vergi yükleriyle devleti karşısında bulduğu, tamamen sivil ve piyasa odaklı tabiri caizse “gerilla” tarzı bir üretim pratiğiyle var olmuştur. İtalya'da sinema, entelektüellerin ve eleştirmenlerin teorik tartışmalarıyla şekillenen, Yeni Gerçekçilik gibi bir akımla dünya sinema tarihine yön veren bir “sanat olayı”na dönüşebilirken; Türk sineması uzun yıllar boyunca yurtdışı karşılığı zayıf bir iç pazar sineması olarak kalmış, teorik tartışmalardan ziyade seyircinin refleksleriyle ve sinemadaki bir avuç entelektüelin daha çok pratik üzerinden geliştirdiği düşüncelerle şekillenmiştir. Sorlin'in metni, bu açıdan Türk okuruna, devlet desteği ve güçlü bir endüstriyel altyapının yanı sıra sinemayla ve sinemacılarla geliştirici ilişkiler kurabilen bir sinema eleştirisi kurumunun, bir ulusal sinemanın küresel kaderini nasıl değiştirebileceğini görmek açısından da eşsiz bir karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Bu karşılaştırmada eleştirel literatürün kendisine de bir parantez açmak gerekir. Türkiye'de sinema eleştirisi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni adeta bir “ideal sinema” ufku olarak belirlerken, bu akımı çoğu zaman biçimsel bir taklit nesnesi olarak görmüş

ve kuramsal derinliğini yüzeysel bir okumaya tabi tutmuştur. Yeşilçam'ı “yerel” ve “taşralı” bir pratik olmakla itham eden sinema literatürü de ironik bir biçimde Yeşilçam gibi yerel kalmıştır. Hatta Yeşilçam'ın İran, Mısır ve İtalya gibi ülkelerdeki sinemacılarla giriştiği ortak yapımlar ile fiziksel sınırları aşmayı ve bölgesel bir pazar yaratmayı denemesi düşünüldüğünde, onun üzerine şekillenen eleştiri dilinin ülke sınırları dışında hiçbir karşılığı olmadığı ve çok daha yerel kaldığı görülebilir.

İtalyan sinemasındaki endüstriyel süreklilik ile Yeni Gerçekçilik arasındaki ilişkiyi de romantize edilmiş estetik tercihlerden ziyade maddi zorunluluklar üzerinden okumak gerekir. Savaş sırasında İtalya'daki film stüdyolarının Amerikan bombardımanıyla –belki de kasti bir biçimde– tahrip edilmesi, Yeni Gerçekçiliği bir anlamda “zaruret” hâline getirmiştir. İtalya'nın savaş sonrası toparlanmasıyla birlikte stüdyoların onarılması, bu sokağa dönük sinema pratiğinin de hızlı bir şekilde terk edilmesine yol açmıştır. Bizde ise Yeşilçam pratiği, kendi maddi şartları gereği gündelik gerçeklikle ve sokakla her zaman hemhâl olmuş, ister istemez bunları görünür kılmıştır. Yani İtalyan Yeni Gerçekçiliğine atfedilen fazilet, doğal ve zorunlu bir şekilde Yeşilçam sinemasında zaten mevcuttur. Bununla birlikte, genellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği etkisi ya da paralelliği üzerinden düşünülen ve “Toplumsal Gerçekçi” olarak adlandırılan filmler, Yeni Gerçekçiliğin o incelikli estetiğinden, sıradan Yeşilçam filmlerine kıyasla bile daha uzaktır. Yine de bu filmler sinema eleştirmenleri ve akademisyenler tarafından ısrarla Yeni Gerçekçilik şablonuyla açıklanmaktadır. Oysa Yeni Gerçekçiliğin etkisi Türkiye'de aydınlarla sınırlı kalmış ve bu sınırlı etki de çok çarpık bir mahiyet arz etmiştir.

Bu noktada İtalya'da savaş sonrası dönemde kristalize olan “iki parçalı yapı”ya değinmek gerekir. İtalyan sinemasında

bu dönemde, bir yanda uluslararası festivallerde taltif edilen, aydınlarca tartışılan *auteur* sineması, diğer yanda ise yerel seyircinin tüketim alışkanlıkları uyarınca şekillenen ve eleştirmenlerin radarına girmeyen popüler tür sineması olarak keskin bir ayırım oluşmuştur. Bu tablonun bir benzeri, Türk sineması için de 1990 sonrasında ortaya çıkar. Yeşilçam'ın görece bütünlüklü üretim modelinin çözüldüğü 90'lı yıllardan itibaren Türkiye'de de sinema, "Festival Sineması" ile "Gişe Sineması" arasındaki derin bir ayrımla ikiye bölünmüştür. Bir tarafta ödüllü, minimalist ve "yüksek sanat" iddiasındaki yapımlar, diğer tarafta ise gişe rekorları kıran ticari komediler... Sorlin'in İtalya örneğinde mercek altına aldığı bu kültürel ikilik, Türk sinemasının son otuz yılına damga vuran eğilimlerin kökenlerini ve sosyolojik dinamiklerini anlamlandırmak için de tarihsel bir ayna tutmaktadır.

Son olarak Sorlin'in İtalyan kimliğini tanımlarken başvurduğu "Katoliklik" ve "Komünalizm" vurguları, sinemanın birleştirici gücüyle birlikte düşünüldüğünde, İtalya'nın kültürel ve ulusal birliğinin harcını oluşturan olguları görünür hâle getirir. Yazarın bu tespiti, Türk sineması üzerine düşünenleri verimli bir iç değerlendirmeye davet etmektedir: Acaba İtalyan sinemasındaki bu harcın Türkiye'deki muadili nedir? Yeşilçam'ın o büyük toplumsal uzlaşısını sağlayan, kitleleri perdede "biz" kılan görünmez tutkal; bizdeki "mahalle" dayanışması, aile kutsiyeti veya kendine has o tevekkül kültürü müdür? *İtalyan Ulusal Sineması*, bu yönüyle sadece İtalyan filmlerini merak edenler için değil; bir kitle iletişim aracının bir ulusun kaderini nasıl şekillendirdiğini anlamak ve kendi sinemamızın kurucu dinamiklerini benzer bir yöntemle sorgulamak isteyen herkes için temel bir başvuru kaynağıdır.

Mesut Bostan



## TEŞEKKÜR

İtalyan film çalışmaları alanında önde gelen üç uzman olan Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta ve Christopher Wagstaff'la dostluğumu şans olarak görüyorum. Bu kitabın yazım sürecinde onlarla temas hâlindeydim ve adları kitapta sıkça geçiyor, ama etkileri burada teslim edebileceğim de ötesindeydi.

Titizliği, yardımseverliği ve hassasiyetiyle ideal bir seri editörü olan Susan Hayward'a özel bir teşekkür borçluyum; düzeltme ve önerileri kitabın ilk versiyonuna göre ciddi değişikliklere yol açtı.

Başta Ronald Clark, Oliver Jenkins ve Pippa Reid olmak üzere, çeşitli aşamalarda bu kitabın farklı bölümlerine dair yorumlarıyla bana yardımcı olan birçok insana, bu projenin gerçeğe dönüşmesindeki paha biçilemez rehberliklerinden ötürü minnettarım.

Adını anacağım kişilerin yardım ve destekleri olmasaydı bu kitabı tamamlayamazdım: Bologna'daki Istituto Ferruccio Parri'nin araştırmacıları, Luca Alessandrini, Luisa Cigognetti ve Lorenza Servetti, "Trento Group" üyeleri, Lia Baltrami, Ilana Bet-El, Valeria Camporesi, Alon Confino, Kyoko Hirano ve Jerry Kuehl ve, son olarak katkıları diğerlerinden az olmayan Giovanna Grignafini, Pepino Ortoleva ve Francesco Casetti.

Birçok medya merkezi, bu araştırma açısından büyük önem taşıyan film ve dergilere erişmemi sağladı, ama Mediateca Toscana'ya ve Bologna'daki harika Istituto Ferruccio Parri Kü-

tüphanesi ile buranın kütüphane görevlisi Elena Tripodi'ye özellikle minnettarım.

Yazar ve yayıncı kitaptaki görselleri sağlayan aşağıdaki kişi ve kurumlara teşekkür eder: Carpi fotoğrafları için Museo civico del comune di Carpi ve küratörü Luciana Nora'ya; *Pompei'nin Son Günleri* ve *Gli uomini, che mascalzoni...* filmlerinden görüntüler için Istituto Ferruccio Parri, Bologna'ya; *La piovra* ve *Noi peccatori* filmlerinden görüntüler için Avant Scène du Cinéma'ya.