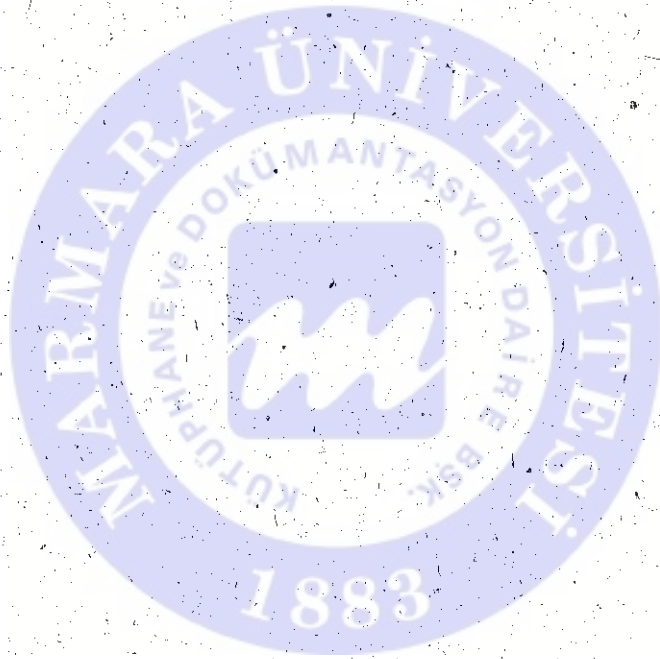


798.4
6398
1986

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



MEHMET GEZER



Marmara Üniversitesi
Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı



T00049

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SINEMASINDA
MÜZİK SINEMA İLİŞKİLERİ

HAZIRLAYAN
MEHMET GEZER

10100
DANIŞMAN
Prof.Dr. ALİM ŞERİF ONARAN

Istanbul, 1986

Ö N S Ö Z

Bir yanda yedinci sanat, "Sinema"; diğ er yanda insanlığın varoluş uyla oluş mayaya baş layan bir sanat, "MÜ ZİK",

Sinema sanatı baş langıç dönemindeki durağanlığ ının aksine günümüzde, teknolojinin de geliş mesiyle, baş döndürücü bir hızla kitleleri etkisi altına alarak, insanlara geç miş i ve geleceğ i yaş atmaktadır.

Sinema sanatı insanın yaratıcılığ ını yine insanlara sunarken, her türlü estetik kaygıyı gözetmektedir..! Bu sanatın temeli sayılan görüntünün yanı sıra, ses ö gesi de bu kaygıların baş ında gelmektedir.

İnsanların konuşmasını da müzik sayan görüş e göre, iş te bu noktada müzik ve sinema ilişkisi önem kazanmaktadır.

İnsanlığın temel özelliklerinden olan duygularının bir bölümünün sesle anlatımını üstlenen müzik ile, insanı ve doğ ayı anlatan sinema arasındaki ilişki, uygarlıkla birlikte bir geliş im göstermiştir.

Bu denli iç içe ilişkileri birlikte yaşayan "Sinema Müziğ i" olgusu geliş mekte olan "Cumhuriyet Türkiye'si" içinde önem taş ımaktadır.

Yurdumuz insanının çağdaş uygarlığ ın ürünü olan çağdaş

sanattan etkilenmesi kanımca onun " Cumhuriyet Türkiye"sine daha çok sahip çıkmasınınida birlikte getirecektir.

Bu duygularla Türk sinemasında müzik ve sinema ilişkilerini konu alan bir inceleme ve araştırma tezi yazma gereğini duydum.

Bu çalışmayı yaparken Türk sinemasına büyük katkıları olan yönetmen ve müzik yapımcıları ile yaptığım görüşmelerden danışmanım Sayın Prof.Dr.Alim Şerif ONARAN'ın zengin kitaplığından ve değerli bilgilerinden, dönem dönem gerçekleştirilen filmlerin müziklerinden ve kaynaklarından faydalandım.

Konuyu seçmem için beni yönlendiren, destek ve cesaret veren, tezimin her aşamasında sevgisini ve yardımlarını esirgemeyen, ayrıca engin bir kültür birikimini yansıtan değerli kitaplığından yararlanmamı sağlayan tez danışmanım Prof.Dr. Sayın Alim Şerif ONARAN başta olmak üzere değerli zamanlarını ayırarak tezimin olgunlaşmasına ve içerik zenginleşmesine katkıda bulunan sinema yönetmenleri Sayın O.Lütfi Akad, Sayın Halit Refiğ, Sayın Metin Erksan ile sinema müziği bağdarları Sayın Metin BÜKEY ve Sayın Yalçın Tura'ya en içten sükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

TÜRK SİNEMASINDA MÜZİK - SİNEMA İLİŞKİLERİ

ÖNSÖZ

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

I- BÖLÜM .

SİNEMA (TANIM)

1- SESSİZ SİNEMA DÖNEMİ (1895-1930)

2- SESİN SİNEMAYA GİRİŞİ (SESLİ SİNEMA)

A- TARİHÇE

B- SESİN SİNEMADA KULLANILIŞI (Diyalogo-Gürültü-Müzik)

C- KAZANDIRDIĞI YENİLİKLER

II- BÖLÜM

MÜZİĞİN KATKISI

1- MÜZİĞİN SİNEMADAKİ YERİ, ÖZELLİKLERİ

2- TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLERE GÖRE MÜZİK, ÖRNEKLERİ

3- TÜRK SİNEMASINDA UYGULANAN MÜZİK TÜRLERİ

A- ARABESK

B- PLAKLARDAN YARARLANMA

4- YAPILAN MÜZİKLER ÜZERİNE GÖRÜŞLER

SONUÇ.

G İ R İ Ő

Sinema, bir sanayi, bir eğlence olmanın ötesinde bir sanattır. Şüphesiz. Görsel işitselin olanca etki gücüyle, tüm varlığımıza seslenen ve bazen bir ömür boyu unutamadığımız görüntü malzemesi içeren filmler, aynı zamanda insan, yaşam ve dünya üstüne eşsiz, benzersiz bilgiler getirirler bize...

Sinemanın başlangıç noktası, fotoğrafçılığın hareketi tespit ederek bir gelişim göstermesi, tiyatro eserlerinin yine tiyatro yöntemleri ve oyuncularını aracılığıyla perdeye yansıtılabilecek biçimde filme alınmasıyla bugüne geldiğı bilinmektedir.

Bilindiğı gibi sinema A.B.D.de Thomas EDISON tarafından 1891 tarihinde "KINETOSKOP" adıyla bulunmuşken; Fransa'da Auguste ve Pierre Lumière Kardeşler " Sinematograf" adıyla aynı sisteme göre sinemayı aşağı yukarı aynı tarihlerde icat etmişlerdi.

Önceleri kısa metrajlı film denemeleri daha sonrada konulu filmler yapılmaya başlandı.

İlk konulu filmler Méliès'in Zecca'nın eserleriyle birlikte ortaya çıkmıştır. Tekniğı alıcı aygıtının tiyatroyu izleyen bir seyircinin gözü gibi hiç yerinden kıpırdamadan belli bir görüş açısı ve uzaklıktan belli sahneleri filme alması (Film alınamış tiyatro) şeklindedir.

Sinemanın ilk dönemlerinde ses gereksinmesine rastlanıl-

mamaktadır. Konsantrasyonun bozulmasını önlemek amacıyla yapılan çalışmalarda önemli bir gelişme olmuş ses ögesi kullanılmıştır. Sinema ile tiyatro arasındaki sesin kullanılmasında birçok özellikler ortaya çıkmaktadır. Her ikisinde de ses başlıca diyalog, efekt ve müzik olmak üzere üç kısımda ele alınır. Sade sesli sinemanın çıkışından sonra sesin filmlerde kullanılışı her geçen gün yeni bir güç kazanarak bugün için en üst derecelere vardığını söyleyebiliriz.

Türkiye'de sessiz sinema döneminin altın çağına (1920-1927) sinemalarda piyano müziğiyle filmlere eşlik edilirdi. Bununla birlikte sinema önemini arttırdıkça her bir film için ayrı özgün müzik hazırlanması yoluna gidilmiştir.

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'mizde de sinemada film ile müziğin karşılıklı ilişkileri bakımından başlıca iki yol göze çarpmaktadır: Müzik için film; film için müzik.

Tezimde sinemanın oluşumundan başlayarak geniş bir biçimde ele aldığım müzik-sinema ilişkilerini dönem dönem Türk sineması için incelemeye çalıştım.

Türk Sinemasında müziğin yerinin sağlamlığı, bence arz-talep ile yakından ilgilidir. Müzik konusunda hangi yol izlenirse izlensin, yönetmenle müzikleri yapan sanatçı arasında yakın olumlu bir ilişkinin kurulması gerekir. Fon müziği alanında çalışacak besteci, düzenleyici ve müzik seçicilerinin unutmamaları gereken konuların başında şu gelmelidir: Müziğin

özel olarak eşlik edeceği görüntüler ve onların anlatmak istedikleriyle; filmin atmosferinin birlikte uyum sağlamasına çalışılmalıdır.

Sinemanın yurdumuzdaki ilk yılları hiçde parlak değildi.

Türkiye'deki ilk sinema olayları yabancıların sinema filmi çevirmek üzere Türkiye'den geçmeleri ile başlar. İlk film gösterimlerinin 1896'da Abdülhamit zamanında sarayda yapıldığı bilinmektedir. İlk gösterilen filmler arasında Pathe'nin haber ve komedi filmleri ile Asta Nielsen'in SIR adlı dram filmi sayılabilir.

Türkiye'de çevrilen ilk filme gelince; 93 harbi olarak anılan Osmanlı-Rus (1876-1877) savaşının hatırası için dikilen anıtın yıkılmasını görüntüleyen Fuat Uzkınay'ın belgesel filmidir.

Sinemasının ilk yıllarından 1940'lara kadar bütün ülkelerin sinemalarında tiyatrodan gelen oyuncuların egemenliği söz konusudur. Bu durum Türkiye'de de geçerli olmuş; sırf tiyatro oyuncularının sinemaya hakim olduğu dönem başlamıştır. M.Ertuğrul'un çalışmalarının ağırlık noktasını tiyatrodan gelen oyuncular oluşturmaktaydı.

Türkiye'de ilk sesli film 1931'de ISTANBUL SOKAKLARINDA adlı filmidir.

Ses unsurunun sinemada kullanılmaya başlanmasıyla birçok

özellikler ortaya çıkmıştır. Diyalog, efekt, müzik gibi asıl önemlisi ise doğal seslerin sinemaya kazındırdığı yeni boyutlardır. Tiyatroda hiç görülmeyen sesin apayrı bir kullanılışı vardır ki oda fon müziğidir.

Fon müziği bugün sinemada adeta bir ses dekoru teşkil edecek kadar filmin bünyesine sokulmuş; onun görüntü değerini ve ritmini arttıran bir bileşim sağlamıştır.

1980'de Türk Sineması her yönüyle parlak olmayan bir yıl geçirmiştir. Filmlerin çoğunluğunu moda olan seks filmleri alıyordu. Arabesk türü filmlerde gün geçtikçe ağırlığını koymaktaydı. 1980'nin Türk sinemasındaki en büyük olayı dışa açılma olmuştur. (SÜRÜ, Zeki ÖKTEN ve DÜŞMAN, Zeki ÖKTEN)

1981'de filmlerinin çoğunluğunu şarkılı-türkülü filmler aldı. Denilebilirki arabesk bu dönemde altın çağını yaşamıştır.

1982 yine arabesk yılı olarak Türk sinemasında yer almıştır. Dönemden dolayı sinemayı kurtarmak için yapılan çalışmalar sonuçsuz kalmış ve sinema yasası oluşturulmamıştır. Herşeye rağmen Türk sineması dış dünyaya açılmış ve çeşitli ödüller alarak başarılı bir yıl yaşamıştır.

1983 yılı Türk sinema tarihine film yakma yılı olarak geçmiştir. Arabesk modası devam ederken yeni bir eğilim gündeme gelmiştir: Kadın Filmleri.

Genelde kadın kahramanlara, kadınsal sorunlara yönelik aile filmleri.

Kuşkusuz bir ülkenin topyekün gelişme düzeyi o'nun sanattaki gelişim düzeyini belirleyecektir.

Kırdan kente göç, çarpık kentleşme, yaygın ve örgün eğitimde istenilen düzeye erişememe, ülkenin toplumsal yaşamında bir takım aksaklıklara neden olurken, bu aksaklıkların ve yetersizliklerin tüm sanat kollarına yansıdığı da bir gerçektir.

Sinema sanatı ve o'nu oluşturan, onun güzelliğine, kalitesine ve üstün beğeni düzeyine etki eden yan sanat dalları da bu etkilenmeden paylarını almaktadırlar.

Köydeki başlık parası sorununu, ya da kan davası sorununu işleyen filmlerde, önceki yıllarda var olan malzemeden yararlanılırken (acılı türküler, ağıtlar, v.b.), bu gün toplumsal yaşamda gelişme düzeyine koşut olarak "halk müziği" karakterinde fakat özgün müzikler yaratılmaktadır.

Yukarıda değindiğimiz örnek her zaman olmasa bile, bu düşünce artık günümüzde yaygınlaşmaktadır.

Günümüz Türk sinema müziği konusunda bizce olumsuz sayılabilecek örnekler içerisinde "arabesk" olgusu başta gelir.

Yanmışlık, yıkılmışlık, mahvolmuşluk duygularının müzik eşliğinde belli bir beğeni düzeyine gelememiş toplumun geniş

katmanlarına sunulması, kanımızca toplumun moral değerlerine olumsuz etkide bulunmaktadır. Kuşkusuz bu durumun oluşmasında halkın bu kesiminin anılan türlere yatkın olmasında rolü çoktur. Yani bir arz ve talep mekanizması işlemektedir.

Türk Sinema Müziği'nin kalite olarak düzeyinin yükselmesi, bizce halkın yeterli sanat eğitiminden geçmesi ile sanat düzeyinden yoksun sinemalara olan istemin azalması yoluyla gerçekleşecektir.



I- BÖLÜM

Sözlük anlamı olarak sinema Yunanca'da, bir ışık kaynağından çıkan ışınları, üzerinde resimler bulunan bir film şeridinden geçirerek bunlarla bir ekran üzerinde hareketli görüntüler oluşturma işi ve böylece oluşan görüntü olarak belirtilmektedir.

Sinema (cinéma) sözcüğü sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendilerinin bulmuş oldukları aygıtı sinematograf (cinématographe) demişlerdir.

Yunanca " kinéma, -atos-devinim" ile "praphein-yazmak" sözcüklerinden türetilen sinematograf, " devinimi yazan, saptayan" anlamına geliyordu.(1)

Sinema sözcüğünün bu şekilde kullanılmasını sadece Lumière Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcılar yapanlarında bu sözcüğü kullandıkları ve hep "devinim", "canlılık", "yaşam" kavramları ile ilgili adlar verdikleri bilinmektedir. Çünkü yeni buluşun gözle görülen en belirgin özelliği, devinimi ve yaşamı olduğu gibi aktarabilmesi, izleyiciye yansıtabilmesiydi.

(1) N.ÖZÖN, Sinema Sanatı sh: 7

Bugün çok yaygın olan; hemen hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanısıra Amerika Birleşik Devletlerinde çok kullanılan "motion picture, moving picture (ve bunun kısaltılmışı "movie")- devinimli resim"de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. (2)

Sinema sözcüğü zamanla filmlerin gösterildiği yapı, yer sinema çalışmalarının tümü, sinema işleyimi (endüstrisi) kavramlarını içerecek biçimde anlam gelişmelerine uğramış ise de bizi burada ilgilendiren ilk ve temel kavram "devinimi yazma saptama"dır. Bu anlamıyla sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara ayırarak bunların resimlerini saptamayı, sonra gösteri aygıtı yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmayı kapsar.

1. SESSİZ SİNEMA DÖNEMİ (1895-1930)

Bugünkü anlamda sinemanın bulucuları kabul edilen Lumière Kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Grand Cafe'de halka yaptıkları ilk paralı gösterim sinemanın ilk ürünü sayılır. Her biri 15-20 m. uzunluğunda olan on kadar film topu topu 20 dakikalık bir süreyi kapsamaktaydı. Lumière Kardeşlerin bile geleceğinden kuşkulu oldukları sinema kısa sürede dünyaya yayıldı.

(2) a.g.e. sh: 7

İlk çevrilen filmler, birer ikişer dakikalık belgesel filmlerdi. Lumière Kardeşlerden Louis Lumière'nin (1864-1948) ilk filmi LA SORTIE DES USINES LUMIERE (Lumière Üretimliğinden çıkış-1895) Lyon'daki üretimlikten işçilerin dağılışını göstermekteydi. Filmlerinin çoğu, bugün özenci sinemacıların yaptığı gibi kendi aile yaşamını yansıtan çeşittendi. Örneğin (LA SORTIE DU PORT- Limandan çıkış, LE GOUTER DE BEBE-Bebeğin maması). Bu filmlerde gerek Lumière gerekse alıcı yönetmenler gördükleri ilginç yerleri, olayları, alıcılarını bir noktaya yerleştirerek saptamaktan başka bir şey yapmıyorlardı. Gerçekleştirdikleri ilk haber filmleri, gezi filmleri, görüşüm filmleri hep bu çeşittendi.(3)

Bu dar çerçeveden kurtulmak ve sinemanın daha iyi bir şekilde olması gerektiğine inananlarda bulunmakta idi. Bunların başında MELIES'i gösterebiliriz. Sinemaya geçmeden önce tiyatro çalışmalarında bulunan Georges MELIES (1861-1938/ sinematografin önemini anlamış ve bir sinema aygıtı edinmek için çalışmalara başlamıştır. Antoine LUMIERE'e (1858-1943) başvuran MELIES eli boş olarak dönünce, LUMIERE kendisine şöyle demiştir. "Bana teşekkür borçlusunuz delikanlı. Bu buluş satılık değil, ama zaten iflasınıza yol açardı. Bilimsel bir merak konusu olarak bir süre işlenebilir, bunun dışında tecimsel (ticaret) bir geleceği yoktur." (4)

(3) a.g.e. sh: 157

(4) a.g.e. sh: 157

MELIES'in anlarına göre ise LUMIERE şunu demektedir.

"Bu aygıt çok gizlidir, satmak istemiyorum, kendim işleteceğim"

Halbuki sinematografin değilse bile sinema gereçlerinin hiçbir gizliliği kalmamış, çeşitli ülkelerde çeşitli adlarla artarda ortaya çıkıyordu. Nihayet MELIES İngiliz WILLIAM PAUL'den aygıt satın alarak sinema dünyasına ilk adımını atmıştır. İlk filmlerinden bazıları ki bu filmler, (UNE PARTIE DES CARTES-Bir iskambil partisi, Sauvatage en riviére-Irmakta Kurtarış.. 1896) ve diğerleri LUMIERE'nin filmlerini andırıyordu. Zamanla Melies bu tür filmlerin etkisinden kurtularak bu günkü sinema hilelerini bulmuştur. Örneğin(Kesik başını taşıyan kimse, havada yürüyen adam v.b.) Pariste o tarihlerde meydana gelen yangın sinemayı önemli ölçüde sarsmasına rağmen MELLIES için bu yangın bir dönüm noktası olmuştur. MONTREUIL'de bir işlik kurmuş ve eski tiyatro deneyimlerinden yararlanarak bezemli, oyunluklu, oyunculu filmler çevirmiştir. En önemli filmi olan LE VOYAGE DANS LA LUNE- Aya Gezi'yi 1902'de İngiliz ve Fransız yazarları olan H.G.WELLS ve JULES VERNE'nin yapıtlarından yararlanarak ortaya koymuştur. Bu film bugünkü önceleme filmlerinin atası olarak kabul edilmektedir. Tiyatrodan gelme bir alışkanlıkla filmlerini tablolar şeklinde düzenleyen MELIES, alıcısının da izleyicinin görüş noktasına ve açısına yerleştirerek yerinden hiç oynatmıyordu. Bugünkü sinema anlayışına ters gelen bu tutuma karşın, MELIES sinemayı LUMIERE Kardeşlerin anlayışına tamamen tersine bir temaşa (görünç) konusu olarak ele almış ve bu yolda geliştirmiştir. Sinemaya yuvarıda da belirtdiğimiz gibi film hilelerinin yanısıra, şiiri

düşlemi ve düş gücünü sokmuştur.

LUMIERE Kardeşlerin ve MELIES'in bu çalışmalarından dolayı sinemanın iki ayrı yöne gittiğini görmekteyiz. LUMIERE Kardeşler sinemayı gözlemciliğe yöneltmiş, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi aktaran çalışmalara yolu açmışlardır. MELIES ise, sinemayı sanatçının düş gücüne dayandırmış, bu güçten yararlanan yapımcılara film yolunu açmıştır. İki ayrı yoldan giderek sinemayı geliştirmeye çalışmışlarsada bunda başarılı olamadan sinema dünyasından çekilmek zorunda kalmışlardır.

Sinema, biri LUMIERE'nin belgeci, diğeri MELIES'in öykücü tutumundan yola çıkarak değişik film türlerine, çeşitlerine ancak iki tutum arasındaki dengenin sağlanmasından sonra ulaşabilmiştir. Nitekim İngiltere'deki BRIGHTON OKULU dengenin sağlanmasında önemli rol oynamıştır. Brighton Okulu diye adlandırılan sinemacılar topluluğu, film çevirimini kapalı yerden alarak açık havaya çıkarmışlardır. Alıcı aygıtı sabit olmaktan kurtararak fotoğraf makinası gibi gerektikçe konulara yaklaştırmışlar ya da konulardan uzaklaştırmışlardır. Fotoğrafçılıktan sinema dünyasına giren bu topluluk elemanları portre alışkanlıklarından dolayı yakın çekimlerlede çalışmaya gitmişlerdir. Ne varki bu çekimler bazı sorunlarıda ortaya getirmiştir. Değişik çekimlerin sıraya konulması ilk kez ilkel bir kurgunun oluşmasına neden olmuştur. Bu okulun sinemacıları alıcı aygıtı bir fotoğraf aygıtı gibi bir yerden diğeri bir yere taşıyarak öyküyü anlatırken değişik açılardan ve görüş noktalarından

yararlanarak kurgu örneğini veriyorlardır. Bu çalışmalara örnek olarak şu filmleri gösterebiliriz. GEORGE ALBERT SMITH (1864-1959) Grand Ma's Reading Glass-Ninenin Okuma Büyütecisi, As Seen Through a Telescope-Teleskoptan Görüldüğü gibi (1900) filmlerinde baş ve ayrıntı çekimleri kullanmıştır. JAMES WILLIAMSON (1855-1933) Attack On e China Mission- Çin'deki Bir Kurula saldırı'da (1901) açıkavada geçen devingen, kovalamacalı bir öykü içinde koşut ve zamandaş kurguları kullanmıştır. ROBERT WILLIAM PAUL (1869-1943), Londra'da çevirdiği One Runaway Motorcar- Başboş otomobil'de (1900) kalabalık bir caddede hızla giden otomobile yerleştirilmiş bir alıcıyla hem kaydırmayı, hem de öznel anlatıma yer vermiştir. (5)

Sinemanın ilk yıllarında belirttiğim gibi LUMIERE KARDEŞLER ve MELIES çalışmalarına belirli bir zaman sonra ara vermek zorunda kalmışlar, nitekim 1898'de Lumière Kardeşler yapımdan çekilmişler, 1912'de Melies yapımdan çekilmiştir. (6) Zira Lumière Kardeşler sinemanın geleceğine inanmamışlar, Melies ise sinemayı bir el sanatı niteliğinde görmekteydi. Halbuki sinema bu düşüncelere karşıt olarak işleyim haline geliyordu. Bunu ilk farkedenden Fransız CHARLES PATHE (1863-1957) olmuştur. Sinemayı geniş halk kitlelerine ulaştırmış ve bunun için de gezici sinemayı, panayır sinemasını geliştirmiştir. PATHE'in bu başarısında, sinemanın geleceğini önceden kestiren iyi bir

(5) a.g.e. Sh: 159

(6) a.g.e. Sh: 159

iş adamı olmasının yanında, yönetmen olarak FERDINAND ZECCA'yı (1864-1947) kendine bağlamasının rolü büyüktür. Yönetmen önce Lumière ve Melies'in filmlerini yinelemekle işe başlamış ardından Brighton Okulunun özelliklerini benimsemiştir. Zecca'nın filmlerini peri masalları ve masallar, dramatik ve gerçekçi görünçlükler, dinsel görünçlükler diye üç kısımda toplamıştır. En önemli filmleri ise HISTOIRE D'UN CRIME- Bir Cinayetin Öyküsü (1901), Zola'nın "ASSOMOİR"ından uyarladığı LES VICTİMES DE I'ALCOOLİSME- Alkolizm Kurbanları(1902) ve yine Zola'nın "GERMİNAL" inden uyarladığı LA GREVE(1904) sinemada gerçekçiliğin ilk örnekleriydi. (7)

Pathé sinemada yalnızca yapımı amaçlamaktaydı. Aynı zamanda sinema dünyasında geniş bir tekel kurmak istemiş ve nitekim 1907'de alıcılar ve boş film üreten, film çevirten, işleten, önemli salonları elinde tutan bir tekel oluşturmuştur.

Sinemanın ilk yıllarında gelişmeler bu şekilde bir seyir gösterirken film yapımında hızla gelişmiştir. Çoğunluğunu gezici sinemaların oluşturduğu dönem yerini yerleşik sinemalara bırakmıştır. İngiltere'den başlayan yerleşik sinema akımı Amerika'dan sonra önemli bir şekilde gelişme göstermiş ve bu gelişim bugüne kadar etkisini devam ettirmiştir.

(7) a.g.e. sh: 161

Sinemanın yerleşik hale gelmesinden sonra çalışmalar daha da gelişmiş ve sessiz sinema ağırlığını daha da hissettirmeye başlamıştır.

Sinema çağdaş uygulamayı bilime dayanık sinemanın bir büyük işleyim kolu olduğunu, geliştiği ülkenin iktisadi ve toplumsal koşullarından etkilendiğini söyleyebiliriz. Sinemanın dili ve sanatı bütün bu etkenlerin özelliğini taşımaktadır.

Sinemanın gelişim göstermesi beraberinde çözüm bekleyen birçok sorunda getirmiştir. Bu sorunların en önemlisi hiç şüphesiz dildir. Sinemanın ilk iki öncüsü olan LUMIERE ile MELIÈS'de böyle bir sorun yoktu. Zira filmler 1 ilâ 2 dakikalık kısa filmlerdi.

Sinema dilini ilk kez başarıyla kullanan GRIFFITH olmuştur. Fakat ne varki patlak veren 1. Dünya Savaşı bu dilin gelişmesinde değişik olumlu veya olumsuz etkiler yapmıştır. Bunları kısaca şu şekilde özetleyebiliriz.

Sanat filmi, sinema özleyicilerinin sayısını çoğaltmak, sinemaya saygınlık kazandırmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Sinema ilk önceleri ayak takımının eğlencesi sayılmaktaydı. Sanat filmi akımının olumlu yönü, sanat alanının dışındaydı. (aydınların ilgisini sinemaya çekmek, izleyici sayısını arttırmak ve sinemayı yaygınlaştırmak).

Tarihsel filmler, 1908'den sonra İtalya'da ortaya çıkıp sonra diğer ülkelere yayılan bir türdür. Genellikle sanat filmi akımının tarih konularına uygulanmasından ibaretti. Dolayısıyla bu türde sanat filminin aksaklıklarını da yanında taşıyordu. Bu türün olumlu etkisi sinemayı açık havaya çıkarmış olmasıydı. Dolayısıyla kalabalık figuranlı görünçlükler ilke kez tarihsel filmlerde değerlendirilmiş ve filmlerin uzunluğu sağlanmıştır.

Bölüklü filmler, neşredilen gazete ve romanların çok tutulan tefrika ve bölümlerinin sinemaya aktarılmasıyla ortaya çıkan filmlerdir. Her film en heyecanlı yerinde kesiliyor ve haftaya aynı yerden bir başka serüven başlıyordu. 1908'de JASSET Nick Carter, roi des detectives-Hafiyeler Kralı Nick Carter bu tür filmlerin ilk örneğidir. (8)

Bu tür filmlerle birlikte tarihsel filmlerin açık hava bezemlerini geçmişten alıp bu kez çağdaş kentlerin sokaklarına, yapılarına taşınmış, doğal bezemlerin önemi artmıştır. Bu doğal bezemler arasında, tanınmamış oyuncuların doğal, gerçekçi oyunları değerlendirilmiştir. Filmlere hızlı bir tartım, canlı bir anlatım kazandırılmıştır. Polis filmleri, serüven filmleri, korku filmlerine örnekler verilmiştir.

(8) N.ÖZÜN, Sinema Sanatı Sh: 156

Güldürü filmleri, İlk kez Fransa'da ortaya çıkan güldürü film çalışmaları bu alanda bir okul oluşturulacak ölçüde gelişim göstermiştir. Güldürü filmleri sinemayı tiyatronun etkisinden ve bölüklü filmlerden kurtarmıştır. Çeşitli komik tipleri canlandıran yetenekli oyuncular sinemaya daha uygun bir oyun tarzını geliştirmişlerdir. Yavaş yavaş kaba güldürüden uzaklaşıp ruh bilimsel, toplumsal gözlemlere dayanan güldürüye doğru gelişme sağlanmıştır. Bu durum ulusal özellikleri içeren yeni güldürü okullarının ortaya çıkmasını sağladı. Önce Fransa'daki güldürü okulu, daha sonrada Amerika'daki güldürü okulu gelişti. Bu okulda savruklama çeşidi büyük önem kazandı. Filmler baş döndürücü bir tartıma ulaştı. Sinemada cinsel çekicilikten yararlanmanın ilk örnekleri verildi.

Kovboy filmleri, Amerika'nın geliştirerek yeni bir tür olarak sinemaya kazandırdığı kovboy filmleri, sinemaya dramatik yapıyı, insanın insanla olduğu gibi doğa ile de çatışması izleğini, doğayı ve halk bilimi değerlendirme olanaklarını kazandırmıştır. İlk destan örnekleri bu türde yer almıştır.

Kovboy filmlerinden sonra sinema dünyasının en başarılı olduğu tür güldürülerdi. Bu türün ilk başarılı sanatçısı MACK SENNETT'dir. (1880-1960) GRİFFITH'in yanında yetişen Sennett, filmlerinde inanılmayacak cinsten gülünç durumlar, akla gelmeyecek gülütlerle büyük bir başarı sağladı. Örneğin, Şişko FATTY (Roscoe Arbuckle), şaşıl Ben Turpin, irikiyim Chester Conklin'i, bir dizi gülünç polisle (Keystone Cops-Keystone Aynasızları) yada mayolu güzel kızlarla (Bathing Beauties, Girls-Plâj Güzel-

leri, Kızları) birlikte kullandı. (9)

Sennett'in sinemaya kazandırdığı buluşlar arasında taş surat (Stone face) BUSTER KEATON'u, şarlonun sevgilisi Mabel Normand'ı, akrobat Horal d Lloyd'u, gösterebiliriz. Fakat en önemli buluşu Charles S.CHAPLİN'di. (1889-1977) İlk filmlerinin çoğu özellik göstermeyen yapıtlardan ibaretti. 1915'de çevirdiği THE TRAMP-Şarlo Serseri, Chaplin'in kişiliğini bulmaya çalıştığı film olarak gösterilebilir. 1915'i takip eden yıllarda Chaplin ONE A.M. -Şarlo Gecekuşu, EASY STREET-Şarlo Polis, özellikle THE IMMİGRANT-Şarlo Göçmen ve 1917'de ilk büyük yapıtı SHOULDER ARMS-Şarlo Asker'i çevirmişti. (10)

Chaplin insan yaratılışının gözlemine ve toplumsal bozuklukların eleştirisine dayanan, sokakdaki küçük adamın haklarını savunan, insancıl boyutlu bir güldürüyü gerçekleştirmekle sinemayı aynı zamanda kitlelerin gözdesi yapmıştır.

Bu çağın en önemli sanatçısı Chaplin'le birlikte GRİFFİTH (1875-1948) di. 1908'den 1912'ye değin 400 den fazla film çevirmişti. Bu film çalışmaları Griffith'e öbür sinemacıların katkılarını izlemesini hem de kendisinin yeni katkılarda bulunmasını sağladı. Böylelikle Brighton Okulunun, Porter'ın sinemaya getirdiklerini geliştirmiş ve sistemli biçimde kullan-

(9) a.g.e. Sh: 166

(10) a.g.e Sh: 167

mıştır. Griffith en değişik çekimleri birbiri ardından sıraladı, baş çekimlerini, ayrıntı çekimlerini dramatik etkileriyle değerlendirdi, açı-karşı açıyı sinemaya soktu, film alıcı aygıtını çeşitli yerlere dikerek çalıştırmakla kalmayıp, kaydırmayı da uyguladı. Kurgunun gerek devinimi, gerek tartımı ve dizemi, gerek anlatımı gerçekleştirmekte, gerekse dramatik etki yaratmaktaki ilk başarılı örneklerini Griffith verdi. Filmle-
rinin bir çoğunda koşut kurguyu, gittikçe hızlandırılmış kurguyu kullandı, noktalama işlemlerini yerinde uygulamanın örneklerini verdi. Böylelikle, sinemanın bir anlatım aracı olduğu ilkesinden yola çıkan Griffith, sinemanın kendine özgü bir dili olması gerektiği sonucuna vardı ve bütün çalışmalarını bu dili yaratmaya yöneltti. Böylelikle sinema dilini ortaya çıkarıp olgunlaştıran Griffith, sinemayı bir sanat niteliğine ulaştırdı. Nitekim 1915'te THE BIRTH OF A NATION- Bir Ulusun Doğuşu ile 1916'da INTOLERANCE- Hoş görümsüzlük yapıtları sinemanın bağımsız, kendine özgü bir sanat olduğunu kanıtlayacak nitelikteydi.

Parlak bir geleceğe doğru ilerleyen Fransız, İtalyan ve Danimarka sinemaları Birinci Dünya Savaşının (1918) patlak vermesiyle gerilemeye başladı. Savaştan dolayı Avrupa sinemalarından çoğu gözle görünür bir bunalıma düşerken, Amerikan sineması rahatça gelişmek ve dünya pazarlarında üstünlüğü duyurmak fırsatını bulmuştur.

Savaş sırasında Avrupa'da gelişen İsveç sineması olmuştur. İsveç'te doğanın ve tiyatro geleneklerinin İsveç si-

neması üzerinde olumlu etkileri olmuştur.

Victor SJÖSTRÖM(1879-1960) ve Mauritz STILLER (1883-1928) yapıtlarıyla bir varlık gösterdiler. Buna neden ise Charles MAGNUSSON'un 1909'da kurmuş olduğu "Svenska" ortaklığı. Tanınmış kadın romancı Selma LAGERLÖF'ün yapıtlarını satın alan Svenska, yapıtların çoğunu Sjöström'e çevirdi. Bundan dolayı İsveç söylenceleri, halk bilgisi ile İsveç doğası bu filmlerin temelini oluşturdu. STILLER bu başarıyı Greta GARBO'yu tüm dünyaya tanıtan Gösta Berlings Sapa-Gösta Berling'in öyküsü'nde (1923-24) gösterdi.(11)

İsveç sineması, doğanın başlı başına bir öge olarak sinemaya girmesini, doğa ile insanlar arasındaki uğraşın bir dram ögesi olmasını sağladı. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi görüntü güzelliği ilk kez İsveç Okulunda değerlendirildi. Cinselliğin sinemada önem kazanması sağlandı.

Daha sonra İsveç sinemasının ilerlemesinden çekinen Amerikalılar, İsveç yönetmen ve oyuncularını Amerika'ya çekerek ilerleyişe az da olsa dur diyebildiler. Bununla birlikte Avrupa'da büyük bir rakip olarak Alman Sineması kendisini göstermeye başladı.

(11) a.g.e. Sh: 170

Alman Sinemasının tanınmasında Avusturya'lı Fritz LANG (1890-1976) Danimarka'lı Asta NIELSEN, Olaf Fonns, Çek Robert WIENE (1881-1938), Romen lupo PICK (1886-1931) önemli rol oynadılar. Alman Sinemasının en büyük başarısı 1919'da WIENE'nin Das Kabinett des Dr. Caligari-Dr. Caligari'nin Muayenehâzi^{ne}'yle başlayan dış vurumculuk akımı oldu. (12)

Dışavurumculuk, dış dünyanın gerçeklerine yüz çeviren bu görünen gerçekleri kendi kafasında ezip büzen, çeşitli kalıplara sokan, biçimlendiren sanatçıların tutumunu yansıtır. Zannımca sinema o zamanlar dışavurumculuğa çok elverişliydi. Merceği, dış dünyayı istenildiği gibi değiştirebiliyordu, sinema hileleri en akıl almaz sonuçlar sağlayabiliyordu. Ne varki dışavurumculuk sinemanın gereklerine uymayı değil, sinemayı kendi amaçlarına uydurmayı gözetmekteydi. Bu amaçlarda sinemayla ters düşüyordu. Böylelikle dışavurumculuk sinemaya yabancı öğeleri sinemaya aktardı.

Şunu belirtmeden geçmek kanaatimce dışavurumculuğu bilmemek demek olur. Zira dışavurumculuk alıcının yalnız bir kayıt aracı gibi önünde düzenlenmiş görünüşü saptamayı amaçladığı için sinemayı tiyatrolaştırmıştır.

Aydınlatmanın dramatik bir öge olarak kullanılması, be-

(12) N.ÖZÖN, Yüz Soruda Sinema Sanatı, Sh: 158

zemin dram ögesi olması ve aydınlatmayla insanların ruhsal durumlarını yansıtmak dışavurumculuktan kazanılmıştır. Aynı zamanda korku filmlerinin gelişmesini sağlamıştır.

Yukarıda açıkladığımız dışavurumculuk akımına tepki olarak Alman gerçekciliğini doğduğunu görüyoruz. Dışavurumculuk akımının tam tersine günlük olayları, her günün gerçeklerini sokakdaki adamın günlük dramlarının işlendiğini Alman gerçekciliğinde görebilmekteyiz. Bu gerçekçilik anlayışında tema ve alıcı devinim yeniden önem kazanmıştır. Öznel anlatışın ilk örnekleri verilip oyun yalınlaştırılmıştır. Bütün bunlara karşın gerçekçiliğin yinede tiyatro akımından kurtulmadığı gözlenmektedir.

Aydınların, sinema eleştirmenlerinin, kuramcılarının öncülük ettikleri Fransız izlenimciliği ise, sinemada ruhsal durumlara, anılara, düşlere ilk kez büyük yer veren, bunları sinemanın olanakları ile vermeye çalışan sinema okulu görünümündedir. Sinemanın ilk eleştirmenleri arasında yer alan LOUIS DELLUC(1890-1924), Ricciotto CANUDO bu okulun kurucuları. Bu akında biçim bozumu, bindirme, örtü, bulanık görüntü gibi sinema özellikleri çokça kullanılmış, geniş görüntülüğün ilk başarılı denemeleri gerçekleştirilmiştir. Fransız izlenimciliğinin kişileri arasında Abel GANCE (1889-1981), Bayan Germaine DULAC(1882-1942), Marcel L'HERBLER (1890-1979) sayılabilir.(B)

(13) a.g.e. Sh.171

Fransa'da ortaya çıkan bir başka akım olarak da öncü sinemayı görüyoruz. Kısa zamanda diğer ülkelere yayılan bu akım, yazın ve yoğrumsal sanatlarda ortaya çıkan gerçek üstü- cülük, gelecekçilik, küpçülük, dadacılık akımlarının sinemaya yansımalarıyla oluşmuştur. Yazarlar, ozanlar ve ressamlar kendi alanlarındaki tasarımlarını sinemanın olanakları ile işlemeye koyuldular. Bu akımın ömrünün kısa olmasına karşın, sinemanın çok geniş bir deneme alanı olduğunu ortaya çıkarması bakımın- dan fayda sağlamıştır. İleriki konularda geniş bir şekilde ele alacağım sesli sinemadaki müziğin görüntü ile birleşmesinin öncü sinemaya borçlu olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Amerikan sinemasında çalışan ÇHAPLİN, STROHEİM, FLAHERTY bağımsızlıklarını titizlikle koruyan fakat ayrı ayrı yollardan giderek sinemaya katkıda bulunan üç büyük şahsiyet- tirler. Herşeyini kendi hazırladığı güldürülerinde Chaplin, si- nema sanatına yeni olanaklar getirmemesine rağmen oynamayıp yö- nettiği "A WOMAN OF PARIS- Paris'li Kadın (1923)"da görüntüle- rin çağrımış gücünden, çekimler arasındaki ilişkiden yararlanarak, en az çabayla en çok sey anlatmanın güzel bir örneğini ortaya koymuştur. Stroheim ise, kapitalist toplumda türlü bas- kılar altında sinemanın o zamana kadar ulaşabildiği en taviz- siz bir tutumla kapitalist toplumun görüntülüğe yansımaları yüzünü göstermiştir. İçinde yaşadığı toplumun ve insanların en kirli yönlerini titiz bir gerçekçilikle ortaya koymuştur. Flaherty belgesel filmin ilk büyük sanatçısı olarak ele aldığı çevreyi ve insanları uzun süre onlarla birlikte yaşayarak in- celemenin, gözlemenin, ancak ondan sonra bu çevreyi ve insan-

ları günlük yaşamlarının doğal akışı içinde vermenin gerektiğini göstermiştir.

Griffith'in başlattığı sessiz sinema sanatı Sovyet Sinemasının gerçekçiliği ile doruğuna ulaşmıştır. Griffith'in getirdiği yenilikler Sovyetler Birliğinde laboratuvar deneyleriyle sağlam temellere oturtulmuştur. Leu KULEŞOV' (1899-1970) kurgunun ilk yasalarını bulmuş, filmsel uzamla filmsel zamanın nasıl yaratılacağını saptamıştır. Ku'leşov'un en önemli yapıtı olan NEOBİŞANIYE PŞIKLUŞENİYA MİSTER VESTAY STRANYE BOLŞEVİKO-Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akla durgunluk veren serüveni (1924) Batılıların Sovyet düzenine karşı tutumlarını içermektedir. (14)

Dziga VERTOV (1896-1954) kino-glaz (Sinema-Göz), Sinema gerçek uygulamalarıyla sinemayı kendine yabancı bütün öğelerden kurtarmaya çalışmış, alıcı aygıtı sokağa, okullara, işliklere ve üretimliklere götürmüş, yeni bir toplum yaratan insanları bu yaratma süreci içinde, doğuştan (irticalen) saptamanın örneklerini vermiştir. (15) 1922'den sonra düzenli aralıklarla çıkardığı, iç savaş Rusya'sını içeren KİNO-PRAVDA-Sinema Gerçek, 1924'deki KİNO-GLAZ- Sinema Göz, haber ve propaganda filmlerinin ilk başarılı örnekleridir. Daha sonraları ŞESTAYA ŞAST MIRA- Dünyanın altıda biri(1926)- ÇELOVEK SKİNOAP-PARATOM Alıcı Adam(1929) gibi belge filmleri üçüncü dünya sinemaları

(14) ÖZÖN, Sinema Sh: 177

(15) ÖZÖN, 100 soruda sinema Sh: 161

üzerinde etkili oldu. (16)

Sergey-Mihailoviç EISENSTEIN (1898-1948) çevirdiği STAÇKA- Grev ve Branenosetz Potyomkin-Potemkin Zırhlısıyla sadece sessiz sinemanın değil, tüm sinema tarihinin en büyük yapıtlarından birini ortaya koymuştur. 1905'teki Çarlık Rusya-sında meydana gelen ayaklanmaya katılan bir zırhlının serüvenlerini içeren filminde Eisenstein, kurguyu en gelişmiş şekliyle kullanmış, baş oyuncu olarak yığınları işlemiş, büyük bir çerçeveleme, görünçleme ile bugüne dek kolay kolay aşılmayan bir düzeye erdirmiştir.

PUDOVKİN ise belge filmlerinin yanısıra Gorke'nin romanını sinemaya uyarlayarak ANA (1926) ile ün kazanmıştır. Eisenstein'den farklı olarak bireyi ele almış, bireyle toplum arasındaki çatışmayı ele almıştır. (17)

Sinemanın en büyük ozanı sayılan DOVSENKO, insanın aşk yaşam, ölüm ve toprak gibi kaybolmayan izleklerini büyük bir coşkuyla dile getirmiştir.

Sonuç olarak şunu söyleyebilirimki, Sovyet sinemasının bu üç şahsiyeti Vertov'un yalın gerçekçiliğinden Dovjenko'nun lirizmine dek uzanan gerçekçi tutum, toplumsal izleklerin ağırlık kazanması, kendisini ve çevresini değiştirme çabasında

(16) ÖZÖN, Sinema sanatı Sh: 177

(17) ÖZÖN, Sinema sanatı Sh: 178

olan insanların, toplulukların anlatılması, sinemanın hem devrimin tanığı hem de devrimci bilinci güçlendirme aracı olarak kullanılması, kurgunun başlı başına bir kuram olarak geliştirilmesi kurgunun, izleyiciyi belli bir sonuca doğru yöneltme gücünü kazanması, görüntü, görüntü içeriği ve kurgu arasında ayrılmaz bir bağ oluşturmasıyla sessiz sinemaya büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Sessiz sinema Sovyet okulunun katkıları ile en gelişmiş durumuna ulaştıktan sonra kendi başına bir sanat, kendine özgü kuralları olan, belli ilkelere dayanan bir anlatım aracı iken birdenbire ortaya ses unsuru çıkmıştır. Artık sinemada sessizlik dönemi yerini sesliye bırakıyordu. Sinemada ses ögesinin herşeyden önce sözlendirme için kullanılacağı, filmlere ara yazılar konmaya başlandığından beri varlığı anlaşılmıştı. İlk sessiz filmlerde ara yazı yoktu fakat sonraları zaman yönünden ilerlemeyi belirtmek ve kişilerin kimliğini ortaya koymak amacıyla ara yazılar kullanılmaya başlandı. 1920'li yıllara doğru oyunluğun gelişmesi, görüntüler kadar ara yazılarında önceden ayrıntılarıyla hazırlanmasına yol açmıştır. Artık ara yazılar kurgucuya göre değil, oyunluk yazarına göre hazırlanmaya başlanmıştır. Sözleşme sinemada önemli yer alırken sesin sessize üstünlüğü başlamış oluyordu.

2- SESLİ SİNEMA (Sesin Sinemaya Girişi) 1927-1934

A- TARİHÇE.

Sinemada ses, eski bir buluştur. Hatta denilebilir ki sinemadanda eski bir buluştur. Bugünkü plâkçalarının atası sayı-

lan "fotograf"ın bulucusu EDİSON'u sinemada çalışmalara yönel-
ten düşünce, fonografin çıkardığı seslere görüntülerin eşlik
etmesini sağlamaktı. Plâklarla yapılan eşleme daha yüzyılımı-
zın başında gerçekleştirilmişti. Léon Gaumont, 1900'deki Paris
Dünya dergisinde, zamanın ünlü tiyatro sanatçıları Sarah-
Bernhardt, Coquelin, Mounet-Sully v.b.nin ünlü görünçlüklerini
hem plâğa hem filme almış, ikisi arasında eşleme kurarak gös-
terimi gerçekleştirmiştir. Sesin yalnız plâklar üzerine değil
film üzerine optik yoldan saptanmasında yine aynı yıllarda ger-
çekleştirilmiştir. 1907'de Lee de Forest'in ilk radyo ısıtaç-
larını yapmasından sonra, sestoplarının derlediği seslerin
yükseleçle güçlendirilmeside gerçekleştirilmiştir. Ne varki
eşlemenin sağlanması, saptanan sesin istenilen nitelikte çalın-
ması henüz başarılammıştı.

Konuyla ilgili ilk çalışmaları Nijat Özön, Sinema adlı
kitabında şöyle dile getirmektedir. " 1925'te, Birleşik Ameri-
ka'nın büyük elektrik ortaklıklarından Western Electric'e bağ-
lı Bell Telefon Ortaklığı, kendi geliştirdiği (Vitaphone) yön-
temini Adolph Zukor'a ve diğer büyük yapımevi başkanlarına
önerdi, ama bu öneri benimsenmedi. Ertesi yılı iflasın eşiğin-
de bulunan ufak bir yapımevini işleten WARNER KARDEŞLER, ta-
lihlerini denemek için (Vitaphone) patentini aldılar, o sırada
ALAN CROSLAND'ın (1894-1936) çevirmekte olduğu DON JUAN'ı plâk-
larla seslendirdiler. İlk gösterimi 6 Ağustos 1926'da New York'
ta yapılan DON JUAN yalnız müzikliydi. Bunu 23 EKİM 1927'de
yine New York'ta ilk gösterimi yapılan THE JAZZ SİNGER-Caz
şarkıcısı izledi. Burada da Vitaphone yöntemiyle (plâkla) ses-

lendirilen, CROSLAND'ın bu ikinci filminde ünlü şarkıcı AL JOLSON'un şarkılarıyla birlikte birkaç da söyleşmeli görünçlük yer alıyordu. Bu bakımdan, ilk sesli film olmamasına karşın Caz şarkıcısı, sesli sinemanın başlangıcı olarak sayılır. Bu iki filmin özellikle Caz şarkıcısının geniş izleyici yığınlarınca ilgiyle karşılanması, sesli sinemanın hızla gelişmesini sağlamıştır. "(18)

Bu arada Vitaphone'nun elverişli olmayan plakla seslendirme yöntemi bir yana bırakılarak, sesin doğrudan doğruya film üzerine optik yolla sağlanması çalışmaları da hızlandı. 1927'de Birleşik Amerika'da piyasaya sürülen "MOVIE-TONE" ile 1929'da Almanya'da piyasaya sürülen "Tobis" bunların başlıcalarıydı.

Sesli sinemanın ilk yıllarını takip eden yıllarda yapılan çalışmalar genellikle kısa metrajlı olup daha sonraları belgesel filmler ve konulu kısa filmler şeklinde gelişme göstermiştir.

Kısa konulu filmlerle birlikte oyun-oyuncu sorununun gündeme geldiğini görmekteyiz. İlk yapılan kısa filmlerde oyuncu sorunu yoktu, uzun filmler yapılmaya başlanınca bu sorun daha çok ortaya çıkmıştı. İlk zamanlarda tiyatrodan geçen oyuncularla bu sorun halledilmeye çalışıldı. Böylelikle sinema-Ti-

(18) N.ÖZÖN SM: (180)

yatroda başından sonuna kadar konsantre olup kesintisiz bir oyun sergiliyorlardı. Sinemada oyunun plân plân kesilmesi, bu plânların çekiminin uzaması, sahnelerin defalarca tekrarlanması konsantrasyonu bozmaktaydı. Bunu ortadan kaldırmak için film yapımcıları müzik kullanmaya başlamışlar, böylelikle ses unsuru sinemaya girmiş oldu.

Sesli filmin çıkışı, sinema işleyiminin altüst olmasına yol açtı. "Vitaphone" u elinde tutan Western Electric ile Movietone'u elinde bulunduran RCA adlı elektrik tekelleri American sinema işleyiminde tek söz sahibi oldular. Caz şarkıcısı'nı izleyen altı ay içinde işliklerin sesli sinemaya göre düzenlenmesi için milyonlarca dolar harlandı. Artık sinema salonları ses unsuru için yeniden düzenlendi. Sessiz sinema çağının birçok ünlü oyuncusu, sesleri ve oyunları sesliye elverişli olmadığından bu işleyimin dışına atıldılar.

Sesli sinema ortaya birde dil sorununu çıkardı. Sessiz film, aşağı yukarı bir "Esperanto", "Evrensel dil" niteliğini kazanarak her ülkenin izleyicisine seslenebiliyordu. Halbuki sesli sinemanın, özellikle sözlü filmin çıkışıyla bu nitelik kalmadı. Amerikan ilk sözlü filmleri hemen her ülkede izleyicinin tepkileriyle karşılandı. Hollywood'un buna karşı aldığı önlemlerden ilki, yabancı pazarlardan silinmemek için her sözlü filmin bir sessiz evrimini hazırlamak oldu. İkinci önlem olarakta yabancı oyuncularını Hollywood'a getirterek onlara kendi dillerinde filmler çevirtti. Amerikalı EDWIN HOPKINS, "sesi olmayan" sessiz sinema oyuncularını başkalarının seslendirmesi

(sözlendirme, dublaj) yöntemini uygulamaya çalıştı, ancak Oyuncular Sendikasının sözlendirmeye katılacak sanatçıları sendikadan atma tehdidi karşısında bu uygulama sürmedi. Almanya'da Dr. Jacob Kord, aynı yöntemi yabancı dildeki filmlerin yerli dilde sözlendirilmesinde kullandı, böylelikle bir "sözlendirme uygulayım ve işleyimi doğdu.

Ses sinemada işleyimi altüst ettiği kadar sinema sanatında da bir sarsıntıya, bir bocalamaya yol açtı. N.ÖZÖN Sinema adlı kitabında konuyla ilgili şunları söylemiştir. " Ses, doğanın vazgeçilmez bir ögesi olarak görüntüye zenginleştirmekle birlikte, çözüm isteyen birçok sorunuda yanında getirmişti. Bu sorunların hepsi aynı kolaylık ve hızla çözülemedi, bazıları uzun denemeleri gerektirdi. İlk yıllarda sesli sinema uygulayımı gelişmediği, sessizleşmiş alıcıları yapılamadığından, bu alıcılar ses geçirmez birer odacığa hapsedildiler. Bu odacığın yalnız alıcı mercekleri için ufak bir deliği vardı. Alıcı böylelikle devinimsiz duruma düştü."

Bu sözlerden şunu anlamak mümkün. Sinemada ara yazıların yerini sözün alması ve söyleşmelerin, oyunluğun ön sıraya çıkması zaten sesli sinema ile birlikte tiyatro yazarları, oyuncular, yönetmenleri sinemaya katılmışlar, tiyatronun bütün özelliklerini, dağarcığını sinemaya aktarmışlardır.

Sinema ile tiyatro arasında sesin kullanılması bakımından birçok özelliklerin ortaya çıktığı görülmektedir. Her ne kadar gerek tiyatrodaki, gerekse sinemada ses başlıca, Diyalog,

efekt ve müzik olmak üzere üç kısımda ele alınırsada, sesli sinemanın çıkışından sonra sesin filmlerde kullanılışı her geçen gün yeni bir güç kazanarak bugün için en üst derecelere varmıştır.

Gerçekten ilk yapılan sesli filmlerde "zamandaşlık" özellikle dublâj filmlerinde büyük bir sorun olduğu halde geliştirilen ses teknikleri sonucu yalnız bu güçlük yenilmemiş aynı zamanda sese karşı direnen ve sesin sinemayı tiyatroya benzediğini, sinemayı öldürdüğü konusunda iddialı konuşmalarda bulunan yönetmenlerin bile sese özel bir yaklaşımla rağbet göstermesi sonucunu meydana getiren çok önemli gelişmeler olmuştur. İddialı konuşan yönetmenler olarak René Clair, Charles Chaplin'i gösterebiliriz. (19)

Sinemanın sesle olan ilişkileri gün geçtikçe dahada artmış ve türlerde önem sırasına göre dizilmeye başlamıştır. Örneğin Birleşik Amerika'da müzikli danslı filmler, ganster filmleri Amerikan güldürüsü, savruklama, kovboy filmleri, korku filmleri önem kazandı. Orta Avrupa'da (Almanya, Avusturya, Macaristan) opera, operet, müzikli güldürüler birbirini izledi. Ses aynı zamanda canlı resmin ve belgesellerin gelişmelerini de hızlandırdı.

(19) A.Ş.Onaran. M.Ertuğrul'un Sineması Sh: 66.

Ses sinemada olumlu yönde gelişme gösterirken sessiz sinemanın büyük ustalarını kararsızlığa düşürdü. Sesli filmin ilk yıllarının sanat yönünden, pekde başarılı geçmemesi bu kararsızlığı daha da arttırdı. İzleyiciler tarafından bu yeni buluş ilgi ile karşılanırken Chaplin, Vidor, Cloir, Eisenstein, Pudovkin, Mor-nao v.b. büyük sanatçılar sesli filme karşı çıktılar. Öbürle-rinden ayrı olarak Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov(1903-1938) sessiz film çağının artık geçtiği, sesin filmlerde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul ediyorlardı. Ancak bir film gö-rünçlüğüne eklenecek sözleşmenin, görünçlüğün tüm değerlerini, özellikle bir çekimden öbürüne geçişteki özelliği yok edeceğini öne sürüyorlardı. Sessiz sinemayı zirveye çıkararak bu sanat-çıların düşünceleri, genellikle kurguya verdikleri önemden kay-naklanmaktaydı. Gerçekten bu üç yönetmen, düşüncelerini açıkla-yan "ZYAVLENİA"yı (Bildiri) yayımladıklarında (1928 Ağustos) sinema henüz ses yönünden başarılı bir örnek ortaya koymamış-tı. Denilebilir ki ses ögesi bütün bir film boyunca da yeni kul-lanılmıştı. Bu çeşit filmlerin ilki 15 Temmuz 1928'de gösteri-len Light of New York (New York ışıklarıydı.) (20)

Sesin sinemaya getirdiği bu şaşkınlık ve bocalama bir kaç yıl geçince yavaş yavaş azalma gösterdi, sesle görüntü ara-sında barış içinde birlikte yaşamının kuralları bulunmaya baş-landı. (21)

(20) N.ÖZÖN, Sinema Sh: 183

(21) N.ÖZÖN, Sinema Sanatı Sh: 161

Ses 1927'den beri sinemada görüntüden ayrılmaz bir öge olmuştur. Filmin görüntüleri ile birlikte, görüntülere ait seslerinde verilmesine olanak sağlanınca ses ögesi doğallıkla filmlerde yer aldı. Fakat tıpkı diğer ügeler gibi ses de, ilk zamanlar gelişi güzel kullanılıyordu. Her film stüdyosu meydana getirdiği filmin baştan aşağıya sesli olmasıyla övünç duyuyordu. Buna karşılık sesin özellikleri, sinema sanatına getirilebileceği yenilikler üzerinde düşünenler azınlıktaydı. Sesli filmin ilk yıllarında "Yüzde yüz sözlü" deyimi parola olmuştu. Buna sinemanın yaratıcıları karşı çıkmışlardı. Zira filmde oyuncunun durmadan konuşması isteniyordu.

Sesin sinemada meydana çıkışı aynı zamanda sessizliğin başlı başına bir dramatik öge olarak ele alınabilmesine olanak sağlamıştı. Büyük bir uğultunun, gürültünün herhangi bir sebeple birdenbire kesilmesiyle beliren sessizliğin ne kadar büyük etki yapacağı bellidir. Bunun dışında son derece sessiz hiç ses çıkmayan bir sahnede en ufak bir gürültünün yine dramatik bir öge olarak kullanılması olanaklıydı.

B- SESİN SİNEMADA KULLANILIŞI. (Diyalog-Gürültü-Müzik)

Buraya kadar sinema sanatının yalnız gelişimini ele aldık. Oysa, bugün, sinemada, görel özelliklerin yanında sessel özelliklerde bulunmaktadır. 1927'den beri ses, artık sinemada görüntünün ayrılmaz bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

• Biliyoruzki görüş alanımız sınırlı, işitme alanımızsa

geniştir. İnsan gözü normal olarak 120 lik bir alanı görebilir. Bu alanın dışında kalan herhangi bir canlı, cansız varlığı görebilmemiz için o yöne doğru dönmemiz gerekmektedir. Öne bakarken aynı zamanda arkamızdaki eşyayı göremeyiz. Oysa, işitilebilir ses hangi yönden gelirse gelsin, işitme duyumuz tarafından algılanabilir. Bunun için ses kaynağına doğru dönmemize gerek yoktur. Diğer bir önemli özellik, işitmenin zihinsel bir seçmeye bağlı oluşudur. Herhangi bir sesi duymamız o andaki ruh durumumuza bağlıdır. Örneğin teypin çalındığı bir odada bulunduğumuzu düşünelim, doğallıkla teypten gelen sesleri işitiriz fakat kendimizi başka bir işe vermişsek, artık radyonun sesini farketmez oluruz. Yahut da, belli bir andaki zihinsel çabamıza bağlı olarak çeşitli sesler arasından yalnız o anda doğrudan doğruya ilgilendiğimiz sesi algılarız.

İşitme duyumuzun bu özelliklerine rağmen, sinemada sesin kaydedilmesinde kullanılan aygıt, mikrofon, hiçbir iş yapmaz. Mikrofondaki tıpkı objektif gibi, onun görüş alanına giren her cismin görüntüsünü ayırmadan kaydedişi gibi, kendisine erişen her sesi ayırt etmeden toplar. Şu halde yönetici, görüntüler için yaptığı seçmeyi, görüntülerde yaptığı düzenlemeyi ses içinde yapacaktır. (22)

Bütün bunlar, sinemada ses ögesinin kullanılmasında kar-

(22) Sinema Ders Notları (A.Ş.O.) Sh: 57

şılaşılan önemli sorunlardır. Bundan başka sinemada kullanılan ses başlıca üç kısma (diyalog, gürültü, müzik) ayrıldığı, bunların kullanılma değerleri başka başka olduğu için hepsini ayrı ayrı ele alacağız.

DIYALOG: (Söyleşme)

İnsanoğlunun ağzından çıkan aktarıcısıdır. Önemi de buradan gelmektedir. Tiyatroda hemen herşey olan, tiyatro eserinin temelini meydana getiren diyalog, sinemada son derece ölçülü "Ekonomik" olarak kullanılır. Tiyatroda oyunun olgusu diyalog içinde gelişir sinemada ise görüntülerde gerçekleşmektedir. Bu nedendir ki sinemada diyalogun görüntüye katılabileceği fazla birşey yoktur. Diyalog sinemada tıpkı hayatta olduğu gibi gerçeğe en yakın haliyle kısa, kesik cümlelerle ve günlük konuşma dili çerçevesinde ele alınır.

Sesli sinemanın en büyük, en önemli sorunu diyalogun ortaya çıkardığı sorundur. Senaryo yazarlarının büyük bir çoğunluğu ilk zamanlarda tiyatro diyaloguna eğilim göstermişlerdi. Bu eğilim sonralarıda devam etmiş, günümüzde de etkileri görülmüştür. Diğer bir sorun, diyalogun yapısı bakımından, daima gerçek zaman içinde meydana gelmesidir. Bundan dolayıdır ki diyalog filme özgü zamanla kolay kolay uyum sağlayamaz. (23)

(23) N.ÖZÖN Sinema Tarihi, Sh: 123

Filme özgü zamanın yönetmenin isteğine göre kısalıp uzayabilmesi gibi olanakları da yoktur. Bunun sonucu olarakta birçok durumlarda plânların uzunluğunu belirleyen artık sadece kurgu değil diyalogdur.

Sonuç olarak denilebilir ki, filmlerde sessiz sinema çağındaki akıcılık, canlılık elde edilmek isteniyorsa, diyalogun söyleşmenin yapısını filme özgü zamana göre ayarlamak gerekecektir. Bundan dolayıdır ki, bugünün sinema dünyasında, senaryo yazarlığı yanında, (söyleşme) diyalog yazarlığı başlı başına bir meslek olarak gelişmiştir. Ancak başarılı bir diyalog, filmin görüntülerinin anlamını ve tartımını bozmadan olgu'nun yürüebilmesini, akıcılığı yahut görüntülerin fazladan zenginlik kazanmasını sağlayabilir. (24)

Konuşmaların günlük yaşayıştaki duruma uygun, doğal kullanılış biçimlerinde vardır. Bunlardan biri, dramın herhangi bir kahramanının zihninden geçenleri yankılayan iç monolog'dur. Bu gibi durumlarda, bir kimsenin zihninden geçenler, kendisi konuşmadığı halde, görüntünün yanısıra işitilir. (25)

Diğer bir konuşma biçimi olarak açıklama (öyküleme) den söz edilebilir. Açıklamada filmin kişilerinden biri olgu'nun herhangi bir bölümünü anlatmayı üzerine alır. Buna örnek olarak ders notlarında değerli hocam A.Ş.ONARAN(Our Town)

(24) Onaran, Filmin Temel öğeleri, lisan eğitimi ders notları

Sh: 58

(25) Özön, Sinema Sanatı Sh: 126

"Bizim Şehir" filmini göstermektedir. Aynı açıklamaya, bilimsel filimlerde olduğu gibi, açıklamayı yapan kimsenin kendisi görünmeden, yalnız sesi işitilerekde yapılabilir. Christian Jacque'in "Kahraman Aşık"ının başlangıcında Jean Debucourt'un kendisi filmde hiç görülmediği halde yaptığı açıklama bunlardandır.

Sözün bütün bu değişik kullanış biçimlerinde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, görüntüde ortaya konulanı yinelemesidir. Söz ancak görüntünün bütünleyicisi, görüntüde bulunmayan bir bilgiyi sağladığında yerli yerinde kullanılmış olur. Söz ile görüntü arasında karşıtılamalarda, çok güçlü dramatik etkilere yol açabilir.

Sonuç olarak diyaloglarda şunlar bulunmalıdır.

- Normal yaşamdaki insanların konuştukları gibi gerçek (doğal) olmalıdır.
- Bayağılıktan kaçınılarak sinemasal anlatım ve tanımlamaların içinde önem kazanarak anlamlı olmalıdır.

Bunun aksi, tiyatroya dönüşen ve filmik ritmi geciktiren bir fazlalık olur. Sinemada uzun diyaloglar can sıkıcı bir olaydır ve alıcı aygıt bunlara esir olur.

- Seyircinin görüntülerle anlayacağı şeyleri anlatmaktan kaçınılarak zorunlu olmalıdır.(26)

(26) Le ceiones De Cine

(Çvr.A.Ş.Onaran) Sh:176

I-Introduccion y teoria

Sözün diyalog dışında açıklama ve yorumlama olarak kullanıldığı yukarıda söylemiştik. Bu, bizzatı, sinematografik olmayan bir kullanımdır, ancak bazen, röportajlar ve belgeseller için kaçınılmaz ve zorunlu olur. (Örneğin, Billy Wilder, "Tanrıların Günbatımı" adlı filmde "Off-voice" olarak bu yolda anlatımda bulunur.)

Alexander Mackendrik, bu konuda şöyle demektedir.

"Senaryolar, genellikle diyaloglara ağırlık verilerek yazılır, böylece prodüktörler onun aracılığı ile öyküyü okuyup anlayabilirler. Bunun böyle olması kaçınılmazdır. Bu filmse yazılamaz, perde görünmek zorundadır. " (27)

Gürültü: (Doğal Sesler)

Filmlerde insan sesi ile müziğin dışında yer alan tüm seslere doğal sesler ya da gürültü denir. Bir pencerenin açılıp kapanması, bir ayak sesi, bir vapur sesi vb. doğal seslerdir.

Gürültü, diğer bir ifadeyle doğal sesler, çevre oluşturur, filme büyük bir gerçeklik sağlar. Akıllıca bir kullanımla otantik bir dile dönüşür.

Örnek olarak, Ingmar Bergman'ın "Yaşamın Eşiğinde" adlı filminin bazı kısımlarını, özellikle baş kısmını anımsamak yeterli. (27) A.Ş.O.Ders notları Sh: 45 Filmin temel öğeleri lisans eğitiminden.

ter. Perdede, sadece kameraya çok yakın birkaç kristal görülür. Gürültülerden buranın bir klinik olduğunu anlarız.

Ingmar Bergman'dan bir başka örnek "Yaban Çiçekleri" nde görülür. Filmde Profesör Isaac Borg ölümünü düşünür, zaman mevcut değildir. Kalbinin çarpışları kuvvetle duyulur. Cesedini taşıyan aracın gürültüsü, sonsuzlukta artarak duyulur... Görüntüye bağlı olarak, Bergman, gürültü sayesinde tüm bir çevre yaratmıştır. (28)

Doğal seslerin kullanılış yerleri bellidir. Doğada hangi koşullar altında oluşuyorlarsa, filmlerde de aynı koşullar altında gösterilirken Örneğin, bir kapının kapanışından çıkan gürültü, doğallıkla kapıyı kapanırken gösteren gürültüyle birlikte ortaya konur. Yani doğal seslerde ses ile görüntü eşlemelidir.

Belge (Dökümanter) filmlerinde, sahnelerin gerçekliği ve canlılığı, görüntüler kadar, bunlarla zamandaş (synchronisé) olarak meydana gelen seslere de bağlıdır. Örneğin, balta girmemiş bir ormanın görüntüsü hiçbir hareket taşımasa bile, çeşitli yaratıkların sesleri bu hareketsiz ortama büyük bir canlılık ve zenginlik kazandırabilir.

Doğal sesleri aynı zamanda dramatik bir etki yaratmak içinde kullanılmaktadır. Joseph L.Mankiewicz'in "Can Düşmanı"

(28) **Lecciones** De Cine : (Çvr.A.Onaran Sh:178)

(No Way Out)(1950) filminde zencilerin mahallelerine baskın yapacağını haber alan beyazlar bir mezbelelikte toplanarak kendilerine silah hazırlarlar, sahne kırbaç sesleri, kırılan şişeler balyozla koparılan zincirler, sinirleri boşanmış insanların isterik kahkahalarının karışımından oluşan uğultu son derece etkili bir gürültü içinde anlatılır. Yine aynı sahnenin sonunda zencilerin hücumu kalkması için işaret fişeginin atılması, mezbeleliğin birden bire aydınlanmasıyla şaşkına uğrayan beyazların hepsi duraklar, bütün sesler kesilir, insanın soluğunu kesen bir bekleyiş anı ortaya çıkar. Bunun hemen arkasından korkunç bağırışlarla zencilerin saldırısı başlar. (29) Böylelikle kısa süren tek bir sahnede gürültünün dramatik etkisi, bunun ardından sessizlik, sonra tekrar gürültü büyük bir ustalıklarla yer alır.

Bazende doğal sesler, çevrenin ses bezemini (dekorunu) oluşturur. Örneğin bir fabrikanın, bir tren istasyonunun, bir limanın, bir okulun vb. "hava"sı, buraların görüntüleri kadar sesleriyle de yansıtılabilir. (30) "Kısa tesadüfler "(Brief Encounters)(1945)de Milford Garı,tren düdükları, tekerlek sesleri, kondüktör düdükları, kampana sesleri yoluyla son derece canlı, gerçeğe uygun bir gar hüviyeti kazanır.(31)

Müzik konusunu ileriki safhalarda geniş şekilde ele alacağım.

(29) Lisans Eğitimi, A.Ş.Onaran Sh: 60

(30) Özön, Sinema, Sh.125

(31) Filmin temel öğeleri, lisanseğitimi A.Ş.O.Sh: 60

C- KAZANDIRDIĞI YENİLİKLER

Sesin sinemaya girişi işleyimi bir anda altüst etmiş, sinema sanatında da sarsıntıya, bocalamaya ve köklü değişikliklere yol açmıştı. Böylelikle kendine özgü kuralları ile olgunlaşma dönemine ulaşan sessiz sinema yepyeni bir döneme girdi.

Ses, doğanın vazgeçilmez bir ögesi olarak görüntüyü varoluşturmakla birlikte birçok estetik sorunların çözülmesini gerektirdi. İlk yıllarda sesli sinema uygulayımı henüz gelişmediğinden, sessizliği sağlanmış alıcılar bulunamadığından alıcılar yalnız merceklerinin önünde ufak bir deliği olan odacıklara yerleştirildi. Méliés'in alıcısından bile kötürüm duruma geçti. Ara yazılar kalktı, bunun yerini sözün egemenliği aldı. (32)

Halbuki bugünün en iyi sesli filmleri ele alındığında görüntünün yanısıra, sesinde sinemaya yeni bir zenginlik getirdiği gözden kaçmaz. Herşayden önce ses sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmış, filmlerin gerçekliğini daha çok arttırmıştır. Bunda da gürültü ile diyaloğun rolü büyüktür. Bu öğeler günlük yaşantımızın birer parçası olduğuna göre mutlaka filmlerde yer almaları gerektir.

Yapılan ilk çalışmalarda bu iki ögenin yer almadığını biliyoruz. Tabii ki bu, sinemada önemli bir eksiklik olarak (32) N.ÖZÖN, 100 Soruda Sinema Sanatı Sh: 160

göze çarpıyordu. Yapımcılar bu eksikliği gidermek üzere filmlerde arayazı kullanmışlardı. Fakat bu yapılan çalışmada filmin akıcılığını ve doğallığını bozdu. Sesle birlikte bu sorunda artadan kalkıyordu. Sinemada sesin kullanılışı, aynı zamanda sessizliğinde dramatik bir öge olarak ele alınmasını sağladı. Örneğin bir gürültünün, uğultunun herhangi bir nedenden dolayı aniden kesilmesiyle oluşan sessizliğin ne derecede etki yapacağı bellidir. Bunun akside düşünülebilir. Demekki dramatik bir öge olarak kullanılabilmesi mümkün.

Sinemaya sesin kazandırdığı diğer bir önemli hususda iç-monolog "(inner voice) de görülmektedir. Filmin kahramanlarından birinin düşüncelerini yankılamakta kullanılmaktadır. Veya hut görüntü gibi seside, dolaylı yoldan kullanmak olanağı vardır. (x)

(x) A.S.Onaran Lisans Eğitimi Ders notlarında verdiği örnek

David Lean'in "Kısa tesadüfler"(Brief Encounters)(1945)inde, Alec'in Laura'ya eve dönmek için kandırmaya çalışması sırasında söylediği sözleri seyircinin işitmesi uygun görülmediğinden, konuşmaları, onların buldukları kulübenin dışınca candan izlenir. Her konuştukları işitilmez fakat Alec'in ne söyleyebileceği seyirci tarafından kestirilebilir. Nihayet müzik yardımı ile görüntülerin etkinliği arttırılabilir.

II. BÖLÜM

MÜZİĞİN KATKISI

1895 tarihinde Lumi er Kardeşler tarafından sinemanın buluşundan sonra, başta yine Lumi ere'ler olmak üzere bir çok kişinin sinemaya yenilikler getirmeye çalıştıklarını biliyoruz. Bu yeniliklerin başında da sesin kullanılması geliyordu.

İlk zamanlarda yapılan filmler sadece birkaç hareketi anlatıyor, süre olarak da iki ilâ üç dakika arasında değişiyordu. Sinemanın bu devresinde ses gereksinmesi de yoktu. K c k konuların çekimi  ng r l pde pl nlar uzayınca film s releride uzadı. Oyun-oyuncu sorunu ortaya ıktı. İlk yapılan kısa filmlerde artist kullanılmıyordu, uzun metrajlı filmler yapılmaya başlanınca filmde oynayacak oyuncu bulmak g  oluyordu. Birkaç tiyatro sanatçısının bu dönemde sinemaya geçtiğini biliyoruz. Tiyatrodan sinemaya geçen bu sanatçılar tiyatroda başından sonuna kadar konsantre olup kesintisiz bir oyun sergiliyorlardı. Sinemada oyunun plân plân kesilmesi, bu plânların çekiminin uzaması, sahnelerin defalarca tekrarlanması, konsantrasyonu bozuyordu. Buna bir çözüm getirmek amacıyla film yapımcılarından biri film çekimi sırasında müzik kullanılmayı denedi. Böylelikle müzik sinemaya geçmiş oldu. (33)

Filmde sesten yalnız m zek kastedilmiş olsaydı, filmleri

(33) Nedim OTYAM'la Subat 984 de yapılan konuşmadan.

ilk ortaya çıkışlarından beri sesli olarak kabul etmek gerekirdi, çünkü daha öncede bahsettiğim gibi Lumiére Kardeşler zamanından beri filmler oynatılırken bunlara piyanoyla eşlik etmek adet halindeydi. İlk önceleri piyanistin icra ettiği müzik parçası ile filmlerin görüntüleri arasında doğrusal tam bir ilişki gözetilmiyordu. Bu dönemlerde piyano çalınması, filmin müzikle desteklenmesinden çok, gösterim aygıtının gürültüsünü bastırmak amacıyla yönelikti. Filmlere, gösterimi sırasında bir piyanistin ya da bir orkestranın eşlik etmesi giderek yaygınlaşıyordu. Sinemada müziğin bu ilk kullanış biçimi her zaman ağır bastı, yani ikisi de zaman içinde yer alan sinema ve müzikte, bunların dizemlerinin birbirine uyumunu sağlamak, duygusal yönden taşıdıkları özellikleri birbirine uydurmak çabası başta gelmekteydi. Böylelikle belli sahnelerde belli parçaların icra edilmesi gibi bir âdet ortaya çıktı. Sayın hocam, danışmanım Prof.Dr. A.Ş.Onaran bu konuda şunları söylemiştir. " Böyle bir âdetin ortaya çıkması sinemaya şunu getirmiştir. Bir takım klişe müzik parçaları filmin temposuna göre kullanılmaya başladı. Örneğin hareketli, canlı sahnelerde temposu hızlı parçalar, neş'eli müzik, ağır sahnelerde duygulu müzik parçaları gibi...." (34)

Film stüdyoları, filmin genel temposunu, belli sahnelerde çalınması uygun görülen müzik parçalarını gösteren açıklamaları filmle birlikte oynatıcıya yollamak âdetini koydular. İtalyan Giuseppe Becce'in de "Kinothek" adı altında, bütün klâsik

(34) Y.LisansEğitim Ders Notlar, (A.Ş.O.)

repertuarı sınıflandırarak sahnelerde kullanılabilecek müzik parçalarını belirlediğini görmekteyiz. (35)

Bütün bu gelişmelerle birlikte sinemada önem kazanınca yapılacak olan her film için ayrı özel müzik hazırlanması sorunuda gös önüne alınmaya başladı. 1908 yılında "Güise Dükü'nün öldürülmesinde CAMILLE SAINT-SAENS'in özgün bir müzik partisyonunu hazırlaması bu yolda yapılan ilk denemeydi. İlk önemli film müziği ise JOSEPH CARL BREİL'in "Bir Milletın Doğuşu" THE BIRTH OF E NATION" (1915) filmi için hazırladığı müzikti.(36)

Potemkin Zırhlısı (BRONANETZ POTIOMKİN) 1925'in Almanya'daki gösterilişi için EDMUND MEISEL'in bestelediği müzik parçası o kadar etkileyici idiki, bazı Avrupa ülkelerinde filmin gösterilmesine izin verildiği halde müziğin çalınması yasaklanmıştı. Yine Meisel'in Walter Ruttmann'ın "Bir Şehir Senfonisi-Berlin" (1927)i, Arthur Honegger'in Abel GANCE'in "NAPOLE'ON" (1925-1927) u için besteledikleri müzik parçaları, sessiz sinema çağının en tanınmış filim müzikleri arasında yer alır.

Sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla, müziğinde öbür sesler gibi pelikül üzerinde tespiti, görüntü ile birlikte zama-
daş olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte

(35) Özön, Sinema Sanatı, Sh: 126

(36) Onaran, Lisans Eğitimi Ders Notları Sh: 61

bu teknik ilerleme müziğin sinemadaki kullanılış şekli, biçimi üzerinde bir değişikliğe yol açmadı. Yani görüntülerin seslerle bir çeşit tasvirini yapma işi yine devam etmekte idi. Canlı resim için elverişli olan bu usûl (en çok Mickey Mous'un filmlerinde kullanıldığından dolayı "MICKKEY MOUSİNG" denilen usûl) öykülü filmler için mahsurlu, hatta gülünç sonuçlar meydana getirmektedir. buna rağmen film müziğinin bugün bile en yaygın kullanılış biçimi budur.

1- MÜZİĞİN SİNEMADAKİ YERİ VE ÖZELLİKLERİ.

Sinemada müzik, çok seyrek bazı görünçlükler dışında ki bunlar konunun gereği olarak bir müziğin çalındığı görünçlüklerdir. Gerçek hayatta yeri olmayan, gerçekçilik tayımayan, bu yüzden de filmi gerçek dışına sürükleyen bir öğedir.

Bütün bunlarla birlikte daha önceki konularda da bahsettiğim gibi müzik sinemada sesli sinemadan öncede bol bol kullanılmaktaydı. Sinemanın ilk dönemlerinden beri filmler gösterilirken piyanoyla eşlik etmek, hatta sinema salonunun durumuna göre küçük yada büyük orkestralarla görüntülerin yanı sıra müzik eşliğini sağlamak gelenek olmuştur. Önceleri, çalınan müzikle görüntüler arasında iyi bir ilişki gözetilmiyordu. Müzik daha çok, gösterici aygıtının çıkarttığı gürültüyü kapatmak görevini yapıyordu. Yavaş yavaş çalınan müziği görüntülere, görüntülerin tartımına uygulamak asıl amaç olunca, belli durumlarda belli parçaların çalınması gelenek oldu. Bunun yanı sıra yavaş yavaş, doğrudan doğruya belli bir film için bestelen-

miş özgün müzik hazırlanması da yaygınlaştı.

Sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte, müziğinde diğer sesler gibi ses kuşağına (x1) alınması, görüntü ile eşlemeli olarak kullanılması olanaklaştı. Ancak bütün bunlara rağmen, sinemada müziğin ilk kullanılış biçimi her zaman ağır bastı. İkiside zamansal sanat olan sinemada, bunların tartımlarını birbirine uydurmak, duygusal yönden taşıdıkları özellikleri birbirine eşit düşürmek amacı başta geliyordu. Halbuki, ikisi de zamansal sanat olmakla birlikte, müziğin tartımı ile görüntülerde yer alan çeşitli devinimlerin (x2) tartımı nitelik yönünden aynı değildir. Müziğin tartımı bestecinin istediğine göre düzenlenebildiği ve bir dereceye kadar mekanik bir nitelik taşıdığı halde, sinemadaki varlıkların devinimi, özellikle canlıların tepkileri sinemacının arzusuna göre düzenlenebilecek çeşitten değildir. Diğer bir ifadeyle, sinemacı bu tartımı da müzikteki gibi düzenlemeye kalksa, canlılar bir otomat kakine kukla kılığına girmiş olur. Kaldı ki sinemacının, görüntülerini müzik yoluyla pekiştirmek için, müzik ile görüntü arasında tartım birliği sağlamaya çalışması, şairin sözcüklerini belli kalıplara, ölçülere dökme çabasını andırır ki, görüntü ile sözcüğün niteliklerindeki başkalıklar yüzünden, elde edilen sonuç aynı olmaz. Görüntü ve müzik arasındaki tartım uyuşumunu andıran ve büyük ölçüde de buna dayanan bir başka kullanılış

(x1) Ses kuşağı, üzerinde bir yada birkaç ses yolu bulunan kuşak.

(x2) Devinim, a.Durağan bir noktaya göre devinmekte olan bir nesnenin durumu hareketi.

yolu, görüntülerin seslerle bir çeşit betimlenmesidir.(x3)
Görüntüdeki varlıkların özelliklerini, devinimlerini, seslerle yansıtmak biçiminde kendini gösteren bu eğilim, en aşırı noktasına canlandırma sinemasında ulaşmıştır. Oysa, görüntülerin sesle betimlenmesi, görüntüde yer alan varlıkların, görüntüde anlatılanın bir kez de sözle yinelenmesi gibi fazlalıktan başka birşey değildir.

Bütün bunlardan ortaya çıkan sonuç şudur: Müzik, yapısı bakımından sinemada zaten günlük gerçekle ancak çok uzak bir ilişkisi bulunan bir şeydir. Müzik, görüntüleri pekiştirmek için kullanıldığına göre, bunun görüntüleri bastırmayacak, görüntüde yer alanları betimlemeyecek, bunları yineleyip güçten düşmeyecek, müziğin tartımına uydurmak için filmin tartımını zedelemeyecek yolda kullanılmalıdır. Deneyler, müziğin sinemadaki yerinin, ya görüntülerle örgensel (organik), içten bir ilişki kurmakta ya da bunun çok daha çarpışık biçimi olan, görüntü ile müziğin çatışmasını yansıtan karşı sürüme başvurmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

Müziğin sinemadaki yerini ve özelliklerini bu şekilde açıkladıktan sonra çeşitlerini bilmemiz gerekmektedir. Sinemada müziğin çeşitleri iki kısma ayrılmakta isede kullanıldığı durumlar farklı farklıdır.

(x3) Betimleme, nesnelere, kişileri, olayların genel özelliklerini söz yada yazı ile anlatarak göz önünde canlandırma işlemi, tasvir.

Müzik görüntüleri pekiştirmek için kullanıldığına göre bunun görüntüleri bastırmayacak, görüntüde yer alanları betimlemeyecek, bunları yineleyip güçten düşmeyecek, müziğin tartıma uydurmak için filmin tartımını zedelemeyecek yolda kullanılmalıdır. Deneyler, müziğin sinemadaki yerinin, ya görüntülerle örgensel (organik), içten bir ilişki kurmakta ya da bunun çok daha çarpışık biçimi olan, görüntü ile müziğin çatışmasını yansıtan karşı sürüme başvurmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

Müziğin sinemadaki yerini ve özelliklerini bu şekilde açıkladıktan sonra çeşitlerini bilmemiz gerekmektedir. Sinemada müziğin çeşitleri iki kısma ayrılmakta isede kullanıldığı durumlar farklı farklıdır.

Musiki büyük bir sinemasal anlatım aracı oluşturur, ancak sık sık kötüye kullanılır. Şayet alıcı aygıtın algıladığı gerçeğe ilgili bir şey üretmişse ya da anlatım aracı olarak yönetmen veya senaristin zevkine göre filme eklemişse gerçek (doğal) olabilir.

Müzik şu durumlarda kullanılır: (37)

- Gerçek bir ses yerine ikame (x) olunarak: Tüfek sesi, patlaması, ayak sesi gibi...

(37) Lecciones De Cine ^{Sh174} Çvr. A.Ş. Onaran

(x) İkame a.l. Yerine koyma, yerine kullanma.

Bu durumda gerçek ses yerine harekete bir müzik refaakat etmektedir; musıkî yerini aldığı sesin ritmini verir.

" Beyaz Yele"de, Lamörisse, atların koşmasına refaakat (eşlik etmek) etmek üzere at koşmasında duyulan ritme uygun bir müzik kullanmıştır.

- Bir kimsenin düşündüğü veya hatırladığı bir ses yerine kaimi (x) olmak üzere: (38)

Örneğin bir işçi ihtiyar ve hastadır. Tüm yaşamı ağır traktörlerle bir çalışma içinde geçmiştir. Yatakta, çalışma yıllarını düşünürken, traktörlerin gürültüsünü taklid eden cehennemî bir musıkî belirirse bu durum ortaya çıkar.

- Bir haykırışın yada bir gürültünün Devamı olarak:

Örneğin bir filmde bir oğlan çocuğunun ilk kez denizi gördüğünü kabul edelim. Çocuğun neş'esini ve korkusunu anlatmak için kumlarda dalgaların deniz gürültülerinin arttığı duyulur ve optimist (iyimser) ve neş'eli bir müziğe dönüşür.

" Evil of Touch" adlı film, elinde bir saatli bomba tutan bir adamı çerçevede göstererek başlar. Bombanın tik-tak sesleri belirgin şekilde duyulur; bunu bir müzik takip eder.

(x) Kaim olmak: *Yerini tutmak.*

(38) aynı eser Sh:175

Orkestranın bateristi tik-tak ritmini aynen vurgular. Bomba bir arabanın bagajına yerleştirilmiştir. Araba hareket ederek bir kaç cadde geçer. Araba berhava(x) oluncaya kadar, musikî, yakın bir tehlikeyi işaret edercesine tik-tak ritmini vurgular durur.

- Kişilerin, neş'eli yada mahzun oluşlarına göre psikolojik durumlarını belirtmek için:(39)

Zurlini'nin "VALİZLİ KIZ" filminde bir gramafonun gerçek musikîsi, bize bir kızın (CLAUDIA CARDINALE) güzelliğinin farkına varan bir delikanlının hayranlığından doğan psikolojik durumu ifade eder. Kız banyodan çıkmış, geniş bir merdivenden inmektedir. Aşağıda salonda bulunan delikanlı onu gerçek bir mantoya benzeyen beyaz bir bornusa bürünmüş, yumuşak, uzun saçları mantoya dökülmüş ve başında taç şeklindeki havluyula görür. Delikanlı ayaküzeri, ağzı açık, kalakalır. Gramofonda AIDA'nın "Zafer Marşı" çalar.

- Leit-motif olarak:

Aynı kişi görüldükçe, psikolojik bir gelişme oldukça ve bir polis araştırmasında ilerleme sağlandıkça... aynı muzikî temasının tekrarlanması halinde söz konusudur.

"ÜÇÜNCÜ ADAM KİM" (ORSAN WELLES'in) filminde ANTON KARAS'ın

(x) *berhava* : *Havaya uçma*

(39) Aynı eser Sh: 176

sitarla verilen ünlü müziği (Harry Lime teması) gibi... Leitmotif bize polisin aradığı gizemli adamın görüldüğü ya da bir şey yaptığı zaman onun varlığını hissettiriyordu.

- Fon yöresi sağliyerek:

Müziğin bu tür kullanımı çoğu zaman gereksizdir. Bir çok filmlerde bir an bile fon müziği kullanilmasına ihtiyaç duyulmaz. Çünkü kullanıldığında hiçbir etki yaratmaz, monotonluktan başka...

Müzikal refaakat gerçek etkisi uyandırmadan (irreel) devam eder ve sinemada bir çeşit dansa ya da şarkısız danssız operaya dönüşür. Dolayısıyla görüntü, devamlı bir müzikli yorumu ihtiyaç göstermeyecek kadar zengindir.

- Musikî Sanatı ile Bağdaşık Olarak: (40)

Sinemada film ile müziğin karşılıklı durumları bakımından başlıca iki kullanım yolu göze çarpar. MÜZİK İÇİN FİLM, FİLM İÇİN MÜZİK.

Şimdi bu iki kullanım şeklini ayrı ayrı ve örnekleriyle incelemeye çalışarak aradaki farkı görmeye çalışalım.

(40) A.Ş.O, Sinemaya Giriş Ders Notlarından, Sh: 62

Müzik için FİLM kullanımı

Film üzerine ses kaydedilen her hangi bir araçtan (örneğin bant, teyp ya da plâk) fazla bir rol aynamaz. Böyle durumlarda, film, bir tema içine yerli yersiz sokuşturulmuş, müzik parçalarının tespitinde bir bahane olmaktan ileri geçemez. Tanınmış bestecilerin sözde biyografileri SCHUBERT'in yaşamına ait "Bitmemiş Senfoni" Chopin'in yaşamına ait " Unutulmayan Şarkı " (A.Song to Remember), RİMSKY KORSAKOF'un yaşamına ait "Scheherazade", ÇAYKOVSKİ'nin yaşamına ait "Çılgın Aşıklar", filme alınmış operalar (Rigoletto, Sevil Berberi, Tosca gibi), operetler (Rose Mary, Şen dul gibi) danslı, şarkılı filmler (Broadway Melodies, Fox Follies, Ziegfeld Follies, Down Argentina Way, Week-end in Havana, bu lulluşın başlıca örneklerini ortaya koyarlar. (41)

Doğallıkla bunlarda görüntü ile müzik arasında herhangi bir uyum, bir işbirliği yoktur. Bir kaçı dışında, sinema sanatı bakımından hiçbir değer taşımazlar. Yalnız bu çeşit kullanışlarda müzik parçalarının soyut biçimlerle canlandırılmasını ele alan eski ve yeni birçok denemeleri ayırmak gerekir. (Örneğin, Walt Disney'in "Fantasia"sı)

Yukarıda açıklamaya çalıştığım müzik için film kullanımı, içinde müziğe geniş yer ayıran, müziğin görüntüler kadar

(41) A.Ş.O.Sinemaya giriş ders notları Sh: 62

Önem kazandığı ya da müziğin gelişigüzel olmakla birlikte bol bol kullanıldığı filmleri anlatır. Örneklerini verdiğim tanınmış bestecilerin, yorumcuların, ses sanatçılarının yaşam öyküleri, operolar, operetler, rövü filmleri, danslı filmler bu kullanımın başlıca çeşitleri olmaktadır. Ancak, görüntüleri, konuyu çok zaman yerli yersiz seçilmiş uzun müzik parçalarına bağlı olarak işlemeye dayanan bu çalışma sonunda başarılı bir film çıktığına pek az rastlanır. Bu tür çalışmalar daha çok, filmin üzerine ses saptanan herhangi bir araç gibi kullanılmasına dayandığını görmüştük. Klasik ya da popüler müzik parçalarının çekiciliği ön sırada yer alır. Durum böyle olunca ortaya şu gerçek çıkmaktadır. Müzikli filmlerin en başarılı örnekleri, müzik, dans, bale, dekor, renk ustalığının zevkli bir biçimde, sinema sanatının gereklerine uyularak kaynaştırılmasıyla verilebilmektedir. Müzik için film kullanımında çerçeveleme, görüntü düzeni, alıcı devinimleri, bazen, donanım, giysi, aydınlatma, ses, renk, kurgu büyük bir önem taşımaktadır.

- FİLM İÇİN MÜZİK KULLANIMI

Sinemada müziğin asıl kullanılış şekli film için müzik yani asıl anlamı ile film müziğidir. Film müziği bazı istisnaların dışında kendi kendine yeter bir müzik değildir. Ancak filmin görüntüleri ile birlikte oluşturduğu bütünlükler değer kazanır.

Görüntü ile müziğin beraberce sağladıkları birlik, canlı resimlerde çokça rastlanan, komedilerde hemen hemen her

vakit kullanılan öykülü filmlerde de etkisi görülen cinsten yani filmin görüntülerinin müzik notaları ile (x) betimlemesi demek değildir. Film müziğinin görüntülerle birliği, görüntülerin kendine has iç tartımına uyan, bu tartımı değerlendiren müzikle gerçekleşmektedir. Söz konusu olan bu bağılılığın yeri, derecesi çeşitlidir. Bu da bize film müziğinin değişik kullanılışlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu kullanılışlardan en çok, en sık rastlanılanı fon müziğidir. Diğer bir ifade ile destekleyici müzik destekleyici müzik yani fon müziği, söyleşmelerin (Diyalog) ve doğal seslerin (Görüntü) yanında ya da tek başına, filmin görüntüleri ile birlikte giden, varlığını duyurmadan bu görüntülerin anlatım değerini yükselten müziktir. Fon müziğinin en basit bir şekli, bir veya birkaç basit temanın filmin çeşitli yerlerinde ya aynı müzik aleti veya tempo ile, yahut ayrı tempo ve müzik aletleriyle kullanılmasından meydana gelir.

Örneğin; Claude Autant-Lara'nın " İçimizdeki Şeytan " (Le Diable au Corps) (1947) (Müzik: René Cloerec) adlı filminde, jenerikten başlayıp tek bir temanın ayrı müzik aleti ve tempolarla bazen canlı, bazende yavaş olarak gittiği görülmektedir.

Carol Reed'in "Üçüncü Adım Kim?" (The Third Man) (1949) (Müzik: Anton Karas) adlı filminde, müzik olarak yalnız bir

(x) Betimleme: Nesnelere, kişileri, olayların genel özelliklerini söz ya da yazıyla anlatarak gözönünde canlandırma işlemi, tasvir.

defa kullanılan iki tema hariç, yine aynı temaların ("Café Mozart" ve "Harry Lane Theme") daima cithare ile ayrı ayrı tempolarda kullanıldığı görülmektedir. (42)

Efektler (x) gibi müzikte bu gilmde "ses dekoru" diyebileceğimiz bir rol oynamakta, filmde bu müzikle belli bir hava yaratılmaktadır.

Fon müziği bu basit temalardan başka daha ileri, daha gelişmiş şekilde de kullanılır. Belli bir ülkenin, belli bir yörenin müziği, ezgileri o ülkenin, o yörenin havasını vermekte büyük bir yardımcıdır. Örneğin; "Kahraman Aşık" (Fanfan la Tulipe)(1952) (Müzik, Georges van Parys ile Maurice Thiriet)'te jenerikteki müzik parçaları tamamıyla folklor temalarıdır.

Bazen belli bir müzik parçası belli bir kişiyle birlikte kullanılır, onu belirlemeye yarar. Buna benzer bir kullanım, yinelemeli kavramdır. (LEİTMOTİV) Yinelemeli kavram, filmdeki herhangi bir düşünceyi, görüşü yansıtan bir müzik tümcesidir. Bir kaç kez bu düşünceyle, görüşle birlikte kullanılıncaya, film boyunca bunların simgesi durumuna geçer. Bazı filmlerde, filmin konusuna uygun olarak hazırlanmış tema şarkısı kullanılır. Bu şarkının sözleri, filmin konusuna uygun düşer, bu konuyu özetler.

(42) A.Ş.O.(Lisans eğitimi ders notlarından, Sh: 63)

(x) Efekt: Radyo, televizyon yayınlarında, tiyatro oyunlarında ya da film seslendirmelerinde doğal seslerin yada hareketlerin çıkarması gereken seslerin özel olarak yaratılması işlemi.

Aynı zamanda fon müziği, geçmiş bir devri konu edinen filmlerde o devrin karakteristik özelliğini taşıyan müzik parçalarının yahutda folklor temalarının kullanılmasında önemli rol oynar. Örneğin; "Hamlet'te (1948) (Müzik: William Walton), Ophalia'nın şarkıları. Jean Renoir'in Hindistan'da çevirdiği "Rüya Gibi Geçti" (The River)(1951)(Müzik danışmanı: M.A. Partharathy) filminin müziği doğrudan doğruya yerli müzik parçalarından derlenmiştir. (43)

Bütün bunların içinde en zor, en güç olanı ise; bir filmin belli bölümü için bu bölümün genel kavramı ile ilgili olarak hazırlanacak olan film müziğidir. Müzik ile görüntü arasındaki bağlantı, daha çok, her ikisinin taşıdığı kavramlar arasındaki çatışmaya dayanır. Filmin görsel öğeleri ile ses öğeleri arasında bu ilişki kurulduğu, görsel etkiler ile müzik motifleri arasında bir karşısürüm oluşturduğunda, filmde görüntü ve müzik yönünden görsel-işitsel karşı sürüm sağlanabilir.(44)

Sesli sinema döneminde bu yolun başarılı filmleri parmakla gösterilecek kadar azdır. Örneklerden bazıları şunlardır: Sergey Prokofiev'in Eisenstein'in iki filmi için "Aleksandr Nevski"(1938) ve "Korkunç İvan"(1945) hazırladığı müzik parçaları yer alır. Bunlardan ilkinde Prokofiev, filmin en önemli parçaları için ayrı ayrı özelliklerde müzik partiyonları hazırlamıştı. Bunların bazıları orkestra, "Moğol Boyunduruğu

(43) A.Ş.O.Ders Notları, Sh: 64

(44) N.ÖZÖN, 100 soruda Sinema Sanatı, Sh: 98

altında Rusya", Düşman Çizmesi Altında Pskov"; bazıları kadın ve erkek koroları; "Aleksandr Nevskiy'e Ovgü", Silah Başına", ve "Nevskiy'e Şarkı". Bir kısmı solo; "Savaş Meydanında Ölümler" olarak düzenlenmiş ve her birinin belli bir amaç için kullanıldığı görülmektedir. (Sololar beşerî ve kederli duyguları, orkestra iki ordunun çatışmasını anlatmak için). (45)

İkinci film olan "Korkunç İvan" (Ivan Grozny) (1945) de ise Töton şövalyelerinin işgal ettikleri şehirdeki kırımlarını Prokofiev, korku ve dehşet duygularını anlatan bir müzikle ortaya koydu. Prokofiev'in bu iki film için yaptığı müzik, kendi başına bir değeri olmakla birlikte hiçbir zaman, filmin görüntülerini bastırmıyan, aksine değerini daha çok belirginleştiriyordu. Bunun böyle olmasında hiç şüphesiz yönetmen Ersenstein'in film müziği üzerindeki anlayışının büyük etkisi vardı. Zira filmin tartımıyla müziğin tartımını, filmin genel kavramı ile müziğin uygunluğunu en iyi şekilde gerçekleştirmek maksadıyla, bazen besteci görüntüleri temel alarak müziğini hazırlıyor, bazen de yönetmen önceden hazırlanmış müzik parçasına göre kurgusunu yapıyordu.

"La Musica Nel Film. Bianci e nero editore, Roma" adlı kitapta film müziğinin problemlerini şu şekilde görmekteyiz.

Enzo Masetti bu konuda şunları söylüyor. "Geriye doğru

(45) A.Ş.O, Lisans Eğitimi ders notları Sh: 64

biraz yol alırsak, kısa bir zamanda, filim ile müzik ilişkisi katı hükümlü bir nazariyat ile sabitleşmediğini anlarız. Sırf sinema aygıtının çıkarttığı demir sesini örtmek için, piyanoda çalınan müzik devresi çok gerilerde kalmış değildir".

'Doğrudur ki', birkaç zamandan beri, sinema müziği sadece teknik problemleri çizmeye teşebbüs etmekle uğraşiyor. Ancak hiç kimse inanmamalıdırki, bu hareketler, estetik alana doğru yapılacak bir sıçrama için değildir. E-

Hayır, bazılarının savundukları gibi, müzik yorgun, bitmiş değildir, çünkü çok basit bir sebep vardır: O sinematograf denen şeyi hayret şey'in canlı bir tarafıdır. Ancak yirmi veya otuz sene sonra bu konuda bir karara varabileceğidir.

Şayet, vaktini kaybetmek isteyen bir kimse sinema problemleri konusunda yazılmış olan ve uzunluğu kilometreleri geçen teorik yazıları incelemek isterse, zannedirim ki bütün düşünceler bir birine karşı olduklarını görür.

En ünlü İtalyan müzisyenler, kısaca şöyle derler: (46)
Ne zaman müzik ile sinematografin birleşimini incelersek, korkuyoruz ki bu birleşimden beklediğimiz hoş neticeler, ancak bu birleşimin "esas prensip" olarak kabul edildiğinde elde edileceklerdir.

(46) La Musica Nel film, Sh: 7

Bu itibarla bu az kelime içinde, sinema tekniği için bir isyan ve bir fırtına saklıdır.

Müzik yazılır, rejisör bazı ritimlere kendi ritimleriyle değiştirir ancak bir sesi veya bir hırıltıyı sürdüğü müddetçe hissederiz. Bir müzik cümlesi, bize bir duygu verebilmesi için görüntüden daha uzun bir müddet lazımdır.

Müzisyen olarak, Arthur HOERÉE bu farkı aşağıdaki usülle çözeceğini inanıyor. Şöyle ki:

"Genel bir temanın alt motifleri, yeni bölümleri destekler ve böylece müzisyen müziğin devamını bozmadan verilmiş bir sahne için, adeta bir tema meydana getirebilir. Bu düşünce fevkalade görünebilir ancak ne karışıklıklar doğuracak!

Bizce, müzik-fotograf birleşimi sadece bir sahneye bağlı olmamalı, daha doğrusu, film bütünü ile münasebeti olmalı yani müzik tek bir vücut teşkil etmelidir.

Ancak sinema müzisyeni, sanatına gösterdiği sevgi yüzünden, kendisi ile rejisör arasındaki ilişkiler için bir muvazene kurabilir, hatta diğer alakalılar ile böylece bir kaynaşma olur. (47)

(47) La Musica Nel Film, Sh: 9

Aynı kitabın La musica e il neo-realismo (Müzik ve Neoreal-
alist-film" olarak tanınan filimler hakkında bir tarif vermek
zordur.

İlk defa görülmüyorki: Para sıkıntısından yeni biçimler
doğmuştur. Bu para sıkıntılarını savaş sonraları meydana gelir.
Bu para sınırlanması dünya ruhi panoramasının küçülmesine eşit-
tir.

Müzikte, birinci dünya savaşından sonra, para sıkıntısı
yüzünden yapılan değişikliğin getirdiği yenilik, (Hayret verici
bir örnek): İgor STRAVİNSKY'nin "Histoire du Soldat" (Askerin
Hikâyesi) inde görüyoruz. Para azlığı yüzünden, yapımcı, yeni
ve daha ucuza mâl olan usuller bulmağa mecburdur ve bu durum
son otuz seneden beri görülmüştür.

"Neorealist-Filme" gelelim, bu itibarla, para sıkıntısı
savaş sonrası ortam, biraz da olsa gerçeğe yaklaşımağa yardımcı
olmuştur.

Panoramik dediğimiz, manzaralardan oluşan bölümlerden
ibarettir: Vadiler, dağlar, denizler, boğucu şehirler v.s. Fa-
kat makina "dilsizdir" buna bir dil vermek lâzımdır, bu lisan
dünya lisanı müziktir.

Filmdeki müziğin lüzumlu olduğunu bir kere daha söyle-
mekten sorkmuyoruz. Hiç bir seyirci, seyrettiği filmin inceli-
ği müzikten geldiğinin farkında değildir.

Bu sonuç, büyük bir orkestra, ya da bir koro veya da (yeni bir filmde seyrettiğimiz gibi) tek bir enstrüman ile alınabilir.

Bu itibarla, neorealist filmi ile sinema için yeni bir müzik türü doğmuştur. Peki biz neorealist film müziği nasıl anlarız: Müzik içinde, kapalıdan açığa ve özelden genele gitmek lazımdır. (48) Fernando Ludovico Lunghi.

Franco Ferrara, Sinema müziği ile orkestra idaresi hakkında şunları söylemektedir.

Bir konserin lirik biçimi ve müziğin tek tercümanı orkestra şefidir. Bir filmin müziğini idare ettiği zaman, teknik isteklerinin dışında, şahsiyetini daha zor isteklere katlanmasına alıştırmalıdır. Şöyleki müziğin ruhuna girmeli aynı anda da kendi öz ruhunu kompozitörün ruhuna birleştirmeli, aksi halde veziyetlere yanlış bir anlam verebilir. Ancak görülen sahneye müziğin uymadığını anladığında kendi iradesini kullanabilir. Her iki durumda da müzik temimine bağlı kalmak mecburiyetindedir.

Bazı defalar, orkestra şefi çalınacak olan parçayı daha önceden görmez, o parçayı idare esnasında canlandırmak mecburiyetindedir. Diğer taraftan filmin konusunu takip etmesi

(48) La Musica Nel film, Sh: 78

gereklidir, bu itibarla müzisyenleri kafadan idare etmesi lâzımdır, şöyleki mevzuyu takip ederek lüzumunda müziğini durdurabilmesi lâzımdır. Diğer taraftan bazı defalar, notalar üzerine, orkestra şefi, sahne referansları , metronom, kronometre göstergeleri işaret edebilir bu işini kolaylaştırır. Ancak bazı defalar kompozitörün verdiği ölçüler uymayabilir, böylece tek bir sahne için düşünülen müzik diğer sahneye de geçer veya çok kısa olur.

Müzik uzun geldiği takdirde, orkestra şefi müziğin bazı kısımlarını kesmek mecburiyetinde kalır ve bundan müzik için kötü bir sonuçtur. Müzik kısa geldiği takdirde ufak tekrarlamalarla uzatılabilir fakat bu vaziyette müzik için kötü sonuçlar doğurur.

İyi neticeler elde etmek için, yapımcı, teknik elemanı ve müzik idarecisi arasında tam bir uyum sağlanmalı. (49)

Sinemadaki müzik konusundaki düşüncelerini dünyaca ünlü yapımcılar, eleştirmenler LA MUSICA NEL FILM adlı İtalyanca kitapta şu şekilde açıklamaktadırlar.

(49) La Musica nel film, Sh: 78

La Musica

Nel Film/Bianco e nero editore-Roma

FİLM MÜZİĞİNİN PROBLEMLERİ

" Ö Z E T "

Introduzione ai problemi della musica nel film.

Geriye doğru biraz yol alırsak, kısa bir zamanda, film ile müzik münasebeti kit'i hükümlü bir nezariyat ile sabitleşmediğini anlarız.

Sırf sinema makinesinin çıkarttığı demir sesini örtmek için, piyanoda çalınan müzik devresi çok gerilerde kalmış değildir.

Doğrudurki; birkaç zamandan beri, sinema müziği sadece teknik problemleri çözmeye teşebbüs etmekle uğraşılıyor. Ancak hiç kimse inanmamalıdırki, bu hareketler, estetik alana doğru yapılacak bir sıçrama için değildir.

Hayir, bazıların iddia ettikleri gibi, müzik, yorgun bitmiş değildir, çünkü çok basit bir sebep vardır: o sinematograf denen şeyi hayret şey'in canlı bir tarafıdır. Ancak lirmi veya otuz sene sonra bu hususta bir karar'a varabileceğiz.

Şayet, vaktini kaybetmek isteyen bir kimse, sinema

problemleri hususunda yazılmış olan ve uzunluğu kilometreleri geçen teorik yazıları tetkik etmek isterse, zannedirim ki bütün düşünceler bir birlerine karşıt olduklarını görür.

Film müziği yerini aldıktan sonra, birçok mütebayın görüşlere sebep olmuştur.

En ünlü italyan müzisyenler, kısaca şöyle derler:

Ne zaman müzik ile sinematografın birleşimini tetkik edersek, korkuyoruz ki bu birleşimden beklediğimiz hoş neticeler, ancak bu birleşimin "esas prensip" olarak kabul edildiğinde elde edileceklerdir.

Bu itibarla bu az kelime içinde, sinema tekniği için bir isyan ve bir fırtına saklıdır.

Müzik yazılır, rejisör bazı ritimlere kendi ritimleriyle değiştirir ancak, bunu yaparken saniyenin 1/4 ni aldanabilir ve müzik yazarı ile anlaşmıyabilir çünkü bu sonuncu yazdığı fantaziye hiç bir değişiklik veya bir parçalama kabul etmez.

Bunun için kısa bir teori ileri atarlar: Gözün görmesi ile kulağın işitmesi süresi aynı değildir.

Bir bakış ile bir muhit, bir şahıs, bir sahnenin atmosferini görebiliriz ancak bir sesi veya bir hırıltıyı sürdüğü müddetçe hissederiz. Bir müzik cümlesi, bize bir duygu verebilmesi için görüntüden daha uzun bir müddet lâzımdır.

Müzisyen olarak, Arthur HOEREE bu farkı aşağıdaki usulle çözeceğini inanıyor. Şöyle ki:

Genel bir temanın alt motifleri, yeni bölümleri destekler ve böylece müzisyen müziğin devamını bozmadan verilmiş bir sahne için, adeta bir tema meydana getirebilir. Bu düşünce fevkalade görünebilir ancak ne karışıklıklar doğuracak:

Bizce, müzik-fotoğraf birleşimi sadece bir sahneye bağlı olmamalı, daha doğrusu, film bütünü ile münasebeti olmalı yani müzik tek bir vücut teşkil etmelidir.

Ancak, sinema müzisyeni, sanatına gösterdiği sevgi yüzünden, kendisi ile rejisör arasındaki münasebetler için bir muvazene kurabilir, hatta diğer alakalılar ile böylece bir kaynaşma olur.

Sıraladığım bu küçük olaylar, bir film için müzik hazırlayan bir müzisyenin ruhi durumunu göstermektedir.

Biz, bugünkü sanatçılar, yarınki insanlara bakar ve bu sinema sanatının problemleri çözebileceklerini ümit ederiz.

(Enzo Masetti)

La Musica eil neo-realismo

MÜZİK VE NEOREALİZM

" Ö Z E T "

"Neorealist-film" olarak tanınan filmler hakkında bir tarif vermek zordur.

İlk defa görülmüyorki: para sıkıntısından yeni biçimler doğmuştur. Bu para sıkıntılarını savaş sonraları meydana gelir. Bu para sınırlanması dünya ruhi panoramasının küçülmesine eşittir.

Müzikte, birinci dünya savaşından sonra, para sıkıntısı yüzünden yapılan değişikliğin getirdiği yenilik, (Hayret verici bir misal): İgor STROVİNSKY'nin "Histoire du Soldat" (Askerin hikâyesi) inde görüyoruz. Para azlığı yüzünden, yapımcı, yeni ve daha ucuza mal olan usuller bulmağa mecburdur ve bu vaziyet son otuz seneden beri görülmüştür.

"Neorealist-Filme" gelelim, bu itibarla para sıkıntısı savaş sonraki ortam, biraz da olsa hakikate-yaklaşmağa yardımcı olmuştur.

Panoramik dediğimiz, manzaralardan müteşekkil bölümlerden ibarettir: Vadiler, dağlar, denizler, boğucu şehirler v.s. Fakat makine "dilsizdir" buna bir dil vermek lâzımdır, ve bu lisan dünya lisanı olan müziktir.

Filmdeki müziğin lüzumlu olduğunu bir kere daha söylemekten korkmuyoruz. Hiç bir seyirci, seyrettiği filmin inceliği müzikten geldiğinin farkında değildir.

Bu sonuç, büyük bir orkestra, ya bir koro veya da (yeni bir filmde seyrettiğimiz gibi) tek bir enstrüman ile alınabilir.

Bu itibarla, neorealist filmi ile sinema için yeni bir müzik türü doğmuştur. Peki biz neorealist film müziği nasıl anlarız: Müzik için de, kapalıdan açığa ve hususiden genele uçmak lazımdır.

Hangi müziği seçeceğiz? masrafını, enstrümanların adedi, akustiği, hususi karakteri, o kadar problemlerin içinden nasıl çıkılacağını bilemiyorum.

Modern palet (resimci paleti) Kompozitör'e birçok kombinolar tanır. Ancak göze görünene bağlı kalmak şartıyla.

Fernando L.L

Ludovico Lunghi.

La Direzione dell'orchestra
e la musica cinematografica

ORKESTRA İDARESİ VE SİNEMA MÜZİĞİ

" Ö Z E T "

Bir konser'in lirik biçimi ve müziğin tek tercümanı Orkestra şefidir. Bir filmin müziğini idare ettiği zaman, teknik isteklerinin dışında, şahsiyetini daha zor isteklere katlanmasına alıştırmalıdır. Şöyleki müziğin ruhuna girmeli aynı anda da kendi öz ruhunu kompozitörün ruhuna birleştirmeli aksi halde vaziyetlere yanlış bir anlam verebilir. Ancak, görülen sahneye müziğin uymadığını anladığında kendi idaresini kullanabilir. Her iki vaziyette de müzik teminine bağlı kalmak mecburiyetindedir.

Bazı defalar, orkestra şefi çalınacak olan parçayı daha evvelden görmez ve o parçayı idare esnasında canlandırmak mecburiyetindedir, diğer taraftan filmin konusunu takip etmesi lâzımdır bu itibarla müzisyenleri kafadan idare etmesi lâzımdır, şöyleki mevzuyu takip ederek lüzumunda müziğini durdurabilmesi lâzımdır. Diğer taraftan bazı defalar, notalar üzerine, orkestra şefi, sahne referansları, metronom ve kronometre göstergeleri işaret edebilir bu işini kolaylaştırır. Ancak bazı defalar kompozitörün verdiği ölçüler uymayabilir ve böylece tek bir sahne için düşünülen müzik diğer sahneye de geçer veya çok kısa kalır. Müzik uzun geldiği takdirde, orkestra şefi müziğin bazı kısımlarını kesmek mecburiyetinde kalır ve bundan müzik

için kötü bir sonuçtur, müzik kısa geldiği takdirde ufak tekrarlama- larla uzatabilir fakat bu vaziyette müzik için kötü sonuçlar doğurur.

Orkestra şefi, bütün orkestranın ses plânını tanzim ettikten sonra başka zorluklarla karşılaşır: Kayıt kabinesi, bu veya şu sesin çok tiz veya çok sönük olduğunu işaret eder. Bu vaziyet karşısında bir çok kerre bazı enstrümanların dinamik dengesi bozularak istenilen tona varılır.

Bir çok kereler, bütün bu zorluklardan sonra her şeyin muntazam olduğunu sanıldığında daha güçlü ve daha zor bir ameliye kalmıştır: Kayıt şayet birçok memleketlerde gibi, İtalya- da da magnetik bant üzerine kayıt yapılıyorsa bir çok güçlükler bertaraf olurdu çünkü o takdirde magnetik bant dinlenir icabında düzeltilir ve en nihayet son kayıt yapılır.

İyi neticeler elde etmek için, Yapımcı, teknik elemanı ve müzik idarecisi arasında tam bir uyum sağlanmalı.

Franco Ferrara.

La musica per film in Francia

FRANSA'DA FİLM MUZİĞİ

" Ö Z E T "

İşte "Sessiz"in doğuşu... Fakat makine çalışırken demir aksamı sesler çıkartırdı bilahare bu seslerin film'e canlılık kattığı sezildi. Diyebilirizki bu gıcırtilar sesli makinenin öncüleri olmuştur.

Otuz sene evvel belki de daha fazla, sessiz sinema müzikten medet beklemiş çünkü seyirciler metal bir gıcırtiladan bıkmışlardı.

Ses olmadan, film bir hareket kurdelasından başka bir şey değildi. Başlangıçta filmleri daha cazip etmek için, Beethoven, Wagner, Chopin veya Debussy'nin operalarından istifade edilmişti.

Ancak sinema doymak bilmiyordu, gitgide yani usullere başvurmak lâzımdı, işte o zaman Faul Fosse, Szifer, veya Raoul Cantrelle gibi aranjmanlılar çıktı.

Böylece film gösterilerine gelerek sahnelerin cinsine göre müzikler çalarlardı.

Bir ara dikkatli kişiler "Film müziği" için yeni olanaklar keşfettiler, ancak aktörler, sinemacılar ve müzisyen-

ler arasında bir polemik doğdu bu hususta.

Araştırmacılar "film müziği" için yeni usüller aramağa başladılar.

Bir ara, şöyle bir usül denendi: Müzisyen filmi ve mevzuu gördükten ve öğrendikten sonra bir müzik hazırlardı bu müzik senfonisi ve senkronismi olmayan uzun bir manzumeye benzerdi.

Fakat sonuç olarak vaziyet yine: Müzik sinemaya karşı duruyordu.

1921 senesinin Temmuz ayında Marcel L'Herbier bana o zamanlar daha yeni olan "sinema müziğinin" problemlerinden bahis etti ve sonunda benim müzik bilgimi EL DORADO filminde aktarmamı istedi. Bu müzik, sinemanın karşısında duran müzik olmamalıydı. Aksine kulağın inceliğini ve filmin duyguluğunun birleşimi ya da kaynaklaşması olmalıydı.

O zaman sinema "ziya ve gölge senfonisinden" başka bir şey değildi ve müzik ona intibak etmeliydi.

Bu itibarla, müziğimde üç rol olmalıydı: Resim müziği sahne atmosferinin müziği ve her aktörün hislerini gösteren müzik.

Bu problemler çözüldükten sonra o zamanlar için çok

mühim olan diğler bir problem mevcuttu: Her seanstan evvel film ile müzik'in senkronizasyon yapılmalıydı.

En sonunda cinema sesin filmin üzerine kayıt edilebilme- siyle, bir ses'e sahip olmuştu.

Marius François Gaillard



La musica per film in Inghilterra

İNGİLTERE'DE FİLM MÜZİĞİ

" Ö Z E T "

"Kaptan Scott'un macerası" için Vaughan VWilliams tarafından yazılan müziğin, İngiliz müziğini üst derecelere götürmek için yazıldığı isede çok soğuk ve sert olmaktan kurtulamamıştı.

O filmin hatırası silinmeden, müziği başka türlü kullanılan senenin en iyi iki üç film yapılmıştı. "Üçüncü Adam Kim?" filmi bu filmlerden biridir ve filmde en çok zaman tek bir enstrüman duyulmuştur. Bu müziğin motifi Harry Lime aitti ve Anton Karas bestecisiydi. Böyle dramatik bir müzik sansasyon yapmış ve herkes'in ağzında bulunuyordu. Ancak müziğin nam'ı rejisör Carol Reed'in en iyi eserini unutturmuştu.

Sir Michael Balcon'a ait EALING film şirketinin çevirdiği "The Blue Lamp" filminde Basil Deardan (daresindeki müzik çok azdır bir polis korusu, bir geçit resmi, bir külah satıcısı, bir fanfar (askeri müzik) ve bir mekanik org filmin müziğini teşkil eder. Yine bu müzik plâklarda ve radyolarda duyulacaktır.

İngiliz sineması, daha hafif müziklerden pek istifade etmektedir, daha çok Amerikan usulü gübü şarkı ve dans sahnelerine düşkündür.

İngiliz genç besteciler arasında "Film müziği" için büyük bir alâka görülmektedir.

Muir Mathieson, B.K.S.ve B.F.I'de yaptığım bir konferans-
tan sonra fon müziği üzerine bir tartışma çıktı. Kimi fon müzi-
ği beğeniyordu kimi istemiyordu, ancak ben anladımki fon müziği
İngiliz filmlerinde pek tutulmuyordu.

Bu günlerde, Dianay'in Amerikada yaptığı gibi, bizde
"Fantasia" biçiminde müzikler yapacağız.

Ernest Irving.



La musica per film nell' U.R.S.S.

RUSYA'DA FİLM MÜZİĞİ

" Ö Z E T "

Rus filmleri için çalışmaya başlayan ilk besteci İ.Dunaievski'dir. Tiyatro müziği ve operet müziği üstadı olduktan sonra 1922'de sinemaya geldi. Sinemamız, hisli, pozitif, sabitleştiren bir müzik istemektedir.

Dunaievski'nin şarkıları çok popülerdir.

Başka bir besteci Demetrio Sciostakoviç'tir. 20 film için beste hazırlamıştır.

Diğer besteciler:

D. Kabalevski (1934)

V. Pusckov-25 filmin müziğini yazdı.

A. Khaciaturian

N. Kriukov

Sergio Prokofiev

V. Soloviev-Sedoi

V. Sccerbacev

A. Novikov

V. Oranski

Baltık Cumhuriyetlerinden:

E. Kapp

D. Dvarionas,

B. Skulte

ve bir çok daha...

Bizim kısa açıklama memleketimizin sineması için çalışan bestecilerimizi tanıttık. T.Chrennikov.

La Musica Per Film

Negli Stati Uniti d' America

AMERİKA'DA FİLM MÜZİĞİ

" Ö Z E T "

Benim Amerikan sineması ile ilk temasım 1939 senesinde olmuştur, o zaman Metro-Goldwyn-Mayer ile orkestra şefi ve besteci olarak bir kontrat imza etmiştim.

Elinde bir kontrat olan filmleri seslendirebilecek bir garanti değildir. Hollywood'un eskileri yenilere pek kolay kapılarını açmazlar. Bende onların yöntemlerini öğrenmeye çalıştım.

1935 senesinde Viyana'da doğan fakat tahsilini Amerikadayapan Max Steiner, R.K.O'nun çevirdiği "The Informer" filmi için hazırladığı müzik ile Hollywood'ta müzik için yeni bir devir açıyordu.

Seneler geçtikten sonra Hollywood'ta, eski rövu ve operet müzisyenlerden müteşekkil film için "Orijinal" müzikler besteleyen bir besteci grubu teşkil ettiler.

Hollywood'ta gelen yeni yeni bestecilerle prodüktörler tarafından kabul edilebilecek müzik türleri ileriye doğru adımlar atmaktadır.

Senede Hollywood'ta 350 film yapılmaktadır, ancak

yirmisi modern usullü müziğe tabi olurlar.

Hollywood'ta besteciye ilk olarak ses kaydı bulunmayan film gösterilir ve böylece besteci o filmi için düşündüğü müziği bestelemeğe bağlar, bir on gün sonra, film yeniden besteciye gösterilir, bu kere sesli efektler yok, bu gösterişte besteci ile birlikte, prodüktör ve rejisör bulunur. Besteci filmi tenkit edebilir ve kendi görüşlerini ileri sürebilir. Bu seanstan sonra film, "Müzik montajcıya" verilir. Başka bir seansta, film makara makara gelir ve efekt ve müzik sesleri etüd edilir, söyleki: Bir uçak motorunun sesi duyuluyorsa, besteci o kısım için müziğini keman ve flüt için yazarak motor ve müziğin sesi karışmasına mani olacaktır.

La Bell Telephone Company, üç kolonlu bir film tecrübe etmiştir. Bir kolon dialoglar için, diğeri müzik için ve üçüncüsü sesli efektler için.

Hiç bir şüphemiz olmasınki, bu son on sene zarfında Amerika'da film müziği hususunda büyük ilerlemeler kayıt edilmiştir.

Bugün Amerika'da 320 senfonik orkestra mevcutun, radyo istasyonları 24 saat sade oda ve senfonik müzikler yayınlarlar, Metropolitan opera House'un temsilleri 200 radyo stasyonundan yayınlanıyor.

Film bestecileri iyi kazanırlar, serbest çalışanlar her

film için 15.000 Dolar alırlar. Sütüdyolarla kontrotı olanlar senede 75.000 dolar alırlar.

Amerikan sineması kötü günler geçirmektedir. 4.200.000 T.V.alıcısı bulunduğunu nazar itibare alırsak bunun sebebini anlarız.

Sinema ile televizyon arasındaki rekabet Hollywood'ta sinema dünyasında sert bir tansyon doğurmuştur.

Film müziğine gelince, Amerikan bestecileri bir teşkilat kurdular ve 110 kadar besteci iştirak ediyor.

Hollywood'ta film müziği hususunda bildiklerimi izah etmeye çalıştım.

Daniele Amfitheatrof.

2. TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLERE GÖRE MÜZİK ÖRNEKLERİ.

Özellikle 19.y.yılın ikinci yarısından sonra, İstanbul'un o zamanlar yalnız yabancıların, azınlıkların oturduğu ve hemen hemen bir "ülke dışı" toprak ayrıcalığı taşıyan semtlerinde sinema çalışmaları yapılıyordu. Özellikle de Beyoğlu semti bu çalışmaların merkezi görünümünde idi.Yapılan ilk çalışmalarda; Örneğin sinemanın ataları arasında en önemli yeri olan Rahip ATHANASİUS KIRCHER'in 17.y.yılın ortalarında tanımladığı büyülu fenerden türeyen çeşitli aygıtların gösterimlerini görmekteyiz.(50)

Nitekim 18.y.yılın sonlarında, büyülu fenerin yalnız resim değil nesnelere, üstelik devinimli ve renkli olarak yansıtılmasını sağlayan "Güneş Mikroskobu" 1843 yılında Pera'da (Beyoğlu) sirk gösterilerinin yanında yer almaktaydı. Yine aynı gösterilerle fotoğrafın bulunuşuna büyük emeği geçen ressam DAGJERRE'nin "Diorama"sından geliştirilmiş "Büyük Dirama" da bulunmaktaydı. Diorama, saydam tuvaler üzerine yapılmış resimlerin, öncelikle doğu resimlerinin, geriden aydınlatılmasına dayanıyordu; ışık oyunları sayesinde bu resimler canlılık kazanmaktaydı.

Sinemanın ilk yıllarında çeşitli ülkelerin görünümlerini yansıtan ilk filmler gibi, çeşitli ülkelerin görünümünü saptayan saydam resim dizileri de 19.y.yılın ikinci yarısında

(50) N.OZON, Sinema sanatı, Sh: 333

çoğalmaya başladı.

Artık sinemaya doğru yavaş yavaş atılan adımlar sıklaşıyor ve bu çalışmalar hem paralıların, hem de bu "Küçük Paris"e sık sık kaçamak yapan öbür yaka Türklerinin ilgisini çekmeye devam etti.

Nihayet sinema Romanya uyruklu Polonya yahudisi Sigmund WEINBERG() tarafından Galatasaray'da bulunan Sponeck adlı bir birahane de 1897'nin başlarında İstanbul'lulara tanıtıldı. (51)

Türkiye, sinema gösterilerini 1897 başlarında izleme olanağı buldu ama, daha önce 1896 yılında Türkiye'nin görüntüleri bu yeni buluşla gösterilmeye başlanmıştı. O tarihlerde Türkiye'ye gelen Lumière'in alıcı yönetmenlerinden Alexandre Promio, önce İstanbul daha sonrada diğer kentlerin çeşitli görüntülerini saptadı.

İkinci Meşrutiyetin ilânına kadar (1908), sinema gösterileri, tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun başlıca nedeni II. Abdülhamid'in uzun süre İstanbul'da elektriğin kullanılmasına izin vermeyişiydi. Bu yüzden sinema dışına çıkma olanağı bulmuş bir aralık Selanik, İzmir gibi öbür kentler-

(51) ÖZÖN, Sinema Sanatı, Sh: 304

de daha hızlı gelişmiştir.

Türkiye'de ilk sinema olayları kanımca yabancıların sinema filmi çevirmek üzere Türkiye'den geçmesi ve belkide film çekmeleriyle başlar. Nitekim yukarıda da bahsettiğim gibi Lumiére'nin yönetmenlerinden Promio'nun çalışmaları görüşümü doğrular niteliktedir.

Türkiye'de gösterilen ilk filmler arasında Pathe'nin haber ve komedi filmleriyle Asta Nielsen'in SIR adlı bir dram filmi sayılabilir

İLK DÖNEM (1914-1923)

Türkiye'de çevrilen ilk filme gelince, bu da Osmanlı Devletinin ittifak Devletleriyle birlikte 1.Dünya Savaşına girmesini izleyerek, Yeşilköyde Rusların, tarihimizde "93 Harbi" olarak anılan ve yenilgimizle sonuçlanan 1876-77 Osmanlı-Rus savaşının anısını canlı tutmak üzere diktikleri anıtın yıkılmasını izleyen FUAT UZKINAY'ın çektiği belgesel filmidir.(52)

1910'da Fuat Uzkınay (1888-1956) ile Şakir Seden, İstanbul Sultanigândeki ilk film gösterileriyle sinemayı okula sokmuşlar, 1914'te ilk yerleşik sinema Şehzadebaşı'nda açıldı.

(52) Bu olayın ayrıntıları için, N.ÖZÖN'ün Fuat Uzkınay adlı kitabına Bkz. İst.970

TÜRK SİNEMASININ DÖNEMLERİ

İLK DÖNEM (1914-1923)

Yurdumuzda ilk film 1914'te çevrildi; Birinci Dünya Savaşıyla başlayan yapım çalışmaları önceleri yavaş bir şekilde gelişmiş, zaman zaman duraklıyarak 1939'a kadar gelmiştir.

Bu tarihten günümüze kadar ise süreklilik göstermiştir. Yapılan çalışmalarda birbirlerinden az çok değişik özellikler taşıyan, kısa yada uzun süreli dönemler yer alır. Bu dönemleri şu şekilde sıralamak olasıdır. İlk dönem, Tiyatrocular dönemi Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi, Genç Yeni Sinema Dönemi.

Bu dönemleri ayrı ayrı ele alıp yapılan çalışmaların gelişimini daha açık bir şekilde gösterebilmeyi amaçlıyorum.

İlk dönem 1914'den 1923'e kadar sürmüştür. Türkiye'de çevrilen ilk film, Osmanlı Devletinin ittifak Devletleriyle birlikte 1.Dünya Savaşına girmesini izleyerek, Yeşilköy'de Rusların, tarihimizde "93 harbi" olarak anılan ve yenilgimizle sonuçlanan 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşının anısını canlı tutmak üzere diktikleri anıtın (Ayastefanos'ta) yıkılmasını izleyen FUAZ UZKINAY'ın çektiği belgesel filmidir. (52)

(52) Bu olayın ayrıntıları için Bkz.ÖZÖN'ün F.Uzkinay adlı kitabı İst.970

1915'de Osmanlı Ordusunda kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi" (x) adıyla çalışmalara başlayan kuruluşun iki konulu film denemesi yaptığını görüyoruz. Bunlardan ilki Milli Operet Kampanyasında gösterilen Leblebici Horhor, diğeri de Himmet Ağanın İzdivacı'dır.(53) Böylece Türkiye'de çevrilen ilk konulu film, tiyatro oyuncularıyla tiyatroya ait bir konunun, tiyatrocucu bir tutumla gerçekleştirilmesine olanak sağlamış oluyordu.

1917'de kurulan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" adlı kurum haber filmleri ile işe başlamış daha sonra tanınmış bir gazeteci olan SEDAT SİMAVİ(1896-1953) ile konulu, öykülü filmler yapmıştır. PENÇE ve CASUS. Bu iki film için elimizde bir döküman yoktur.

Daha sonraları "Malûl Gaziler Cemiyeti" (1921) adı ile kurulan cemiyet film yapımına girişti. Mürebbiye ve Binnaz yapılan filmlerdir.

1922 yılı Türk Sinema tarihinin önemli dönüm noktalarından biridir. Zira 1922'ye değin resmi yada yarı resmi kurumlarca yürütölen sinema çalışmaları bu tarihte anlam kazanmıştır. "KEMAL FİLM" adlı ilk özel yapımevi kurulmuştur. Kemal ve Şakir Seden Kardeşler tarafından kurulan bu yapımevini Muhsin Ertuğrul yönlendirmiştir.

(x) Enver Paşanın talimatı üzerine kurulmuş ve dairenin başına Türkiye'de ilk sinema çalışmalarını yapmış olan Sigmund Weinberg getirildi. Yardımcısı Fuat Uzkınay'dı.

(53) Onaran, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Sh: 22, 981

M.Ertuğrul'un yaptığı ilk film arasına İstanbul'da bir Facia-ı Aşk (1922), Nur Baba sayılabilir. Daha sonraları Ateşten Gömlek, leblebici Horhor, Kızkulesinde Facia adlı filmleri yaptı. Bu filmler içerisinde Ateşten Gömlek filminin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Zira Türk Sinema tarihi yönünden Türk kadınlarının sinemada ilk kez görünmeleri bu filmle olmuştur. Çünkü M.Ertuğrul'un bu filmine gelinceye dek, filmlerde kadın rollerini azınlık oyuncular veya Rus devrimi üzerine Türkiye'ye sığınan Beyaz Rus kadınları canlandırmaktaydı. Bu filmlerde Bedia MUHAHHİT ve Neyyire ERTUĞRUL rol almışlardır.

İlk dönemde yapılan çalışmaları değerlendirdiğimizde karşımıza şu konular çıkacaktır. Filmlerin hemen tümünün tiyatroya ait konuların, tiyatrodan gelen oyuncuların yönetiminde, yine tiyatro oyunları ve tiyatrosu bir sistemle gerçekleştirildiği kısaca "ilkel bir teknikle" sinema yapılmasına çalışıldığı bir dönem diyebiliriz.

Bütün ilkelliğine rağmen M.Ertuğrul ile yapılan çalışmalar aşama olarak kabul edilmelidir. Çünkü M.Ertuğrul'un sineması bir aşama oluşturduğu ve her sinemanın kendinden sonra gelecek dönemler için birer hareket noktası sayılabileceği görüşüyle N.ÖZÖN'ün dediği gibi "hiç değilse, Türkiye'de de film çevrilebileceğini göstermiş, kendinden sonra gelenlere bu yolda cesaret vermiştir" denilebilir. (54).

(54) N.Özön, Türk Sineması tarihi, Sh. 115.

TİYATROKULAR DÖNEMİ. (1923-1939)

Zor dönemde çalışma hayatına atılan Türk Sinemasının, Cumhuriyet dönemine büyük umutlarla girdiğini görmekteyiz. İstanbul'da gösterimi başlayan ATEŞTEN GÖMLEK filmi o ana kadar yapılan öykülü filmlerin en iyisi idi. Bununla birlikte LEBLEBİCİ HORHOR, KIZ KULESİNDE BİR FACİA filmlerini yapılan filmler olarak gösterebiliriz. Ne varki sinemamızın Cumhuriyet döneminden beklediği ilgiyi görmemiştir. Zira, tüm Cumhuriyet tarihi boyunca, resmi makamlarca, nedeni anlaşılamayan bir davranışla ihmal edilmişti. Bunun nedenini N.Özön şöyle açıklamaktadır.

"İhmal edilen sinemamız Atatürk'ün engin sezgi gücüyle, sinemanın önemini kavradığını gösterir çeşitli örnekler kullanmakla birlikte, bunun uygulaması yolunda herhangi bir girişime rastlanmadı. Belkide bunun başlıca nedeni, sinemanın sanat-Kültür-ekonomi-işleyim yönlerinin birbiri içine geçen çarpaşık yapısı, bu yapının tümüyle anlaşılmasının ortaya çıkardığı engeller, yol açtığı yanlışlıklar; bir de ortalıkta sinema sanatçılarının görülmeşiştir. Dolayısıyla, büyük bir umutla Cumhuriyet dönemine giren sinema, yine bu dönemde kendi yazgısıyla başbaşa bırakıldı."

. 1924'de Kemal Film'in kurulmasından sonra 1928'e kadar yurdumuzda sinemanın durduğunu görmekteyiz. Çünkü Kemal Film işleğinin bulunduğu binanın alınmasından dolayı 1928'de kurulan "İpek Film" işleğide Kemal Film işleğinde olduğu gibi

yönetmenin M.ERTUĞRUL olması dolayısıyla 1922'den 1929'a kadar uzanan 17 yıllık dönemi "Ertuğrul ve Şehir Tiyatrosu Tekeli" olarak adlandırabiliriz. (55)

Türk sinemasında 1922-1939 yılları önemlilik arz etmektedir. Çünkü, ilk defa 1929 yılında sesli filmler Türkiye'de gösterilmeye başlanmıştır. İSTANBUL SOKAKLARI (1931) filmi bu alanda yapılan ilk üründür. Bir ipek film yapımı olan İstanbul Sokakları, yönetmen ve Senaryo yazarı M.Ertuğrul'du. Filmin müziğini ise HASAN FERİT ALNAR ve H.SADETTİN AREL yapmışlardır. Filmin toplum tarafından tutulmasında, bünyesinde yer yer Arapça, Fransızca ve Rumca konuşmaların yanında rol alan sanatçıların güzel ve yakışıklı olmaları etkendi. Bütün bunların yanında filmin müziği başarılı bir grafik çiziyordu. Onaran film müziği hakkındaki görüşlerini şöyle yorumlamaktadır.

"Filmin müziğini yapan Ferit ALNAR oldukça başarılı idi. Bir neslin ağzından düşmeyen filmde "TÜKENMEZ YOLLARDA" melodisinin dışında, Semiha BERKSOY'un söylediği "Yum güzel gözlerini sevgili yavruy, uyu!..." adlı ninni ve bir folklor parçası olan "EKİN EKTİM ÇÖLLERE" bir sopranonun ağzından ayrı bir güzellik kazanmıştı. Ayrıca filmde cümbüşle seslendirilen "ZEYNEBİM" (Allı Zeynep) türküsü de filme değişik bir çeşki katıyordu".

Yine bu dönemde yapılan filmlerden biri olan " BİR MİLLET

(55) Özön, Sinema Sanatı, Sh: 348

UYANIYOR" M.Ertuğrul'un Türk sinemasına kazandırdığı yapıtlardan biridir. Filmin müziğini bakımından söylenecek pek bir şey görülmemektedir. Türkü olarak icra olunan BİR GEMİM VAR GALGALARA YASLANIR ile AT MARTİNİ DEBRELİ HASAN ezgilerinden farklı fon müziği olarak plâklardan yararlanılmıştır. Bu gilmde kullanılan müzikler 1930-932 yılları arasında "Sahibinin Sesi" plâklarından faydalanılmıştır. A.Ş.Onaran'ın M.Ertuğrul'un Sineması adlı kitabının 103 nolu dip notunda konuyla ilgili şunlar bulunmaktadır.

"Çoğu Sahibinin plâklarına geçirilmiş ve Ertuğrul'unda yararlanmış olduğu anlaşılan bu müzik parçaları şunlardır.

1- Özellikle Kemalçilerin tek silah olarak attıkları yerlerde kilavuz motif olarak: Moussorsky'nin BİR SERGİDEN RESİMLER'inden "Tavuk Ayakları Üstündeki Kulübe"nin köslü vuruşları (Ravl orkestralaması); 2- Zafer anında: Beethoven'in EROİCA SENFONİSİ birinci bölümü; 3- Nesrin'in mektup okuduğu yerlerde: romantik salon müziği (Chopin ve Grieg) 4- Filmin genel akışı içinde Beethoven'in üçüncü LEONERE UVERTÜRÜ/Mendelssohn: HEBRİD'ler UVERTÜRÜ/ Tchaikovsky: ÜÇÜNCÜ SENFONİ yada BALLETT'den bir parça/Wagner: UÇAN HOLLANDALI UVERTÜRÜ.

Türk sinemasının Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan bu bölümünde yapılan SÖZ BİR ALLAH BİR, (1933) filmin yönetmeni M.Ertuğrul ve Müzik yapımcısı ise Muhlis Sebahattin (Ezgi) filmin müziği hakkında ise A.Ş.Onaran şunları söylemektedir.

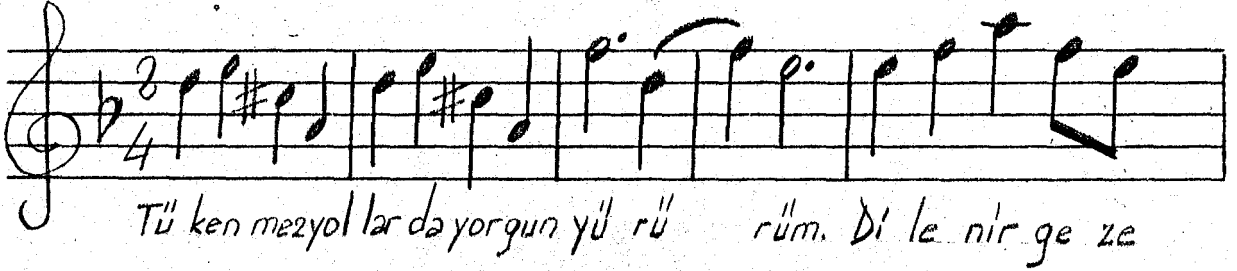
TÜKENMEZ YOLLARDA

"Istanbul Sokaklarında" Filminden

Hasan Ferit ALNAR

ve

H.Sadettin AREL



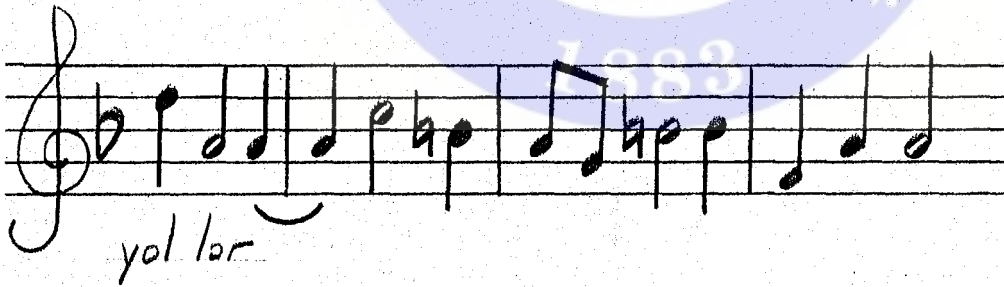
Tü ken mezyol lar da yorğun yü rü rüm. Di le nir ge ze



rim, has ta yım, kö rüm. Ne ka dar u za dı



ya rab, ne ka dar me za ri ma giden ka ranlık



yol lar



" Filmin müziği pek tutarlı değildir. Muhlis Bebahaddin filmde sadece, DRAMA KÖPRÜSÜ yada DEBRELİ HASAN olarak ün kazanmış ve son yıllarda aranjman parçası olarak da ele alınmış bulunan folklor müziğini modernize ederek verişi başarılı olmuş; SEMİHA BERKSOY'un söylediği "BEN FEMİNİSTİM" şarkısı ile konuşmalar "Duó" ya dönüştüğü zaman VASFİ RIZA'nın söylediği "ERKEKLERMİ ÇOCUK DOĞURACAKLAR?" şarkısı ve yine V.Rıza'nın filmin sonlarına doğru söylediği "KALBİME DOĞDUNUZ SİZ ÇOBAN YILDIZI GİBİ" başlangıçlı melodi büyük müzik kalitesi olan parçalar olarak kulağa çarpmamaktadır.(56)

1933 yapımı olan CİCİ BERBER adlı film yine M.Ertuğrul'un filmi olup müziğini MES'UT CEMİL'in yaptığını görüyoruz. Çok tutulan bir müzikli komedi (Operet) olan filmin üzerinde en çok durulması gereken yönü, musikisi olmuştur. Filmin müziklerini Mesut Cemil yapmış, sözlerini Mümtaz Osman düzenlemişti. Filmde söylenen "GÖZ BAKAR KONUŞMADAN" adlı tango, "HER SABAH KARGALAR" adlı fantazi parça ile "BAŞIMDAN ÇIKTI CANIM", "SAÇLARINIZ", "EĞER ALDANIYORSAM" gibi fantezi parçalar ile "Aşk denen şey Taze bir güldür", "Yalvarıyorum Sana", " Damarımda tutuşuyor Kan" ve "YARİM BİR SÖĞÜT DALI" adlı parçalar beste ve okunuş bakımlarından özlenen düzeni bulmuştu.

Hele Zozo Dalmas'ın söylediği OLLANDEZİ'nin ünlü parçası "TO. YELEKAKI" (Yelekçik)(57) ve diğer Rumca şarkılar filmin

(56) Onaran, M.Ertuğrul'un Sineması, Sh: 215

(57) Bu parça daha 1932'lerden beri esasen bütün İstanbul'u ve İzmir'i sarmıştı. Sözlerinin acı ve sitem dolu olmasına rağmen, oynak melodisi ile dillerden düşmeyen bir güzellik-teydi.

müzikal değerini oldukça arttırıyordu.

HER SABAH KARGALAR

(Cici Berber) filminden

Beste H.Cemil

Her sa bah

kar ga lar kah val ti et meden her sa bah karga lar

kah val ti et meden. Son sar haş sal la nıp e vi ne

gik me den Na ni na ni na ni Na ni na ni na ni Ağırım bendük k3 nı.

2. Dükkanın içinde dev gibi yürürüm(2)
Ne yana baksam ben yariri görürüm
Ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra
Bilerim ben ustura

3. Tıraşçı deme sen, bana
ey sevgilim(2) Bilirsin
ben öyle tıraşçı değilim
Li li li li li li li
Sanatımız berberlik

Tiyatrocular Dönemini özellikleri ile birlikte kısaca şu şekilde açıklayabiliriz.

Türk tiyatrosunun kurucusu olarak görülen M.Ertuğrul adından çokca bahsetilmiştir. Yapmış olduğu filmlerde tiyatrosu ağırlık ön plândadır. Kısacası, bu anyedi yıllık ikinci dönem, ilk dönemde atılan olumsuz adımları daha geniş ölçüde kökleştirdi; sinemamızda, sinema çevresinde, sinema izleyicilerinde kolay kolay silinemeyen kötü alışkanlıklar yarattı.

Bu dönemin kazanç sayılabilecek adımları oldukça azdı: İkinci özel yapımevi bu dönemde kuruldu; ilk ve ikinci özel yapımevleri bu dönemde çalıştılar. Bu da, devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık, Cumhuriyetin ilanından İkinci Dünya Savaşına değin film yapımının sürdürülmesini sağladı. Bu durum, ulusal bir sinema yapımının ortaya çıkması, yerli sinemanın günü geldiğinde gelişme göstereceği ümidini ayakta tuttu.

Bugünkü film türlerinin ilk örnekleri, köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel, dram, melodram ve güldürü bu dönemde ortaya kondu. M.Ertuğrul'un en iyi çalışmaları arasında yer alan ATEŞTEN GÖMLEK(1923) BİR MİLLET UYANIYOR(1932) AYSEL BATAKLI DAMIN KIZI(1934-1935) bu dönemde çevrilmiştir. Türk kadınlarının sinemaya geçişleri bu dönemde gerçekleşti. Uygulayım yönünden de sonraki döneme göre bir noktadaki üstünlükle yine bu dönemdedir : Ses ile görüntünün birlikte saptan-

ması. (58)

GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950)

1914-1939 yılları arasında Türk sinemasında tiyatro anlayışı ön plânda idi. 1950 'den sonra ise tiyatro anlayışı karşısında sinemayı egemen kılma çalışmalarının yer aldığı Sinemacılar Dönemi başlar. 1939'dan 1950'ye kadarki dönem ise Türk Sinemasında Geçiş dönemi olarak ele alınmaktadır. Bu dönemin ilk yarısı (1939-1945) İkinci Dünya Savaşından dolayı iki önemli unsuru onaylamıştı. Bunlardan biri, savaş yılları koşullarının ağırlığı, diğeri de tiyatrocuların miras kalan tiyatrolaştırılmış sinemanın ağırlığıydı.

Türkiye'nin savaşa katılmamasına rağmen savaşın beraberinde getirdiği kısıntılardan kurtulamadığı görülmektedir. Savaş koşulları sinemada da etkisini gösterdi. Tiyatrocular döneminin sonunda Türkiye'de sinema büyük bir atılıma hazırlanmaktaydı; ama savaş bu atılımı önlemişti.

Savaşın bir başka etkisi yurdumuza getirilen yabancı filmlerle ortaya çıktı: Kapanan Avrupa pazarlarının yerini, savaş propagandası tehlikesininde etkisiyle, yalnız A.B.D.'nin bir de hem yansız, hem de doğulu bir ülke olan Mısır'ın filmleri aldı. 1938-1944 yılları arasında yurdumuzda yapılan yerli

(58) Özön, Sinema Sanatı, Sh: 351

filmlerin sayısı, yurdumuza aynı dönemde gelen Mısır Filmlerinin "Arap filmleri"nin sayısına eşitti. Bu filmlerin izleyiciler üzerinde etkisi büyük olmuştur.

Mısır filmlerinin, anlayış yönünden, Tiyatrocular Dönemi filmlerinden hiçbir farkı yoktu, Çünkü Mısır Sinemasında Türkiye'den giden bir Türk tiyatrocusu, Vedat Örfi BENGÜ(1900-1953) kurmuştu.(59)

Bu dönemin yönetmenlerini şöyle sıralayabiliriz. Faruk KENÇ, Şadan KAMİL(1917-), Baha GELENBEVİ(1907-1984), Çetin KARAMANBEY(1922-), Ferdi TAYFUR(1904-1958), Hadi HÜN(1907-1969) Sami AYANOĞLU (1913-1971), Cahide SONKU(1916-1981), Çek. Kökenli Adolf KÖRNER().

Bu dönemin yönetmenleri dublaj(sözlendirme) konusunda çalışmışlar ancak yerli film çevirmeyi bile göze alamadıkları görülmektedir. Komşu ülkelerde çevrilen bazı filmlerin Türkçe sözlendirmesini yapıp birkaç yerli görünçlük ekliyerek bunları Türk filmi diyerek Türk sinema severlerine sunmuşlardır.

Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başladılar; içlerinden çoğu sinemacılık eğitimi gördü. Ne varki bu eğitim daha çok sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi uygulamalı konularındaydı. Bu dönemin sinema-

(59) Özön, Sinema Sanatı, Sh: 352

cıları arasında alıcı yönetmen olarak KAMİL, Kriton İLYADİS, Yuvakim FİLMERİDİS, Kemal BAYSAL, İlhan G.ARAKON, Ses yönetmeni olarak KAMİL, Yorgo İLYADİS bu çağda yetişmişlerdir.

Geçiş döneminde yapılan filmleri müzikleriyle birlikte ele almaya çalışalım.

ALLAH'IN CENNETİ, İpek film (1939), Yönetmen Muhsin Ertuğrul, müzik; Sadettin KAYNAK, Sözler: Vecdi BİNGÖL. Özgün bir sênaryoya dayanarak Ertuğrul'un giriştiği bu deney, Türkiye'ye gelen Arap filmlerinin dublaj edilmiş şarkılı versiyonlarının halk tarafından tutulmasından doğmuştur. O zamanlar Türkiye'nin bir numaralı sesi Münir Nurettin'i filmde oynatmak düşüncesi, ticaret bakımından doğru bir düşünceydi. Münir Nurettin sesinin fevkâlâdeliğine rağmen rol yapma yeteneği olmayan bir sanatçıydı. Filmdeki doğal güzellikle, ses güzelliği bir araya gelince film halk tarafından yeterince aranacak bir duruma getirilmiş oldu. Nitekim M. Nurettin şarkı söylemeye başlayınca filmin sinema açısından yetersizliği kayboluyor; bunun yerini bir konser salonunda dinlenen büyük bir ses sanatçısının müzikî dünyası oluyordu.

. Sadettin Kaynak, Vecdi Bingöl, ikilisinin ürünü olan "Aşkın İstırabı", "Aşkın İnleyişi", "Aşkın Sesi", "Deli Gönül" ve "Bu Masal Böyle Bitti" (Saçlarıma Ak Düştü) gibi yıllarca halkın dilinden düşmeyen güzel şarkılar (60) a ilâve olarak

(60) ONARAN, M.Ertuğrul'un Sineması Dip not: AŞ.Sh: 259

Bu şarkıların geçildiği sahnelerde söz heyetini teşkil edenler içinde Artaki Candan, Nubar, Fevzi, Selahattin

Münir Nurettin'e bu filmde, "Akşam... Yine Gölden" ve "Yine Kalbim Çoşar Ağlar Bu Gece" şarkılarıyla "Yürü Leylâ ki Ben Mevlânayı Buldum" sözleriyle başlayan bir gazelde söylüyordu.

Allah'ın Cenneti, sonraki sinemacılara kötü bir örnek vermesinden dolayı dikkatini çekiyordu. Bu kötü örnek sinemaya kaabiliyeti olmayan şarkıcıları (Filmlerde) başroldeki oyuncu olarak kullanmaktı.

ÖZÖN bunu "Türk Sinema Tarihi" adlı kitabında şöyle açıklamaktadır. "Nitekim bu filmde sonra, diğer yapımcılar, Malatyalı Fahri, Adnan Pekek, Zeki Müren, Nuri Sesigüzel, Yıldırım Çınar; daha sonra: Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi erkek şarkıcılarda deneyecek; bunların bir kaçı dışında çoğunun çevirdiği filmler sanat değeri taşımaktan uzak olacaktır".

KIZILIRMAK-KARAKOYUN ; Doğan Film Kurumu(1947)

Yön: M.Ertuğrul, Müzik: Muzaffer Sarısözen

Tiyatromsu özelliğinden ayrı olarak filmin tutarlı yönü musikîsi idi. Müziği halk türkülerinden derleyen Muzaffer Sarısözen, faydalı bir çalışma yapmış olmasına karşın uygulamada bu çalışma, yeterince değerlendirilememiştir.

(Pınar) Muhiddin ve Sadık'ın bulunduğu Necdet Mahfi'nin çalışma notlarında yazılı. Yine bu notlar arasında Münir'in filmde söylediği diğer bazı şarkıların adları var:"Kalmadı Sabra Mecalim""Bak ne Perişan Halim","Dertliyim Ruuma Hicranımı Sardım da yine" gibi.

-Filmde bir yandan M.Sarisözen'in derlediği "Çiçekdağı" "Karakoyun", "Kızılormak", "Bülbüller Düğün Eyler", "Menekşe Buldum Derede", "Şu Dağların Çiçekleri Solmasın", "Ekin Ektim Gül Bitti", "Elleri Kolları Kınalı" gibi türküler tek tek yada koro ile söylenirken; diğer taraftan Vasfi Rıza Zobu, filmde saz şairi olarak üstlendiği rol gereği "Penceresi Yeşil Boya" "Süpürgesi Yoncadan" gibi deyişler söylemekte idi. Ancak Vasfi Rıza bu türküleri kendilerine has bir ağızla değil; bir çeşit tekke müziği veya Karagözcü ağzıyla söylüyor, sesinin güzelliğine ve usule uygun okuyuşuna rağmen, bu tutumu filmde yaratılmak istenen havaya uygun düşmüyordu.(61)

Yukarıda adı geçen türkülerle "Giydiğim Aldır" ve "Nasip Olsa Ben de Gitsem Yaylaya" adlı türküler de bazen alaturka koro-rodan, bazen de Mefharet Yıldırım ve (özellikle çobanın söylediği şarkılarda) Necmi Rıza Ahıska tarafından söylendiği için film boyunca her zaman tam folklor müziğinin ruhu yaşatılamıyordu.(62)

YAYLA KARTALI-Halk film Kurumu (1945) Yön:M.Ertuğrul,
Müzik:Sadettin Kaynak.

Bu yapıtta müzik yükünün ağırlığına dikkat edilmişti. Aslında melodrama dönüştürülen bir dram niteliğindeki film, müzikle desteklenince halktan beklenen ilgiyi görecekti.

(61) ONARAN, M.Ertuğrul'un Sineması sh.303

(62) " " " sh.304

Alaturka müziğini S.Kaynak, şarkıları Necmi Rıza Ahıska okumuştur. Şarkıların bir bölümü doğa karşısında okunmuş, bir çoğu da Yayla Kartalı adı verilen bir müzikli oyunun dekorları önünde. Şarkılar içinde "Sararmış Çiçeğim, Yuvasız Kuşum, Leyla Türküsü" gibi Necmi Rıza'nın okuduğu eserler dışında: "Tamburanın İnce Kıvrak Beli Var" ve "Ey Gönül Bir Derde Düştük" gibi Vasfi Rıza'nın okuduğu, Necip Celal'in ünlü "Mazi" tangosu gibi Cahide'nin okuduğu parçalarda var. Filmde fon müziği olarak zaman zaman Chopin'den Grieg'in Per Gynt'ünden plak müzikleri kullanılmıştır. Tiyatrocu ruhuna uygun bir yapıttır.

Bu dönemde yetişen yönetmenler; Tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla, tiyatrodan arınmış doğrudan doğruya sinema dilini kullanan ürünler verme çabasına giriştiler.

SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950 - 1970)

Bu dönemde Lütfi Ömer AKAD (1916-) sinemamızda adından çokca bahsedilen bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. AKAD, sinema anlayışı, sinema duygusu sinema dilini kullanışı, uygulayımı, görünçlklemesi, oyuncularından yararlanması, konularını seçişiyle Tiyatrocuların, özellikle M. Ertuğrul'un tam tersini simgelemekteydi. M. Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, AKAD bu yanlış temeller üzerine kurulan tiyatrosal sinemaya o denli sinema özellikleri kazandırmıştır. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamayacağı, bu dille konuşmasını öğrenemeyeceği sanıldığı bir sırada AKAD, sinemamızda ilk değerli örnekleri vermiştir.

Yapıtlarından bazılarını şu şekilde sıralamak olasıdır:

VURUN KAHPEYE (1949), LÜKÜS HAYAT (1950), TAHİR İLE ZÜHRE (1951-52), ARZU İLE KAMBER (1951-52), KANUN NAMINA (1952), ÖLDÜREN ŞEHİR (1954), BEYAZ MENDİL (1955), KIZILIRMAK-KARAKOYUN (1967), BİR TESELLİ VER (1971), GELİN (1973)

VURUN KAHPEYE (1949) Yön: ve Sen: L.Ömer Akad Müzik:
Sadi IŞILAY.

Film, o dönemde söylenen okul şarkıları, mevlût ve naat okunuşlarıyla da bezenmiştir. Sadi Işıl原因'in filme ait uygulamaları filmin havasına uyum sağlamıştır. Tefrik Fikret'in şiirinden bestelenen "PAPATYALAR", "EY BÜLBÜL GÜZEL KUŞ", "ANKARA'nın TAŞINA BAK", "DAĞ BAŞINI DUMAN ALMIŞ", gibi okul şarkıları ve marşları filmin yapısına tam anlamıyla uymuştur.

Daha sonraki dönemlerde Orhan AKSOY ve Halit REFIĞ tek-rar film yapmışlardır. /63)

LÜKÜS HAYAT (1950) filminde ise müzik şu şekilde ele alınmıştır. Şarkıların filme alınmasında yeni bir yöntem uygulanmıştır. Bunu ONARAN, Lütfi Ömer AKAD'ın sineması adlı kitabının Lüküs HAYAT filminin 5 nolu dip notunda şöyle açıklamaktadır.

(63) İkinci olarak çekilen filmde müzikleri yine Sadi IŞILAY yapmış; ninni şeklinde bestelenen ilâhilerle filme yenilik getirilmiş, Musa SÜREYYA'nın "VATAN MARŞI", Orhan Sait GÖKTAY'ın "Bu Vatan Kimin" adlı şiirlerinde filmde değerlendirilmiştir. (ONARAN, L.Ö. Akad'ın sineması, Sh: 18)

"Operetteki şarkıları aynen filme aldık. Bunu da o zamana kadar uygulanmamış bir yöntemle gerçekleştirdik. Dublaj yapmadık, şarkılar ve müzikler için... Bir gün geldi orkestra... Yalnız orkestra parçaları çaldı. Ertesi günde şarkıları söyledik ve bunları 35 mm. ses filmi üzerine bastık. Film tiyatrodan çekiliyordu. Oraya bir projeksiyon makinası getirdik ve 35 mm. sesli filmle "Pleyback" yaptık. Yani oyuncular, projeksiyondan gelen sese uydular ve senkron meselesi olmadı", (Akad'la 10.2.1974 günlü konuşma)

KIZILIRMAK-KARAKOYUN(1967) Lütü Ömer Akad'ın bu filminde müzikleri Abdullah Nailî BAYŞU, türküleri çalan ve okuyan Orhan GENÇEBAY'dı. Bu film o günün (XIX.y.y.) toplumsal ve ekonomik koşullarına gerçekçi bir yaklaşım ile ele aldığı için tümüyle, "destansı gerçekçilik"akımının başarılı bir örneğidir.

Halk masallarının destansı havası ve deyiş özellikleri, ekonomik konuşmaları ve anlatılanın musıkî ile desteklenmesi yöntemlerini, kendisi içinde temel yöntem olarak ele alan Akad, özellikle Pir Sultan Abdal'dan aldığı deyişlere gerektiği kadar kendinden de katkılarda bulunarak filmin atmosferini canlı tutmayı başarmıştır. Konuya yatkın olan bu deyişler arasında, "Bana gül diyorlar neme güleyim", "Kerbelâ çölünden bir koyun geldi" ve "Benim kuzum kuzuların beyidir-Karakoyun yüreğimin yağdır" dizeleriyle başlayanlar göze çarpmaktadır.

Akad, 23.2.1975 tarihinde A.Ş.Onaran'a film müziği hakkında şunları söylemiş!..."Müzikte şöyle bir yenilik yaptım:

Türkülerin kiminin sözlerini ben yazdım. Bir kısmını Pir Sultan Abdal'ın, konuya çok yakın konuya tamamen uyuyor. Benim yazdığım şiir yok aslında... Hepsi Pir Sultan Abdal'ın... Ben bazı mısralarda kelime değiştirdim. İstedim ki seyirci bu mısraları duysun... Konuya çok yakın olarak... O zaman şöyle bir yaptım: Türkiye başlamadan evvel türkünün sözlerini açıklattım. Çünkü türkü içinde sözler anlaşılıyordu. Destansı bir hava verdi bu filme.. Şiirin konuya bu yakınlığı beni şaşırttı. Bazende Pir Sultan'ın şiirlerinin birer mısrasını diyalog arasında kullandım.(64)

Akad'ın bu güzel yapıtını İtalyan Maria VERDONE şöyle değerlendiriyor.

"Türkiye'de görmüş olduğum filmler içinde en başta son yılların Türk sinemasının en iyi, hiç kuşkusuz gördüklerimin en etkili filmi olarak Lütfi Ömer Akad'ın Kızılırmak-Karakoyun'unu sayıyorum. Kızılırmak-Karakoyun'un değerlerinden biri derin bir şekilde milli oluşudur. Film Anadolu'nun bilgeliğine, hak şiirine, sonsuz geleneklerine, duygularına ve özelliklerine köklü bir biçimde dayanıyor. Gerçek, öz folklora dayanması... Bence ilk başta belirtilecek değeridir. Gerek baş oyuncuların, gerekse karakter rollerinin ölçülü ve aşırılıktan uzak oyunlarında, koral sahnelerin çizilişinde, hikâyenin sade temposunda hatta tek bir çalgı ile halledilen fon müziğinde beliren bu sadelik

(64) Onaran, Ö.Lütfi Akad'ın sineması Sh: 113

inceliğini ve şairane havasını koruduğu, moral biçimi içinde dahi, kolay bir iyimserlikten kaçınarak; baskının paradan gelen iktidarın kaçınılmaz yenilgisi ve kurbanları ile, toplumsal ilericiğini kesin bir görüşle açıklayan bu filmin en iyi yönüdür"der.(65)

BİR TESELLİ VER (1971) filminin müziğini, "Hudutların konusu" ve "Kızılırmak-Karakoyun'da olduğu gibi Abdullah Naili BAYŞU ile yapan Orhan Gencebay, 1970'lerde birden folklor müziğinden uzaklaşıp "Arabesk" şarkılarıyla ün yapan bir sanatçı oldu. Yalnız besteleri ve sesiyle değil fiziğiyle de iyi bir görünüm sağlayan Gencebay, 1971'den bu yana bir çok yapımcılarla filmler çevirdi.

Çoğu melodram havasında, kimisinde "Halkçı filmler"e yatkın biçimde çevrilen bu filmler içinde "Bir teselli ver" bu iki türün bir karışımı olarak nitelenebilir.

Sinemacılar döneminin yönetmenleri arasında Akad'dan sonra en önemli yönetmen Metin Erksan(d.1929) dır. Aşık Veysel'in hayatıyla (1951-1952) işe başlamış daha sonra işe Cingöz Recail Beyaz Cehennem(1954), Yolpalas Cinayeti (1955), Ölmüş bir Kadının Evrak-ı Metrukesi'ni, bir zaman sonda 1960'dan önceki dönemde yer alan filmlerin en iyisi sayılabilecek "Dokuz Dağın

(65) Onaran, M.Ertuğrul'un sineması Sh: 306

Efesi'ni yapmıştır.

Atıf Yılmaz BATİBEKİ(d.1925), melodram ve güldürü filmleri ile çalışmalarına başlamış 1957'de GELİNİN MURADI'nı çevirmiştir. 1958'de YAŞAMAK HAKKIMDIR, 1959'da BU VATANIN ÇOCUKLARI, 1959'da ALAGEYİK, KARACAOĞLAN'ın KARA SEVDASI filmlerini çevirmiştir.

Osman SEDEN ise Akad'ın etkisinde kalmıştır. "Kanlarıyla ödediler(1955)", Sönen Yıldız(1955-1956), İntikam Alevi(1956), Beraber ölelim(1958), Düşman yolları kesti(1959), Namus Uğruna (1960) Memduh UN (D.1920) Sinemacılar Döneminin en "Tipik" yönetmeni filmleri; Üç Arkadaş (1958), Ateşten Damla(1959-1960) Ayşecik (1959-1960), Kırık Çanaklar (1960)

Sinemacılar Döneminin ilk bölümünün sona erdiği 1960'tan gerilere doğru bakıldığında, bu on yıl sinemamız için büyük bir önem taşımaktadır. Herşeyden önce, gerçek anlamıyla sinemanın bu döneminde ortaya çıktığı görülür. Zira 1914-1950 yılları Türk Sinemasının dilden, özgün sinema dilinden yoksun olduğu dönemdir. Ancak 1950-1960 döneminde dirki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişildi, bunun ilk örnekleri verildi. Yine bu dönemde ilk kez bir sinema eleştirmesi çabasının, ciddi sinema yayınlarının başladığını, sinema-Eleştirmen-izleyici arasında zaman zaman yararlı bağlar kurulduğunu belirtmek gerekir.

Sinemacılar Döneminin ikinci bölümü olarak bilinen (1960-

1965) yılları arasında Türk Sinemasında 1960 Devriminin etkileri görülmektedir. Çünkü devrim ve 1961 Anayasası, Türkiye'nin o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleri ile önlenmeye çalışılan ne kadar önemli sorunu varsa ortaya çıkarmıştı. Bütün bunlar için de yaşadığı toplumun sorunlarını sinema aracılığıyla ortaya koymak isteyen sinemacılar için paha biçilmez bir hazineydi.

Böylelikle 1960-1965 arasında sinemamızda ilk kez toplumun sorunlarını görüntüğe aktarmağa çalışan bir dizi film ortaya kondu. Yapılan filmler için Özön şunları söylemiştir.(66)

"Bu filmleri çevirenlerden kimilerinin sonradan taktıkları adla bir "Toplumsal gerçekçilik" akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akın oluşturabilecek ölçüde verimliydi, ne de daha önemlisi toplumsal gerçekçilik diye adlandırılacak bilinçli, sağlam, derinlemesine dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı."

1965-1970 Dönemi ise Sinemacılar Döneminin üçüncü bölümü. Bu döneme, kendi nitelendirdikleri "Toplumsal Gerçekçilik"i yadsımak, bunun yerine Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT Sineması),

(66) Özön, Sinema, Sh: 362
Sanatı

(Halk Sineması) giderek "Ulusal Sinema" görüşlerini savunmakla giren yönetmenlerin başlıcaları Refiğ, Ekrksan, Batı Beki, Sağıoğlu yolu. Yapılan filmlerde ortada değişen bir şey yoktu. Bu dönemdeki filmlerden bazıları şunlar: Refiğ (Güneşe Giden Yol, 1965), (Uç Korkusuz Arkadaş, 1966), Karakolda Ayna Var, Kız Kolunda Damga Var (1967), Bir Türk'e Gönül Verdim (1969) Erksan: Ateşli Çingene (1969), Sevmek Zamanı (1966) Kuyu (1968) Batıbeki: Toprağın Kanı, (1966), Ah Güzel İstanbul (1966) Sağıroğlu: Bitmeyen Yol, Önce Vatan (1974)

GENÇ/YENİ SİNEMA DÖNEMİ (1970-1984)

Bu dönemin kısaca şu şekilde yorumunu yapabiliriz. 1970' den günümüze dek uzanan zaman süreci içinde belli başlı beş olay görölmektedir. Bunlar Akad'ın atılımı, Sinemacılar Döneminin ilk ve ikinci kuşağının geriliyerek önemlerini yitirmeleri, Yılmaz GÜNEY'in ortaya çıkışı, Güney'in arkasından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk Sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslar arası alanda başarı kazanması; buna karşılık Türk Sinemasının özellikle son yıllarda bir ölüm kalım savaşı denilebilecek bir döneme girmesidir.

1980 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI

1980 Türkiye'sinde kan gövdeyi götürürken, Türk Sinemasında her yönüyle parlak olmayan kısır bir yıl geçirmiştir. Bu yılda çekilen filmlerin içinde çok azı beklenen düzeyi tuturamamıştır. Türk sinemasında her yılın geçerli olduğu bir tür filmlere ağırlığını koymuştur. Örneğin 1979 yılının ağır bastığı tür, yani sinemasal moda "SEKS FİMLERİ"ydi. 131 adet seks filmi çekilmiştir. Şarkıcıların oynadığı, arabesk türü filmlerin sayısı ise 19'du. 1980 yılının sinemasal modası ise "ARABESK"ti.

Sinemasal moda açısından gerçekte değişen bir şey yoktu. Çünkü seks filmleri gitmiş, yerine "Arabesk" türü bir moda gelmiştir. Kaldığı arabesk türü filmler seks filmlerinden, toplumsal yönden daha tehlikeli sonuçlar getirmiştir. Örneğin, seks dışı; arabesk içe dönük bir olgu niteliğindedir. (67) Örneğin, ne kadar iğrenç boyutlara ulaşırsa seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatıyor, bedensel olarak boşalımı sağlıyor. Arabesk türü filmler ise seyirciyi karamsarlığı, acıya ve de duygusal bir isyana sürüklüyordu.

Ama seks filmleri konularıyla, görüntüleriyle grotesk yani kaba ve iğrençti. Bütün bunlara karşılık duygusal sömürü ve yapaylık her iki tür içinde söz konusudur.

(67) Ağah Özgüç, Yakılacak filmler, Arabesk, Kadınca Haziran

1982

Yılın sinemasal modası olan "Arabesk türü filmler" Atilla DORSAY'a göre, "... bu filmler en küçük bir sinemasal kaygı bile taşıyorlardı. Yarının sinema tarihçisi için değil, toplum bilimcisi için malzeme oluşturacak filmlerdi, bunlar ve eğer bir ilginçlikleri varsa, yalnızca bu açıdandı. (67)

1980'de Türk Sinemasının en büyük olayı ise, filmlerimizin dışı, yani dünyaya açılmasıydı.

"SÜRÜ" (Zeki OKTEN) Londra Film Şenliği'ne katılan 93 film arasında "En iyi film" seçildi. (68)

"DUŞMAN (Zeki OKTEN) filmi Berlin Film Şenliğinde yine özel ödül aldı.

Bu yılın en iyi film müziğini ise ÖMER KAVUR'un yaptığı YUSUF ile KENAN'la ÇAĞDAŞ ARAŞTIRMA GRUBU yaptı. Bu film İtalya'da düzenlenen ULUŞLARARASI MİLANO FİLM FUARI'nde (Mifed), çocuk filmleri dalında "BİRİNCİ"lik aldı.

1980'de çevrilen filmlerden başlıkları şunlar.

TANRIYA FERYAT Yön: Orhan AKSOY, Müzik: Metin BÜKEY

YAKTIN BENİ DÜNYA Yön: Alev AKAKAR, Müzik: Cengiz TEKİN

BİR GÜN HİKAYESİ Yön: Sinan ÇETİN

BANKER BİLO Yön: Ertem EĞİLMEZ

(67) "Arabesk Olayı" Milliyet Sanat Dergisi SH:9 1 Ekim 980

(68) Milliyet Sanat Dergisi Sh: 15, 1 Ocak 981

1981'de TÜRK SİNEMASI.

Bu dönemde yapılan filmlerin çoğunluğunu şarkılı Türküleri filmler aldı. Denilebilirki Arabesk 1981'de Altan çağını yaşadı. 1981 yılı içinde iddialı yada iyi niyetli, düzgün filmler çekildi. Örneğin "AT" Ali ÖZGENTÜRK'ün filmi, "HAZAL" filmi ve Sinan ÇETİN'in "ÇİRKİNLERDE SEVER" gibi.

18. Antalya film şenliğinde DERVA GÜLÜ filminin müziğini yapan NEDİM OTYAM en iyi müzik ödülünü aldı.

Yine Milliyet Sanat Dergisinin düzenlediği yarışmada en iyi özgün müzik ödülünü BEREKETLİ TOPRAKLAR filmi ile SARPER ÖZSAN ile YAVUZ TOP aldı.

1981 yılında yapılan filmlerden bazıları şunlar:

"ACI GÜNLER, Yön: Orhan Elmas Müzik: Cahit BERKAY.(Cahit Berkay, filmin genel havasına tıpa tıpa uyan tutkulu müziği seyirciyi filmin akışı içinde etkilemiştir.) (69)

AH GÜZEL İSTANBUL Yön: Ömer KAVUR Müzik: Melih KİBAR
(18.Antalya Festivalinde ikinci olmuştur.)

YILANI ÖLDÜRSELER Yön: Türkân ŞORAY Müzik: Zülfü LİVANELİ.(Ankara Sanatevi adına Sinema yazarlarının düzenlediği

(69) Ağâh ÖZGÜÇ, Yıldız, Sh: 176, Nisan 1981

(1982", En iyi 5 yerli film seçiminde ödül aldı. Ve en iyi Özgün müzik dalında da birinci oldu.)

YOL Yön; Şerif GÖREN Müzik: Sebastian ARGOL. (1982 Cannes Film şenliğinde Büyük Ödül'e ortak oldu. Ayrıca Fransa'da "Eleştirmenler" ödülünü (1983) kazandı.)



1982'de TÜRK SİNEMASI.

Bilim adamlarımıza göre Anayasa yılı olan 1982'de Türk Sineması kaçınılmaz biçimde bir "Arabesk yılı"nı yaşadı.

Devletin ve aydın kesimin dışladığı Türk Sineması bu dönemde de yalnız kaldı. Önceki yıllarda olduğu gibi "Sinema Yasası" girişimleri kısa bir süre sonra yeniden suskunluğa dönüştü.

Türk Sinemasının 1982 yılındaki başarıları, içte ve dış dünyada olmak üzere iki yönde geliyordu. Önce sinemamızın yurt dışında Yol, Bir Günün Hikâyesi, At filmleri başarı kazandı.

Yurt içindeki başarılı filmler ise Ah Güzel İstanbul, Gül Hasan, Yılanı Öldürseler, Çirkinlerde Sever, Dedi Kan, 19. Antalya film Festivalinde en başarılı müzik ödülünü KIRIK BİR AŞK HİKAYESİ filmindeki çalışması ile CAHİT BERKAY almıştır.

1982'de çevrilen filmlerden bazıları şunlardır.

Bende Özledim Yön: Nazmi ÖZER,

Feryada Gücüm Yok Yön: Şerif GÖREN

Hor Görme Garibi Yön: İsmail KALKAN Müzik: Cahit BERKAY

Kırık Bir Aşk Hikâyesi Yön: Ömer KAVUR Müzik: Cahit BERKAY (19. Antalya Film Şenliğinde (1982) "En iyi üçüncü film" Cahit Berkay "En iyi Müzik" ödülünü almıştır.

Gülsüm Ana, Yön: Memduh ÜN Müzik: Cahit Berkay

Hakkâri'de Bir Mevsim, Yön: Erden KIRAL Müzik: Timur SELÇUK (Timur SELÇUK'un aşırılıklardan arınmış, dengeli ve geri plânda kalmayı yeğleyen müziği, son derece etkili olmuştur.)
Bu film ayrıca 33.Berlin Film Festivalinde 1983 4 ödül kazanmıştır. (70)

Mine, Yön: Atif YILMAZ Müzik: Cahit Berkay

Tomruk, Yön: Temel GÜRSU Müzik: Cahit BERKAY.



(70) Çetin A.Özkırım, 33.Uluslararası Berlin Film Festivali
Günlüğü, Varlık, Sh: 907, Nisan 1983

1983'de TÜRK SİNEMASI

Bu dönem 6 Kasım seçimleriyle siyasal açıdan bÖr "Demok-rasiye Dönüş" yılı, sinemasal açıdan ise "Film yakması" yılı olarak geçmiştir.

Arabesk modası Türk Sinemasındaki yerini korumasına kar-şılık, bu ara yeni bir eğilim gündeme geliyordu. Gündelimdeki tür ise "Kadın filmleri"ydi. Yani genelde kadın kahramanlara, kadınsal sorunlara yönelik aile filmleri.

Ancak bu tür filmlerin genel içeriği melodram öğelerine yaslanıyorsa da kuşkusuz, Türk Sineması için yararlı bir geli-şim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü, seks filmlerinin si-nema salonlarından kaçırdığı kadın seyirciyi yeniden kazanmak önemli bir olguydu. Gerçekten bu filmler ile kadın seyirci ya-vaş yavaş sinemaya gelmeye başlamıştır.

20.Antalya Film Festivalinde en iyi müzik ödülünü Yeni Türkü Topluluğu Derman filmiyle almıştır.

Filmlerden bazıları şunlardır.

* Beyaz Ölüm, Yön: Halit Refiğ Müzik: İzzet ÖZ

Çocuklar Çiçektir, Yön: Yaşar Seriner Müzik: Arif SAĞ

(Arif Sağ'ın müziği filmin tutarlılığına katkı sağlamıştır)(71)

(71) Tele Magazın, 26 Mart 1984

Sinema yazarları yılın en iyi film ve sanatçılarını 1984-1985 sinema mevsimi içinde de belirlemişlerdir. Buna göre en iyi 10 film belirlenmiştir.

1. Pehlivan, Yön: Zeki ÖKTEN(Şeref Film)
2. Bir Yudum Sevgi, Yön: Atıf YILMAZ (Delta Film)
3. Firar, Yön: Şerif GÖREN (Gülşah Film)
4. Kardeşim Benim, Yön: Nesli ÇÖLGEÇEN (Sene Film)
5. Körebe, Yön: Ömer KAVUR (Alfa Film)
6. Gizli Duygular, Yön: Şerif GÖREN (Uzman Film)
7. Namuslu, Yön: Ertem EĞİLMEZ (Uzman Film)
8. Fahriye Abla, Yön: Yavuz TURGUZ (Köle Film)
9. Cumartesi Cumartesi, Yön: Tunt OKAN (Evren Film)
10. Dağınk Yatak, Yön: Atıf YILMAZ (Mine Film)

Sinema yazarları ayrıca Bir Yudum Sevgi ile Dağınk Yatak Filmleri için Yalçın TURA'ya ve Körebe Filmindeki özgün müzik çalışmaları ile Neşet RUACAN'ı en iyi müzikçiler olarak belirlemiştir. (72)

(72) Milliyet Sanat Dergisi, 1 Haziran 1985

TÜRK SİNEMASINDA UYGULANAN MÜZİK TÜRLERİ.

Türk Sinemasında uygulanan müzik türlerinden biri Arabesk dalında yapılan çalışmalardır. Bu müzik türünün Türk Sinemasında kullanımından önce Ansiklopedik anlamda Arabesk ne demektir, önce bunu açıklayıp konuya girmek yerinde olacaktır.

Ansiklopedik anlamda Arabesk(Fr.arabesque), Arab usûlünde süslemede kullanılan çizilmiş veya oyma süs. Bazı çevre çizgilerini birleştiren, resmedilmiş veya oyma bir düzenlemenin temel ritmini meydana getiren ideal çizgi. Tipik örnekleri eski islâm sanatında bulunan bir çeşit resmedilmiş veya oyma süs. Doğu sanatlarının özellikle Mısır sanatının etkisiyle, arabesk'e benzer bir süsleme sık sık uygulanmıştır. Pompei ressamı ve heykeltıraşları, salonların panolarını ve kapılarını dört köşe direklerini arabesklerle işlemişlerdir.

Koreografi olarak: Akademik dansın bir pozunu: Bir bacak yere basar, öbür bacak kaldırılır ve arkaya doğru gerilir; vücut yana eğilir, bir veya her iki kol kalkık bacağın uzantısında genellikle ters yönde yer alır. Arabesk doğu danslarındaki poz ve motiflerden esinlenerek XIII.y.y. baleyeye sokulduğu sanılır. O çağın dans nazariyecileri; dansın bazı basit tabii pozlarına arabesk adını verirlerdi. Akademik lûgate kesin olarak Carlo Blasis zamanında girdi; şiirli ve hissi bir hamleyi en anlamlı bir şekilde yansıtan poz durumuna romantik bale sırasında geldi ve asıl anlamını buldu.(73)

İspanyol Flamenko dansözü BIANCA DEL REY flamenkoya şöyle anlatıyor: "Flamenko aşktır, nefrettir, hüsrandır, kederdir, ıstı-
raptır, hazdır, coşkudur... Hassasiyet, şevkât, öfke...

(73) Meydan Larousse, "Arabesk" maddesi

Bu duyguların tümünü içerir flamenko, Vücut, dansta bu duyguları yorumlamak için kullanılan bir araçtır sadece, Kısaca "yaşamdır" tanımlayabilirim. Flamenko, İspanyol kültürünün önemli bir parçasıdır. Çünkü topraklarımızın üstünde yaşamış gelmiş geçmiş tüm kültürlerin sentezini içerir. Flamenkoda erkek iberik erkeğinin abartılmış imajını sergiler. Ancak bu erkeğin karşısına kadın cinselliğinin gücü ile çıkar. Flamenko bu iki gücün karşılaşmasıdır, sekstir, aşktır... Kadın erkeği baştan çıkarır, aşık eder, kışkandırır... Çingenerler özgür bir ırk ya da özgürce yaşayan bir topluluk olduğu için, flamenkonun icraatçıları geçen yüzyılın sonlarına dek çoğu kez önder oldular. Dolayısıyla çingene ırkında flamenko'ya İspanya'da yaşayan diğer kültür biçimlerinin (Örneğin yahudiler) katkısı olmuştur. Flamenko tarlada çalışan işçiler arasında doğdu. Hatta ilk başlarda gitar falan yoktu. İçten gelen türküler şeklinde tarım işçilerinin ağızlarında oluştu. Hapishanelerde söylenen, söylene gelmiş flamenko türküleride böyledir." Sözü edilen "Canto hondo" denilen yanık türkülerde bir kadercilik seziliyor. Şarkıların sadece melodilerinde değil, aynı zamanda içeriklerinde bir Arap-İslâm etkisi hissediliyor sözüne ise: "Çok mümkün. Endülüs asırlar boyu Akdeniz'de bir kültür merkezi oldu. Doğu kültürü batıyla temas ettil. Endülüs bir kültür kazandı haline geldi. Bu kültür kazanımının kaynağı oluşumu tarih kitaplarına "Arap Hâkimiyetinde Endülüs" olarak geçmiştir. Aslında burada "hakimiyet" sözcüğü yanlıştır. Bir "birlikte yaşamaktır" söz konusu olan. Bu dönemde İslâm, Katolik ve Yahudi kültürleri içiçe, görülmemiş bir özgürlük ve hoşgörü ortamında yaşamışlardır. Ancak şunu unutmamak gerekir ki,

Endülüslünün yaşam şartları ağırdır, güçtür. Bu dün gibi hâlâ böyledir. Bu nedenle flamenko türkülerinin açıklı yanık olmasından doğal birşey olamaz. Bu türkülerde karşılığını alamayan emek vardır, karşılıksız aşk vardır, yenilemeyen kader vardır," demekle cordoba Flamenko dramatizmi'ni açıklamaktadır. (74)

A- MÜZİK'TE ARABESK:

"Arap tarzı", Arap uslubunda oluşu nedeniyle "Arabesk" adıyla ancak "dolmuş müziği", "yozlaşmış müzik" olarak söylenecek toplumsal bir gerçek ortaya çıkmış, aydın çevre yazar ve eleştirmenler tarafından çeşitli görüşlerle değerlendirilmiştir. Tanımı müzik uzmanlarınca "Arap, İran, Hint ve Türk kaynaklı ezgilerden yozlaştırarak oluşturulmuş, doğu motifleri taşıyan, kuralları belirlenmemiş ilkel ezgi türü" şeklinde yapılmaktadır. (75)

Orhan Gencebay'ın 1968 yılında "Başa gelen çekilir" ile "Minibüs müziği" adlı yeni bir müzik türü başlamış oluyor. 1969'da "Sevenler Mesut Olamaz" adlı kırkbeşliği bir ayda yüz-ellibin satıyor. "Bir teselli ver" şarkısı ile bir yılda altıyüzbin satıyor. "Hor görme garibi", "Sev dedi gözlerim", " Bir araya gelemez", "Kaderimin Oyunu", "Duyun Beni", "Batsın bu Dünya" isimli şarkı sözleri, isimleri birer slogan gibi minibüslere yazıldığı görülüyor.

(74) Cumhuriyet Gazetesi, "Flamenco," 5, 5, 1985

(75) Türk Dili Dergisi, A.Şerif Onaran. "Minibüsten Sinemaya yola çıkan arabesk".
1984 Nisan

Orhan Gencebay'ın başlattığı bu müzik türü kendine has bir duyarlık ve dengeye rağmen, Ferdi Tayfur'un şarkılarında sınır tanımaz coşkulara, çığlıklara, acılı seslere akıl almaz inlemelere dönüşerek korkunç bir hızla ülkenin dört bir yönüne hızla yayılır.

1970 ler Türkiye'sinde yaşanan büyük enflasyon hızı ekonomik açmazların, bunalımların katlanılmaz acıların ve umutsuzluğun Ferdi Tayfur'un sesinde acılar çeken bir toplumun hep bir ağızdan söylenmiş çığılığına dönüşür.

1968 lerde başlayıp gecekondu bölgelerinde yaşayan hakk, yoksul emekçi halkı, emekçi kesimleri, işsizleri, minibüs kültürü içindeki deyimiyle "Gariban" takımını kasıp kavuran, birden sloganlaşmayı becerebilen bu yeni müzik türü, batıdaki kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılma özelliğine rağmen, Radyo ve TV'den yararlanmadığı halde farklı bir olguyla ortaya çıkıyor.

Bu olgu emperyalizmin toplumumuza uygulattığı "batılaşma hareketlerinin" ve ona karşı gelen, gelişen "doğucu-İslâmcı" tepkinin son uzantısı olduğu iddia ediliyor ve buna örnek olarak; Orhan Gencebay müziği çeşitli çevrelerce eleştirilirken yada Radyo ve TV'de yasaklanırken, bu müzik biçiminin "Arap müziği" taklidi olduğu öne sürülüyor. Buna rağmen batı müziğinin çok kötü taklidi, bozuk kopyası olan, "Araçmanlar" yasaklanmıyor, engellenmiyor.

Yine arabesk'i savunanlarca ilginç bir tez ortaya konuyor, bizim eski müzik bizim değil Araplardan gelme sav'ına karşılık Mısır aydınları bunun tersini söylüyor... Evet bu müzik bizim müziğimiz değil Türk'ün müziğidir, şu halde biz kendi ulusal müziğimize dönmeliyiz diyorlar.

Orhan Gencebay, kendi müziğinin doğuş nedenlerini şu şekilde açıklıyor. "Benim müziğe başladığım yıllarda Türk müziğine karşı geliştirilen bir küçümseme hakimdi. Müzik eğitimi yapan batı müziği konservatuvarı olduğu halde, bir Türk Müziği konservatuvarı bile yoktu. Türk müziğini hor görenler Türk Müziği yerine batı müziğini yerleştirmeye çalışanlar çoktu ve oldukça etkindiler. Bu babalarımızı, dedelerimizi inkâr etmek olurdu. Önce bu şartlanmayı kırmak istedim. Bizim geleneklerimize, bizim insanlarımıza seslenen bir müzik türü oluşturmayı denedim. Bunu yaparken çağdaş batı tekniğinden de yararlandım...".

Gencebay müziğinde ve şarkı sözlerinde "doğulu, dinsel mistik" seslerin bu "yeni etkinliğini "minibüs müziği"nin en önemli dinleyici kitlesini oluşturan, kırsal kesimlerden kente göç etmiş "gecekonduların" yapılarıyla birlikte düşünmek gerekir. Bu dinsel görünümlü tepkiler çok çeşitli yollarla karmaşık bir biçimde oluşuyor ve kentlere akın eden kalabalıkların, karşı karşıya geldikleri acımasız kapitalist koşullara yaşadıkları çeşitli acılara karşı oluşturdukları yeni tepkilerdir. (76)

(76) Sanat Emegi, ^{15.5.1979} Engin Gönültaş, "Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'ın minibüs müziği".

Minibüs müziği kentleşmeyle ortaya çıkan değerler karmaşasının bütün yansımalarını içeriyor. Halk müziğinden klasik Türk müziğine doğulu, dinsel seslerden, batının en gelişmiş elektronik müzik aletleriyle elde edilebilen karmaşık seslere kadar pekçok çeşitli seslerin birleşmesinden oluşan bir yapısı var. Hızlı kentleşme süreci içinde oluşan yığınların benimzedikleri "minibüs müziğinin" şarkı sözlerinde de giderek artan bir toplumsal sorunlarla ilgilenme" eğilimini görmek mümkün. Gencebay'ın "Bir yanda hayat kavgası var, bir yanda aşkın ızdırabı"

Arabeskleşme bir ara sınıf kültürüdür. Kültür çatışmasına hak tarafından getirilmiş bir çözümdür. Bir olgudur. Kendisini yaratan ve besleyen birden çöş koşulu vardır. Ne köylü ne kentli olan, ne aydın ne kara cahil olan insanın karşı karşıya kaldığı büyük kent ve yerleşik kültür önünde yabancılaşması ile, kendisini ezilmiş ve horlanmış-itilmiş duyumsayarak doğulu yanının kimi özelliklerini kullanarak, işleyip, geliştirerek, yeniden dönüştürerek ürettiği bir kültürdür arabesk. Müzikten dile, oradan yaşama biçimine kadar uzanır. İşin ilginç yanı aydının kendisini bu kültüre yakın hissetmesidir. Nitekim arabesk müzik de, konuşma biçimide... Herşey aydın tarafından benimsenmiştir. Bunun bir nedeni aydının bilinç altında sürekli olarak yaşadığı acı çekme, horlanmış-itilmiş olma güdüsüdür. İkincisi sınıfsal konumunun belirlenmemiş olması dolayısıyla o sınıfa özgü yerleşik ve içinde yoğrulduğu, bilincine egemen bir kültüre sahip bulunmaması nedeniyle arabesk kültürü, müziği türeten ara sınıflarla doğal bir özdeşleşmenin kurulması ve bir bilinç kaymasının yaşanmasıdır.

Bitmek bilmeyen insan öldürmeleri, insan yaşamına verilen değerlerin gitgide yok olması karşısında,

"Sağımda solumda can verenler var
Her dostun kavgası ayrı biçimde
Nedir bu kin?
Ne bu nefret?
Hiç kalmamış cana kıymet" diyor.

Yine bazı şarkılarında "düşük ücret", "maaş", "başlık parası", "Batsın bu dünya'da kula kulluk", "düzen bozulması" gibi yakınmaları dizelerinde görülmektedir. Orhan Gencebay'ın oluşturduğu, daha tutarlı dengeli gerektiğinde umutlu söyleşisine karşılık 1979 Türkiye'sinde yaşanan enflasyonlu ölümlü, kurşunlu, kargaşa ortamında ansızın ortaya çıkan ve salgına dönüşen "inlemelerle dolu" Ferdi Tayfur olayı aynı zamana gelmesi raslantı değildir. (77)

1950'den sonra hızla çarpık bir kapitalistleşme sürecine giren Türkiye'de müzik karmaşasında artmıştır. Bir yandan Amerika'nın ve Avrupa'nın hafif müzik ürünleri aranjmanlara dönüp yaygınlaştırılırken öbür yanda klasik Türk müziği gazino kültürü ile yozlaştırılmış Aranjmanlar, Nuri Sesigüzel benzeri yöresel türkücüler bunların hiçbiri yenilik taşıyor. Gecekondukları dolduran milyonlarca insana ortak cevap verecek, bir rozet gibi yeni topluluğu simgeleyecek bir müzik gerekliydi.

(77) Sanat Emegi, Engin GÖNULTAŞ, a.p.y.

Gencebay'ın şarkıları hem hiçbir yöreye art değildi. Hemde sözleri bakımından kitlenin günlük yaşamına istek ve duygularında tek seçenektir. (78)

Ferdi Tayfur ise neden ve sonucu yaşamından anlatısıyla veriyor: "Çocukluk yıllarım Hint filmlerinin çok tutulup sevildiği yıllardı. Bu filmler beni çok etkilemişti. Hele hele Raj Kapoor'un "AVARE" filmi beni öylesine etkilemişti ki Adanada'ki evimizin dört beş ailenin paylaştığı küçük avlusunda yaptığım "AVARE" taklitlerine komşularımız büyük bir içtenlikle gülüyor alkışlıyorlardı. İşte ilk alkışı bu yokluk içinde yüzen fakat sanata düşkün insanlardan aldım. Ama dört kardeş birde dul anamızın omuzlarına yüklenen geçim sıkıntısı bir eğitim yapmama olanak vermedi. O yıllarda acılı anamızın, öldürülen babamızın arkasından söylediği ağıtların makamı doldurmuştu kulaklarımı".

Türk müziğiyle, ne de eski müziğimizle, ne folklorumuzla, ne beste ne icra yönünden hiçbir alakası olmayan uydurulmuş bir müziktir bu. Bu uydurma müzik dışında tüm müziklere kulaklar tıkattırılıyor. (79)

".... Üst yapıları yani müzikten giyim kuşama kadar her yönüyle hayatlarının üst yapısını oluşturan biçimleri gerçek

(78) Milliyet Sanat, 1.10.1980, Onat Kutlar, "Arabesk Oluy".

(79) Milliyet Sanat dergisi, 1.10.1980, Nevzat Altın, "Arabesk Oluy".

anlamda şehirli özellikleri gösterememekte ama kırsal karakter-
lerinide yavaş yavaş kaybetmektedirler. Arabesk müzik yada dol-
muş müziği dediğimiz müziğin içeriği tamamiyle bu halk kesiminin
yabancılaştırılmasını ifade etmektedir. (80)

"... şu anda Türk toplumunu etkileyen müziklerin bir sen-
tezidir. Alaturkanın, hafif batı müziğinin etkisindedir. Toplu-
mun içinde bulunduğu bunalımları dile getiriyor. Toplumda bu
tür bir müziğin egemen olmasını istemem" (81)

"... bu müziği bazı çevreler olumlu bulmakta. Ama asıl
zararında bu işte. Duygularımıza, düşüncelerimize bir ilerilik
getiriyormu? Bize bir yaşama sevinci veriyormu? Getirdiği çare-
mi, çaresizlikmi? Hayır, bu müzikten bir yere varılabileceğine
inanmıyorum. (82)

"... Benim bildiğim müzik; insanı, insanlığı yüceltir.
Müzik insanı yüceltmek için bestelenir, insanı yüceltmek için
dinlenir. Oysa bizde bir "Zevk Soysuzluğu" egemen kılınmak is-
teniyor. (83)

ARABESK FİMLER.

1970'li yılların başında Orhan Gencebay ile başlayan

- (80) Milliyet Sanat Dergisi, 1.10.1980, AHİLİS İHAN, "Arabesk Obyı".
(81) Milliyet Sanat Dergisi, 1.10.1980, AHİLİS ÖZDEMİRÖBLÜ "Arabesk Obyı".
(82) Milliyet Sanat Dergisi, 1.10.1980, Ruhi Su, "Arabesk Obyı".
(83) Milliyet Sanat Dergisi, 1.10.1980, Veda & Nedim Töz, "Arabesk Obyı".

Arabesk filmler furyası plâk/Kaset dünyasındaki gelişmeler ve yeni seslerle paralellik kurarak günümüze değin inişler ve çıkışlarla sürdürüldü. Orhan Gencebay'ı, Neşe-Gül den Karaböcekler, Ferdi Tayfur'lar, Müslüm Gürses'ler izledi. Arabesk müzikte yeni bir başlangıç olmasına rağmen sinemada eski bir gelenegin tecimsel amaçlarla kamçılanan bir şekil değişimi olmuştur, yalnızca.

Sinemamızın Arabesk türüne yabancı olduğuda söylenemez. Muhsin Ertuğrul döneminin şarkıcı/Türkücü filmleri, Mısır filmlerine öykünen mezarbaşı filmleri, "Mezarımı Taştan Oyun" ile "Söyleyin Anam Ağlasın" çevrildiği yılların en çok hasılat toplayan yapımları olmuştur. Melodramın tüm özelliklerini içeren Gürses' Ekolü'nün örnekleri ve daha sonra, Kerime NADİR, Muazzez Tahsin yapıtlarından aktarılan evde kalmış kız duyarlığını okşayan uyarlamalar, günümüzün arabesk filmleriyle benzerlikler göstermektedir. Günümüzün arabesk filmleri eski türlerin karışımından oluşan eski türlerin bir uzantısıdır.

Arabesk filmler, her ne kadar sinemamızdaki diğer türlerle benzemeselerde kendine özgü bir takım farklılıklar içerir. Görünürdeki en belirgin özelliği, acı, hüzün, kara seveda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık ve kadercilik v.s.gibi motifleri en uç noktalarda bir arada kullanmasından gelir. Mutluluk ve sevinç bu filmlerde saman alevinden farksızdır. Bir görünür bir yok olur. O da acının ve çilenin düzunu artırmak içindir. Filmdeki olayların dizimi de bu motiflerin sıra ile teker teker

ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak şekilde düzenlenir.. Kişiler arasındaki sevgi, çoğunlukla olması, gerçekleşmesi olanaksız bir çizgidedir. Bu olanaksızlığı yaratan tek engel ise zengin-Yoksul ilişkisidir. Yoksul ama dürüst delikanlı ağa kızına abayı yakınca, ağa kızı ırgata verilmez yanıtı ile kaşlaşır. Kara sevdalara düşmüş delikanlının yapacağı tek şey vardır artık. İçindeki acıyı göz pınarlarında yaş yapacağı yerde, dudaklarında çığlık yapıp büyük kentin yoluna düşmektir. Büyük kentin o denli büyük binaları arasında yankılanan bu çığlık çok değil, az sonra, gazinolarda neonlarda, başında ve plâk/kaset dünyasında para ve şöhret ile yankılar bulur. Artık delikanlı için geri dönüp ağa kızını almak şarttır. Ama ne varki zalim kader bu kezde, yıllar yılı süren bu anılmaz deva bulmaz aşkın üzerinde ağlarını örmekle gecikmez. Tam mutluluğa erişecekleri sırada ölüm gelir yetişir. Sonrası acı, çile, biraz hüznün, birazında ötesinde gözyaşdır. Örnek olarak geliş güzel seçtiğimiz YAŞAMAK BU DEĞİL, YARABBİM, BOYNU BUKUK, PERİŞANIM, SABIRLI KULLAR, AYRILIK KOLAY DEĞİL, KIR GÖNLÜNÜN ZİNCİRİNİ, BEN TOPRAKTAN BİR CANIM, KARA GUR, BET filmleri hep bu olaylar dizelemesi içinde başlayıp sonuçlanır. Bu filmlerin sekizinde delikanlı ya ırgat, ya da gariban bir kişidir. Gönül verdiği ise ağa kızıdır. Mutluluğu engelleyen nedenlerin başında ağa oğlu gelir. Bu sevilen kıza ya göz koyar veya iğfal eder. Olaylar sonucu mutluluk sonucunu acıya, acı da çok geçmeden yerini intikama terk eder. Yitik bir sevginin, sevgilinin olması intikam sonucu kahramanların özdeşleştiği kesimin bir boşalma, belkide yaşanması olanaksız olan binlerce karşılık-

sız mazohizme dönüşümüdür. (84)

Arabesk filmlerinin çoğunda imzası bulunan Erdoğan TUNAŞ şöyle diyor. "Oyuncuyu verdiklerinde, ısmarlama elbise dikiyoruz, terzi gibi. Şu adama şu ölçülerde elbise dik diyorlar. Ölçü beş şarkı söyleyecek adamımız şudur. Bizde ona göre elbise dikiyoruz".

Filmlerde şarkıların olayın gelişimiyle bağlantısı yoktur. Şarkıların tümü "Arabesk" türün örnekleridir. Şarkı sözlerinin tümünde dinsel öğeler vardır. Dert kadar çaresizlik, gam kasavet, dost elinden uğranılan haksızlık, kahrolmuşluk ve benzeri öğeler yer almaktadır. Özetleyecek olursak, Sevgi, yaşam sorunları (ekonomik, cinsel) ortaya konmakta ancak çözüm için "Göle kubbe" salık verilmektedir. Çaresizliğin iki temel kökeni olduğu saptanmaktadır ki bunlar ekonomik koşullar ve eğitim yetersizliği sorunlarıdır. Öyleyse arabesk filmler (ve şarkı sözleri) bir yerde Türk toplumunun sorunlarını yalnızca tespit etmeyle yetinen filmler diyebilirizki buradan da gerek yönetmenlerin, gerek prodüktör ve dağıtıcıların, gerekse oyuncuların bilinçli olarak hastalığı teşhis edip ilâç vermeyen ya da bütün hastalıklara aspirin veren doktor konusunda oldukları söylenebilir. Burada yapılması gereken şey, ne yapılması gerektiğini söylemek değil, "neler yapılabilir?" sorusuna ortak bir yanıt bulunması gerektiğini ortaya koymaktır.

(84) Video Sinema, 7 Ocak 1985, Burçak EVREN

Bu görüşü destekler şekilde konuşan Nezh ÇOŞ ise; "Arabesk filmin çok az bir ömrü kaldığı söylenebilir. Bu yok oluş ya kılık değiştirme ya da biçim değiştirme şeklinde olacaktır. Ortaya yeni türler çıkacaktır. Çünkü Türk toplumu devingen, dinamik bir toplumdur. Zaten siyasal olandaki değişikliklerin kültürel alana yansıtılmaması için hiçbir neden yoktur. Arabesk film doğmuş, gelişmiş, kitleleri ardından sürüklemiştir. Günü geldiğinde ise duracaktır" demektedir. (85)



(85) Video Sinema, 7 Ocak 1985, *BURÇAK EVREN*.

3.

B- PLAKLARDAN YARARLANMA.

Türk Sinemasında uygulanan müzik türlerinden biride plâklardan yararlanılarak yapılan çalışmalardır. Bu konuyu H.REFİ şu şekilde açıklamaktadır.

"Sinemamızda film müziklerinin plâklardan yapılmasının nedeni çok açık...! UCUZ... filmin karakterine uygun plâk bulunduğu zaman telif hakkı sorun olmaksızın kullanılabilir. (Dış ülkelerde bu böyle değil, bazen telif hakkı sonucunda plâk orijinal bir parçadan daha masraflı olabiliyor.) Bizde telif hakkı olmadığından kullanılan plâklar, yabancı plâklar olduğundan, bu işi takip edebilecek durumda olmadıklarından plâk kestirmeden, en ucuz olarak anında kullanılabilen bir yol durumda. Bu bakımdan en az makbul olanı estetik bakımından fakat bizde bahsettiğimiz musıkî problemleri, diğer yandan uzun yıllır film müziği için büyük bir talebin olmayışı bu alanda yetişmiş çok insanın bulunmayışı film müziklerinin plâklardan yararlanılarak yapılmasının nedeni bence.

Türkiye'de reklâm filmleri için fon müziğinin geliştiğini söylemek olası. Çünkü, talebin artması müzik yapımcılarını bu yola itti. Talip ve para bu işle uğraşan bir takım bestecilerin yetişmelerine, tecrübe kazanmalarına, işin inceliklerini öğrenebilmelerine ve bu işleri kısa zaman içinde yapma becerisini kazanmalarına olanak sağladı."

(x) H.Refiğ'le yapılan Şubat 985 tarihli konuşmadan.

4. YAPILAN MÜZİKLER ÜZERİNE GÖRÜŞLER.

Türk Sinemasında müzik denilince iki unsur, iki kullanılış şekli karşımıza çıkmaktadır. Müzik için film, Film için Müzik. Türk Sinemasında müzikli film deyince yönetmen Halit REFİĞ kendisiyle yapmış olduğum röportajda şunları söyledi.

"Genel hatlarıyla Türkiye'de Sinemada film için hazırlanmış müzikler bahsinden girerek kısa bir tarihi gelişme gösterdikten sonra bu günkü durumu daha açık seçik anlamak mümkün olur. Şimdi Türkiye'de ilk sesli filmin yapılışı 1931 yılı İSTANBUL SOKAKLARINDA adlı film Muhsin Ertuğrul yaptı. Zaten o zamanlar ondan başka konulu film yapan yok. Filmin fon müziklerinde Ferid ALNAR yapmış, yine o yıllarda "BATAKLI DAMIN KIZI AYSEL" filmi gene M.Ertuğrul yapımı. Bu filmin müziklerinde Cemal Reşit REY yapmış. Şimdi bu iki örnekden anladığımız kadarıyla Türkiye'de filmler sesli olduğu zaman bunlara film için müzik yapmak düşüncesi ortaya çıktığında memleketin bu alandaki en yetişmiş tecrübeli müzikçilerinden yararlanma fikrine sahip olduğunu görüyoruz, en azından. M.Ertuğrul'un döneminde Türkiye'nin özellikle çok sesli müzik alanında isimleri Ferid ALNAR ve Cemal Reşit REY. Sonra gene aynı tarihlerde bakıyoruz ki "BİR MİLLET UYANIYOR" M.Ertuğrul'un filmi için Klâsik müzik plâklarından fon müziği yapmak yoluna gidilmiş, Şimdi bu iki örneğin dışında yani bir örnek memleketin en yetişmiş müzikçilerinden yararlanmak, bir hazır plâklardan yararlanmak.

Biraz daha geç bir zamanda yani bir kaç sene sonra.

Biliyorsunuz 1938 yılında "AŞKIN GÖZYAŞLARI" adlı bir Mısır filmi Türk Sinemasının kaderi üstünde çok büyük bir olaydır. Bu filmin Türkiye'de oynayışı ABDULVAHAP filmin baş rolünde oynuyordu, filmin müzikleride yine kendisi yapmıştı. Türkiye'de o tarihte o zamana kadar rastlanmamış bir seyirci kitlesinin ilgisini topladı. Bunun sonucunda M.Ertuğrul'da Abdulvahap'tan ve bu Mısır filminden alınmış derslerle ertesi sene Münir NURETTİN'le bir film yaptığını görüyoruz.(ALLAHIN CENNETİ.)

Bu filmde Sadettin KAYNAK filmin müziklerini hazırlıyor. Böylece Cemal Reşit REY, Ferid ALNAR gibi Batı Musikisi alanında yetişmiş kendi alanında ülke çapında en saygı değer bestecilerden, klasik batı müziği plâklarından bir hak müziği sanatçısını, bir klâsik Türk musikisi sanatçısına bir geçiş görüyoruz. Bunun nedeni; Aşkın Göz Yaşları adlı filmin olağanüstü ilgisini bizim yerli kaynaklarımızla tekrarlayabilmek. Çünkü M.Nurettin'in filmde oynaması Abdulvahap'ın karşılığı gibi bir şey. Bestelerini Sadettin KAYNAK'ın yapması, (gerçi Sadettin Kaynak Türk Musikisi çevrelerinde genellikle kabul edilmeyen bir adamdı) halkın çok kolay kabul edeceği, çok çabuk seveceği bir müzik anlayışı, melodi anlayışı vardı ve gerçekten bu filmde itibaren uzun yıllar Sadettin KAYNAK birçok Mısır filminde müziklerini türkçeleştirdi. Onlardan Mısır melodilerini kullanarak Türkçe şarkılar haline getirdi. Buradan şunu anlıyoruzki Arabesk müzik alanındaki çalışmalar Sadettin KAYNAK'la başlamıştır. Çünkü o tarihte S.Saynak hem Mısır'dan gelen filmlerin müziklerini Türkçeleştiriyordu; yani o ses düzeni içinde

onlara Türkçe güfteler (seyircinin Türkçeyi daha kolay kabulle-
neceğini düşünerek Türkçeleştiriyordu.) hem kendisi o tarzın
içinde (1940 li yıllarda) halk tarafından çok tutulan şarkılar
oldu. Örneğin LEYLA İLE MECNUN adlı Mısır filmini S.Kaynak ta-
rafından türkçeleştirilen müziklerin bir çoğu Türk bestesi de-
nilecek kadar haka mâl oldu, halk tarafından benimsendi.

Böylece biz Türkiye'ye sesli sinemanın geldiği ilk on
yıl içinde üç çeşit yol görüyoruz:

- 1- Batı tarzı müzik yapma
- 2- Hazır plâklardan yararlanma
- 3- Alaturka musıkî (Türk Musikisi).

Türk musikisi derken bunun içine halk musikisi ile, klâ-
sik Türk musikisi şarkı tarzlarını kapsayan bazen daha çok halk
musikisi ağır basan eğer konu Anadolu'da geçiyorsa", eğer konu
İstanbul'da geçiyorsa Klâsik Türk Musikisi şarkı kalıplarına
daha uygun olmak üzere ama aşağı yukarı aynı yaklaşımı, aynı
teknik ifade tarzıyla böyle bir musiki çalışması görüyoruz.

Bu çıkıştan sonra daha sonraki yıllarda NEDİM OTYAM'ın
(1950 li yıllarda) film müzikleri bestelediğini görüyoruz. 1950
yıllarının ilk başlarında bazı iddialı filmler yapılmıştır.
İSTANBUL'un FETHİ, BARBAROS HAYRETTİN PAŞA, VATAN İÇİN. V.B.
o zamanın şartları içinde özen gösterilerek o şartlar içinde
yatırımlar yapılarak bir takım filmler oluşturulurken müzik
kısmında özen gösterilmiş. O tarihte bahsedilen bu filmlerin
müziklerini NEDİM OTYAM hazırlamıştı. Otyam'ın hazırladığı

müzikler olsun, bu tarz tarihi filmler olsun bir müddet sonra bunlar seyirciden beklenen ilgiyi karşılamamaya başladılar! İşte Nedim Otyam'ın müzikleri büyük ölçüde iki tarzı birleştirme yani Alafranga ile Alaturka; Halk Musikisiyle Batı Musikisini büyük ölçüde birleştirme eğitimi gösteren müziklerdi. Filmle-
rin konularıda zaten bunu gerektirmekteydi.

Daha sonraki yıllarda YALÇIN TURA'nın (1960 lı yılların başında) film musikisi alanındaki çalışmalarını görüyoruz. Tura'nın yaptığı ilk musiki çalışmaları fazla ilgi uyandırmadı. Çok daha sonra başka bir formasyondan geçtikten sonra beğenilen müzikler yazmağa başladı. Yine bu dönemlerde HULKİ SANER; film için müzik besteleyen bir besteci olarak sinema piyasasına girdi. Sonra rejisör ve prodüktör oldu.

Türk Sinemasında Sadettin KAYNAK'tan sonra en popüler besteci METİN BÜKEY'di. Klâsik bir eğitimi olmayan M.BÜKEY Ud icra ediyordu. Gazinolarda söz heyetlerinde çalıştığı için uzun seneler sevilen şarkılar, sevilen müzikler konusunda devamlı olarak halkla, halk karşısında halktan gelen reaksiyonları bilfiil yaşamının verdiği bir şeyle Metin BÜKEY halka kolay hitap edecek müzik tarzı konusunda yetişkin bir eleman haline geldi. Türk Musikiyile filmlerde gerçekleştirilmesi mümkün olmayan oksiyon ve dramatik etki, efektleride kısmen bizim yerli sazlarla kısmen batı sazlarıyla çok seslilik denemeleri yapıyordu. 1960 lı yıllardan sonra bir on yıl M.BÜKEY, seyircinin filmlerde kolaylıkla benimsediği müzik ekolü yarattı. Hatta SAMAN YOLU filmi için yaptığı müzik yabancılar tarafından benimsenip O LEYDİ MERİ

şarkısıyla dışarıda da adından bahsettirmişti. Bununla da Metin BUKEY oldukça telif hakkı kazanmayı başarmıştı.

Daha sonraki yıllarda ise Orhan GENCEBAY'ın filmler için özellikle halk türkülerinden derlenmiş film müzikleri yaptığını görüyoruz. Sonradan türküde söyleyip bestelediği türkülerini kendide söyleyip şöhret kazandı. Böylelikle sinemada müzik ve film artisti olarak ün kazandı. Ama asıl başlangıcı; filmlere fon müziği yapmakla olmuştur.

Şimdi bu atmosfer ile 1970 li yıllara kadar gelindi. 1970 li yıllarda Televizyon yayınları başladı. T.V.yayınları film çekimlerine ayrı bir boyut getirdi. Çünkü filmler artık tamamen ticari olarak ayakta durabilmek, varolabilmek durumundaydılar. Buna karşılık Televizyon Devlet tarafından ticari maksatlarla değil bir kültür ve eğitim amacıyla yapıldığı için T.V'ye yapılacak fon müziklerinin mutlaka seyircinin hemen hoşuna gidecek değil ama filmin dramatik atmosferini güçlendirecek müzikler olması düşünüldü. Televizyonda yapılan filmlere yeni baştan çok sesli müzik eğitiminden geçmiş bestecilerden müzikler istenmeye başlandı. Bu müzikçilerin başında en çok Yalçın TURA ve Timur SELÇUK gelmektedir. Örneğin Yalçın TURA AŞKI MEMNU filmi ile yeniden besteci olarak film için müzik yapan besteciler arasına geçiyordu. UÇ ISTANBUL T.V. filminin müziğini ise Timur SELÇUK yaptı. Bu yapılan Televizyon filmlerini, burada sinema piyasasında da bilhassa Avrupa'ya gitmesi düşünülen; Avrupa Televizyonlarına satılması düşünülen orijinal fon müziği ihtiyaçları oldu. Onları plâklarla bantlarla idare etmenin (TÜRKİYE'de

olduğu gibi) Avrupa'da mümkün olamayacağı gerçeği karşısında Türkiye'de de yeni bagtan fon müziğine karşı ilgi ortaya çıktı. Atilla ÖZBEKİ-NOĞLU, Şenar YURDATABAN önce, bilhassa reklan filmciliği ile edindikleri tecrübelerle, daha küçük orkestralar, daha küçük saz gruplarıyla ve yine kolay anlaşılabilir melodilerle (genellikle halk müziğinden esinlenen müzik yapıtlarıyla) bir tarz geliştirdiler. Bu tarzın içinde yetişen Cahit BEREKAY özellikle bizim yerli film piyasasında fon müziği yapma konusunda gerek kazandığı tecrübe ile, gerek bu işe yatkınlığıyla aranılan bir müzik yapımcısıdır.

Bu genel gerçeğe içinde buraya koymadığımız ama mutlaka müzik ve film diye bahsedilmesi gereken şarkıcılar konusunda vardır... Bilindiği gibi Münir Kurtettin SELÇUK'la başlayıp, Müzeyyen SENAR, Susan YAPAR bir zamanların ünlü olan bütün şarkıcıları (Behiye AKSOY'dan, tabii ki Zeki MÜREN'den, Emel SAYIN'a kadar son zamanlarda Orhan GENÇERAY'dan itibaren Ferdi TAYFUR, İbrahim TATLİSES, Müslüm GÜRSES, İzzet ALTINMEŞE gibi hepsi) filmlerde müziği kullanılan icracılar olarak film ve müzik alanında farklı bir değer taşımaktadırlar. Özellikle Orhan GENÇERAY bunlardan farklı olarak filmlerinde sadece şarkı söyleyen değil aynı zamanda filmin dramatik sahnelerinin, aksiyon sahnelerinin müziklerini de yaparak diğer sanatçılara oranla ayrı bir değer kazanmaktadır.

Alaturka müzik (Türk Musikisi) fon müziğinde bir atmosfer yaratmak için kullanılır. Söz gelişi bir tarihi atmosfer, mahalli atmosfer veya duygusal bir atmosfer yaratmak için kullanılır.

Türk Musikisinin kalıpları, makamları dramatik müziğe ve hareket müziğine uygun değildir. Nitekim batıda da müzikler belli kalıplar, belli makamlar içinde uzun yıllar gelişmesini göstermişken batıda musikinin gelişmesinde musikinin sahneye girmesi ile hızlanmıştır. 17.y.y. kadar batıda müzik büyük ölçüde kalıplara bağlı idi. Fakat 17.y.y. olan

yani 1600 lü yılların başından itibaren İtalya'da başlayıp kısa zaman-
da Almanya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerine geçen opera olayı batıda
musikinin büyük ölçüde gelişmesine neden oldu. Çünkü operada çeşitli
duygular çeşitli konular çeşitli durumların müzikle ifadesi gereği
bu kalıpların birer ikiser yıkılmasına, yeni müzik ifade şekilleri-
nin ortaya çıkmasına, şarkılar ve danslara bağlı müzik ki bizde de
(türküler ve oyun havalarına bağlıdır esas itibariyle) batıda da
şarkılar ve danslara bağlı müzik, belli bir zaman içinde hareket ve
insan unsurunu ifade etme durumuna girdi. Sonuçta batıda VAGNER gibi
artık musiki de herşeyin ifade edilebildiği büyük bir zirveye ulaştı.
Film musikisinde esas anlamıyla bütün özelliğini Vagner metodla-
rından aldı. Hatta Vagner'in operalarında kullandığı "Leid Motif" de-
diği ana temalar belli durumlar için, belli karakterler için belli
temaların olması, o temaların karakterler işlendikçe gelişen durum-
lara göre çeşitli şekiller içinde kullanılması ve böylece müziğin
hareket ve drama ifade eden bir şeyi kazanması VAGNER'le batıda zir-
veye ulaştığı gibi bütün film müziği teknikleride temelde bunı esas
almışlardır. Bundan dolayı bizde halk arasında Alaturka denilen tari-
hi musikimiz kalıplarına bağlı olarak dramatik bir fon müziği yapmak
mümkün değildir. Ancak bu başlangıçta söylediğim gibi atmosfer için
kullanıldı. Belli tarihi, mahalli duygusal bazı atmosferler için. Bu mu-
sikinin kalıpları buna uymaz. Burada mutlaka çok sesli musikinin bu ko-
nuda yıllar boyunca geçirdiği tecrübelerden dolayı ulaştığı sonuçlar-
dan yararlanmak kaçınılmaz birşeydir. Yani burada millilik kalıpta de-
ğil ifade edilecek duygu, fikir ve heyecanlar. O nedenle film musikisi-
nin esası film müziği yapacak bestecinin çok sesli müzik kullanmayı
bilmesi zorunludur.

Türk Musikisininin film müziği konusunda yettiği en popüler
isimleri hiç şüphesiz Sadettin KAYNAK ve Metin ERGİL'dir. Bu iki isim
Ornoklere alırsak günü söyleyebiliriz. Sadettin KAYNAK'ın çağınada-

ında çok seslilik denemelerine pek rastlanmamaktadır. BÜKEY ise bundan önce bir takım çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda yeterli olgunlaşmış bir döngü içinde kalmıştır.

Bugün Türkiye'de film müzikleri bestecileri içinde en başarılı sonuçlar arasında Yalçın FURAT'ı başta sayabiliriz. Daha sonra ise Atilla ÖZDEMİR, Cahit BERKAY, Timur SELÇUK, Nedim ÖZTAN v.b. sayılabilir.

Türk Sinemasında yapılan film-müzik çalışmaları Metin ERGİN ile ilgili iki konu üzerine önemle eğilmektedir. (33)

Türk Sinemasında müzik denilince iki unsur akla gelmektedir. 1. Müziğin fon müziği olarak kullanılması 2. Müziğin otnton olarak (film içinde müzik öğesinin kullanılması) Sinemada müziğin kullanılması sinemanın sesli hale gelmesiyle 1928 yılında başlıyor. 1928 yılında önce sinema sessiz bir dönem yaşıyor. Sessiz sinema döneminde de müzik vardı. Sahneye konmuş olan piyanonun eşliğiyle veya küçük bir orkestranın müziği eşliğinde film seyirciye sunuluyordu.

Sinemada müzik dediğimiz zaman Türk Sinemasında olsun, Dünya sinemasında olsun müziğin bizi son derece ilgilendirdiği bir gerçektir. 1928'e kadar Türk Sinemasında Türk filmi oynarken, yabancı filmde Türk halkına gösterilirken sahnenin önünde bir piyano veya enstrüman takımı vardı. Bunlar bir müzik yaparak eşlik ediyorlardı filme. Türkiye'de ilk sesli film 1930 yılında çekilen "İstanbul Sokakları" adlı çalışmadır. Seslendirilmesi Türkiye'de değil, Paris'te yapılmıştır. Bu film Türk-İtalyan ortak yapımıdır. Bu filmde enteresant olan nokta; İstanbul'un

(33) Metin ERGİN ile yapılan konuşmadan

müziğinin Türk müziği üzerinde çok büyük etki yapmasıdır. Arabesk müzik kaynaklarından biri Mısır müziğidir. Arap müziğidir.

Sinemanın sessiz çağında perdenin önünde bulunan piyano veya küçük bir orkestra 1930'a kadar filmlerde yer alan Rum, Ermeni ve Yahudi sanatçılarında (kadın sanatçılarında da Türk kadınları henüz filmlerde oynamıyorlardı) eşlik ediyordu.

Sinema müziğine 1917 ihtilalinden sonra Ruslar'ın girdiğini görüyoruz. İhtilalden sonra beyaz Rus akımı başlıyor Türkiye'ye. Beyaz Rus kadınları veya adamları filmlerde çokca Rus bestecilerinin yapıtları çalınıyor. Örneğin Çaykovski, Vinsky, Karsakof v.b. Bunun yanında batı bestecilerininde eserleri çalınmıştır. Shubert, Mozart, Haydn gibi.

Türk Sinemasındaki müzik sinema ilişkileri değerli yönetmen Ö. Lütfü AKAD tarafından şu şekilde açıklanmaktadır. (87)

"Türk Sinemasında müzik, aslında resmi destekleyen müzik olarak ele alınıyor. Bunu ben tutmam. O biraz resme dışarıdan müdahale etmek demektir. Sinemada o tür bir müziğe hep karşıyım, ama hep yaptık. Belki bundan sonrada yapacağız. Yapı bakımından sinemada zamansal bir yapıda olduğu için yapısında müzikal ve zamansal tartımı vardır. Resimlerin kısalığı uzunluğu arka arkaya gelir. O kısalık yoğunluk içinde resmin yoğun ya da daha az yoğun olması gibi müzik bir takım değerler taşır.

Müzik sinemada resmi destekleyen bir unsur olarak ele alınabildiği gibi, olayın geçtiği çevrede doğal bir müzik olarakta ele alınabilir. Ancak o zaman (rastlantı olarak) müzik destekleyici olabilir. Örneğin Radyo'nun sesi, komşudan gelen piyano sesi, kahveden gelen müzik gibi olmalı yani doğal çevre sesi anlamında olmalı. Bunu da son filmlerimde bir kaç kere yaptım ama resmi destekleyici müzikte koydum. Fakat elden geldiği kadar az kullandım. Sinemada müziğe böyle bakıyorum."

(87) Ö. Lütfü AKAD'la yapılan görüşmeden.

Sinemamızda müzik için filmlerde yapılmıştır.Örneğin Zeki MUREN v.b. sanatçıların oynadıkları filmler.Müziğin tekrar edildiği film içinde şunları söyleyebilirim.Örneğin Mahur Beste adlı bir kitap var. Şimdi bu kitaptan bir film çıkarılacak olsa tabii filmin yapısı,yani zamansal değeri olan müzikal yapısı film konusunun yürüyüşü ve resimlerin ardarda gelişi Mahur Beste'ye çok uygun bir övgü olmalı.Bunun karşıtını da düşünebiliriz.Örneğin bir film yapılacaksa oradaki temanın birbirine örgüsü,karşıt temaların birbirine çıkışı konunun içinde de aynı türde geçmeli,üstelik filmin çekiminde tutulacak biçimde ona uygun olmalı,kimi yerde yavaş ve ağır,kimi yerde sinirli ve asabi v.s. gibi.

Filmlerde özel olarak müzik besteletmedim diyor Lütü AKAD. Genellikle kullanılan müziklerden faydalanılmış.Örneğin Metin BÜKEY'le yaptığımız çalışmalarda klasik batı müziği plaklarını kullandım.Daha sonraki dönemlerde filmler için müzik bestelenmeye başlandı ama ben özel olarak müzik yaptırıp kullanmadım." diyor ve devamla "Beyaz mendil filmimde ise ilk defa batı müziği kullanmadım.Rahmetli SARISÖZEN ekibini alıp geldi.Filmi birlikte seyrettik.Kendisine nasıl bir müzik istediğimi söyledim.Böylelikle Türk Sinemasında ilk defa folklor müziğimizden faydalanılarak bir film yaptım.Hatta film bazı sahnelerinde ki bunlar kavga sahneleriydi,batı müziğinden koyalım dediklerinde kabul etmedim.Film her türlü duyguya rahatlıkla destek oldu.Kullanılan müziğin etkisi tabii ki önemli oldu.Daha önce yapılan filmlerde saz çalınıyordu yani folklor vardı.Ama Beyaz Mendil benim baştan sona folklor kokan bir filmimdir."

Metin BÜKEY ise Türk Sinemasında müzik konusunu şöyle ele almaktadır.(88)

(88) Metin BÜKEY ile yapılan (Ekim 1985) konuşma

"Türk Sinemasında müzik için film denilince konunun, filmin özelliklerine, yapısına göre müziğin yapılması işi akla gelir. Film çekilir, seyredilir, senkron masasında müzik işaretlemeleri yapılır, senkron masası, küçük ekranı olan filmin montaj ve senkronlarının yapıldığı cihazdır. Film rejisörü, reji asistanı tarafından film seyredilir, seyretme işlemi yapılırken konu anlatılır, tekrar başa alınarak işaretlemeler yapılır. Müzik No.1 denir, metraj yazılırsonuna kadar 1 nolu müzikte konunun ne şekilde gerçekleştiği not alınır, buna göre müzik hazırlanır. bu işleme filmin sonuna kadar devam edilir. Örneğin bazı filmlerde müziğe çok yer verilir, 1 den 30 a kadar müzik parçası belirlenir. Her parçada meydana gelen olaya göre müzik hazırlanır. Bu çalışmaya film için müzik hazırlama denir.

Müzik için film yapma işlemide şu şekilde olur. Müzik için film yapma işlemi bütün dünyada ve Türkiye'de şöyle oluşur. Örneğin bir şarkı halk tarafından çok benimsenir. Benimsenen müzik parçasının adı filme ad olarak konulur. Şarkının melodileri ise filme fon müziği yapılır. Bu çalışma doğrudan doğruya sanatsal değeri olmayan bir sinema şeklidir. Biz buna ticari maksatla yapılmış sinema ürünü deriz. Çünkü benimsenmiş isim yapmış bir şarkının, türkünün isminden yararlanmak suretiyle bir senaryo hazırlanır, bu çeşit çalışmaya müziğe göre film yapma işi denir.

Ticari maksatlı filmlerde sanat anlayışı genellikle ikinci plânda kalmaktadır. Doğrudan doğruya ticari bir zihniyetle yapılmaktadır. Türkiye'de şu anda yapılan filmlerde şöyle bir

gerçek ortaya çıkmaktadır. Eskiden ticari zihniyet ön plânda tutuluyor idi. Televizyonun etkin olmaya başlaması ile sinema ile ilgili kuruluşlar halkı sinemaya çekebilmek için bir takım projeler ve sanatsal yönü ön plânda olan film yapmaya başlamışlardır. Bu son beş altı sene içerisinde diyebilirim. Televizyon-
dan önceki dönemde rekâbet olmadığı için parasal yönü ön plânda tutan filmler yapılıyordu. Yani şunu söyleyebilirimki: Televizyonun başlaması ile halk eğitilmiş oldu. Televizyon bir Devlet müessesesi olduğu için ticari olmaktan çok sanatsal yöne ağırlık veriyor. Dolayısı ile halka eğitici filmler yapmaktadır. Sonuç olarak şunu söylemek olasıdır. Televizyon ile birlikte sinemada kendisini sanatsal yönü ağırlık kazanan projeler ile film yapma yoluna girmiştir.

Alaturka müzikte film çalışmaları: Örneğin Samanyolu adlı film Erman Film tarafından gerçekleştirilmiştir. Yapılan film Türk izleyicisi tarafından çok tutulmuştur. Bu filmin en önemli bir yanı; Türk sinemasına kadın izleyicileri çekmesidir.

Sinemamızda Türk müziği kullanılarak yapılan filmler Sa-
dettin KAYNAK ile başlamıştır. Daha sonra ise Kadri ŞENÇALAR filmler yapmıştır. Fakat o zamana kadar sinemada fon müziği diye bir olay henüz meydana gelmemişti. Sadece şarkılar vardı. Örneğin acıklı bir filmde mezarın başında ney taksimi veya bir aşk filminde keman taksimi gibi. Önceleri böylesine basit bir çalışma ile işler yürütülüyordu. Daha sonraları ise Kadri ŞENÇALAR'ın yanında asistanlık yaparken bir çok konuyuda kavrama olanağına da sahip olan Metin BÜKEY, Türk müziği ile batı

enstrümanlarını bağdaştırmış, nota ve teknik üzerinde çalışmalarını sürdürmüş, ilk defa olarak bilimsel alanda çalışma yapan kişi olmuştur. Metin BÜKEY bu çalışmalarının ilk ürünü Erman Film ile yaptığı FINDIKÇI GELİN'de sergilemiştir. Batı sazları filmde kullanılmıştır. Bu filmden sonra Türkiye'da film için fon müziği çalışmalarına hız verilmiştir.

Böylelikle Türk Sinemasında film için fon müziğinin yapılabileceği düşüncesi sinema toplumunu etkilemeye başlamıştır.

SONUÇ

Müzik konusunda hangi yol hangi yol izlenirse izlensin yönetmenle müzikleri yapacak sanatçı arasında yakın bir ilişkinin kurulması şarttır. Ancak bu konuda yönetmenin sorumluluğu daha belirgindir. Onun konuyla ilgili çalışması, hazırlık aşamasında başlamalıdır. Belli bölümlerde, en azından ne tür bir müzik istediğini kendi kendine sormalı; çalışmalar ilerledikçe bu konuda notlar almalıdır.

Fon müziği alanında çalışacak besteci, düzenleyici ve müzik seçicilerinin unutmamaları gereken konuların başında şu gelmelidir. Sinemada "iyi müzik" ile "iyi bir fon müziği" birbirinden çok farklı şeylerdir. Bir müzik yapıtı olarak dinlendiğinde "çok iyi" sayılabilecek bir beste, bir film içinde o filmle hiç uyum göstermeyebilir. Bu durumda, aynı besteyi fon müziği olarak "kötü" diye nitелеmek gerekecektir. Öyleyse, müzikleri yapanın özen göstereceği şeylerin başında müziğin özel olarak eşlik edeceği görüntüler ve onların anlatmak istedikleriyle; genel olarak da filmin atmosferiyle uyum halinde olmasını sağlamaya çalışmak

gelmelidir.

Türk sinemasında müziğin yerinin sağlamlığı bence arz-talep ile yakından ilgilidir. Çünkü reklâm filmciliği son yıllarda özellikle renkli T.V.reklâmları için talep arttıktan sonra çok gelişmiştir. Yapılan filmlerin büyük bir kısmı dünya standartlarıyla değerlendirilebilecek durumdadır. Ama sinema alanında bu ölçüde talep olmadığı için film musıkisi az talebi olan dolayısıyla bestecilerin az yaptığı ve yine dolayısıyla tecrübenin az olduğu bir alan olarak kalmıştır.

Şüphesiz Televizyon ortaya çıkışı film musıkisi açısından olumlu olmuştur. Ancak doğrudan doğruya değil ama dolaylı yönde olduğu kanısındayım. Çünkü bu etkinin Televizyonun, Türk sineması üstündeki etkisinin doğrudan doğruya olabilmesi için Televizyon için yapılan filmlerin bir süreklilik içinde olması ve bu filmlerin belli bir programla yapılması gerekir.

Şunu rahatlıkla söyleyebilirimki televizyon yayınları hiç bir zaman siyasi etkilerin dışında kalmayı başaramamıştır. Siyasi etkilerin dışında kalamadığı için televizyon yayınlarında bir süreklilik söz konusu olamamıştır. Siyasi değişmelere göre kopuk kopuk bir takım çalışmalar meydana gelmiştir. Bu nedenle televizyon için yapılan filmler ve müzikleri, Türk sineması üstünde doğrudan doğruya olumlu bir rol oynayamamıştır. Kanaatim odurki dolaylı olarak şöyle bir olumlu sonucu söyleyebilirim. İzleyici sinemadan çok televizyonla ilgilenmeye başlamıştır. Çünkü Televizyon izleyiciye filmi 1. derecede evinde seyretme rahatlığı getirdi.

2 nci derecede de sinemanın belli konularda kalıplaşmış olması na karşın T.V.bu kalıplaşma sıkıntısına girmeden değişik filmler yapma (ticari olmadığı için, tek kanallı bir T.V.olduğu için) olanağına sahip olmuştur. Böylelikle Türk Sinema severi evlerinde oturarak T.V.de değişik konularda yapılan filmleri izleme olanağına kavuşmuştur. Bu dolaylı olarak yani yapılan filmlerin herhangi birinin türünden yapılaş tarzında ötürü değil ama bütününde bir değişik olay olduğu için sinemanın yerleşik kalıplarını bu şekilde kırmış oldular.

Eskiden sinemaya gitme alışkanlığı olan seyirci her hafta sinemada hangi film oynarsa oynasın onu görmeye gidiyordu. Saymış olduğum nedenlerden dolayı bu alışkanlıklarından vazgeçmiştir. Ancak çok merak ettiği sözünü çok işittiği bir film için sinemaya gider duruma geldiği bu etki belli sinema ticareti yapanlar için olumsuz bir etki olmuştur. Sürekli seyirciyi kaybetme bakımından olumsuz etki sayılsa da sonuç itibariyle sinemacıların seyirciyi evden çıkartacak, film seyretmeye heveslendirecek filmler yapmaya zorlaması bakımından daha olumlu olmuştur.

Televizyon Türkiye'deki her siyasi dalgalanmadan bu kadar etkilenmeyip belli bir plân program dahilinde bu yerli film yapımlarını sürdürebilseydi o zaman yapılan filmler gelişigüzel bir idarenin üstünde ince eleyip sık dokumadan kendi düşüncelerine göre olmayıp hangi film, hangi konu ne tarz bir yapım Türk Sineması kanaatimce daha ileri bir seviyede olurdu.

Türkiye'de müthiş bir kavram kargaşası var. Klâsik Türk Müziği, sanat müziği, çok sesli Türk müziği, Türk halk müziği ve Türk hafif müziği. Beş tane müzik çeşidi var. Bu türlerin hangi kalıplar içerisinde birbirinden ayrıldığı tam olarak belirlenmemiştir. Uzun yıllar Anadolu'da olmamıza rağmen müzik oluşmuş değil.

Atatürk'ün ısrarla üzerinde durduğu nokta şudur bence.! Çok sesli Türk müziği yapılacak ama Türk müziğinin ana kaynaklarına dayanılarak... Bu güne kadar bu yapılmış değildir.

Halbuki Türkiye'mizde çok sesli müzik yapanların başta Adnan SAYGUN olmak üzere mutlaka bir Türk bestecisi tarafından yapılmalıdır. Çünkü müziğimizin kaynaklarında bulunan türler (Mevlût, Ezan, Hatim Duası, İlâhiler, Nefesler) bir başkası tarafından tam anlamıyla yapılamaz.

Türk sinemasında iyi sonuçlara ulaşabilmek için kanımca yapımcı, teknik eleman ve müzik yayımcısı arasında tam bir uyum sağlanmalıdır.

K A Y N A K Ç A

1. ATLIĞ, Nevzat- Milliyet Sanat
2. DORSAY, Atilla- Milliyet Sanat, Arabesk Olayı, Ekim 1980
3. DORSAY, Atilla- Sinemayı Sanat Yapanlar, İstanbul, 1985
4. DORSAY, Atilla- Sinema ve Çağımız I, İstanbul, 1984
5. DORSAY, Atilla- Sinema ve Çağımız II, İstanbul, 1985
6. EINSTEIN, M.Sergey- Film Duyumu, trc.Nijat Özön, İstanbul, 1984
7. EINSTEIN, M.Sergey- Film Biçimi, trc.Nijat Özön, İstanbul, 1985
8. EVREN, Burçak- Video Sinema, Ocak 1985
9. GÖNULTAŞ, Engin- Sanat Emegi, 5.5.1979. "Orhan Denceboğ'dan Ferdi Bayfur'a minübüs müziği"
10. İLHAN, Atilla- Milliyet Sanat, 1.10.1980, "Arabesk Olayı".
11. KUTLAR, Onat- Milliyet Sanat, 1.10.1980, "Arabesk Olayı".
12. ONARAN, Alim Şerif- Lütfi Ömer Akad'ın Sineması
13. ONARAN, Alim Şerif- Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Ankara, 1981
14. ONARAN, Alim Şerif- Türk Dili Dergisi, 1984. Nisan, "Minübüslerin Sinemaya Yolalan Arabesk".
15. ÖKTEN, Zeki- Milliyet Sanat, Ocak, 1981
16. ÖZDEMİROĞLU, Atilla- Milliyet Sanat, 1.10.1980, "Arabesk Olayı".
17. ÖZGÜÇ, Agâh- Kadınca, "Yakılacak Filmler", Haziran 1982
18. ÖZGÜÇ, Agâh- Yıldız, Nisan 1981
19. ÖZGÜÇ, Agâh- Milliyet Sanat, Haziran 1985
20. ÖZGÜÇ, Agâh- Tele Magazin, Mart 1984
21. ÖZGÜÇ, Agâh- Türk Filmleri Sözlüğü V.
22. ÖZÖN, Nijat- Sinema Sanatı, İstanbul, 1984 2.Bs.
23. ÖZÖN, Nijat- Türk Sineması Tarihi, İstanbul, 1961 .
24. SÜ, Ruhi- Milliyet Sanat, 1.10.1980, "Arabesk Olayı".
25. ŞENER, Erman- Televizyon Video, İstanbul, 1984
26. TÖR, Vedat Nedim- Milliyet Sanat, 1.10.1980, "Arabesk Olayı".
27. MEYDAN LAROUSSE I.Cilt Arabesk