



T.C. DO U ÜN VERS TES
SOSYAL B L MLER ENST TÜSÜ

PLAST K SANATLAR
YÜKSEK L SANS PROGRAMI
S NEMADA MÜZ N KULLANIMI

YÜKSEK L SANS TEZ

MEHMET MUSTAFA KAYA
201485012

TEZ DANI MANI
Yrd. Doç. Dr. MUSTAFA BÜLBÜL

stanbul, Mayıs 2016

T.C. DO U ÜN VERS TES
SOSYAL B L MLER ENST TÜSÜ
PLAST K SANATLAR
YÜKSEK L SANS PROGRAMI

S NEMADA MÜZ N KULLANIMI

YÜKSEK L SANS TEZ

MEHMET MUSTAFA KAYA
201485012

TEZ DANI MANI
Yrd. Doç. Dr. MUSTAFA BÜLBÜL

stanbul, Mayıs 2016

ÖNSÖZ

Tezin konusu “Sinemada Müzi in Kullanılması”dır. Müzik, sinemanın ke fedilmesiyle ba layarak günümüze kadar gelen süreçte sürekli kullanılmı tır. Sinemada kullanılan film müzikleri, ilk dönemlerden bugüne gelene kadar çok de i iklik göstermi tir. Erdo an ve Solmaz (2005)’ın da belirttikleri gibi Türkiye’de film müzi inin ne oldu unu, kimler tarafından yapıldı ını, özelliklerini, i levlerini, yapısını ve Türk film müzi i tarihini inceleyen bir çalı ma yapılmamı tır.

Avrupa ve Amerika’da film müzi i üretimi için akademik bölümler kurulmu ve bu bölümlerde film müzi i bilimsel olarak üreilmeye sesli film dönemine geçi olan 1930’larda ba lanmı tır. Türkiye’de ise film müzi i konusunda gerekli akademik çalı ma ba latılmı fakat henüz gerekti i biçimde altyapı ve ilgi gösterilmemi tir.

Tezin birinci bölümünde ve giri kısmında genel; ikinci bölümde kaynak taramasına ili kin bilgiler verilmi tir. Tezin üçüncü bölümünde ise sinemanın dünyada ve Türkiye’de tarihi geli imi, Türkiye’ye sinemanın geli i, müzi in tarihçesi ve sinemada kullanılan film müzikleri hakkında bilgiler verilmi tir. Aynı bölümde teze ek olarak röportaj tekni i ile film müzi i bestecileriyle yapılan görü melerin video kayıtları yapılmı ve belge filme dönü türülmü tür. Son olarak tezin dördüncü bölümünde ise sonuç ve öneriler yazılmı tır.

Bu tezin hazırlanması süresi içerisinde bana konu ile ilgili olarak her türlü deste i veren hocalarıma te ekkür ederim. Bu ba lamda, tez danı man hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa Bülbül’e, Görsel leti im Tasarım Bölümü Ö retim Üyesi Prof. Dr. Ay e Özel ve Sayın Prof. Dr. Funda Sava Gün’e; sıklıkla bilgilerine ba vurdu um Fen Edebiyat Fakültesi leti im Bilimleri Bölümü akademisyenlerinden Doç. Dr. Bora Ataman ve Doç. Dr. Barı Çoban ile Ara tırma Görevlisi Sarp Yılmaz’a te ekkür ederim. Ayrıca sinemada müzi in kullanımını konusundaki tezimi hazırlarken katkılarını benden esirgememi olan sanatçılardan, Kerem Özdemir, Ayhan Okur Ta ve Edip Emre’ye de te ekkür ederim.

istanbul, Mayıs 2016

Mehmet Mustafa Kaya

ÖZET

Tezde “Sinemada Müzi in Kullanılması” ara tırma konusu olarak seçilmi tir. Ara tırma çalı maları yapılırken film müzi i sinema eksenini etrafında de erlendirilmi tir. Ayrıca bir filmde müzik kullanılırken dikkat edilecek hususlar, sinemada müzi in niçin kullanıldı ı, sinemada müzik kullanılmalı mıdır, müziksiz sinema olur mu, daha etkili olması için müzik sinemada nasıl kullanılmalıdır, sinemanın ilk ke finden bu yana müzik, sinema tarihinde nasıl bir rol oynamı tır vb. soruların yanıtları aranmı tır.

Film müzi inin ba langıcı, yapısal olarak de i imi ve geli imi hakkında genel bilgi verilmi tir. Bu ba lamda, kullanılan müzi in kullanıldı ı filmin genel yapısına uygun olup olmadığı, filmin konusu ile müzi in örtü üp örtü medi i, filmin geçti i zamana ve yere uygun müziklerin kullanılıp kullanılmadı ı ve her eyden önemlisi de film için özgün müzik bestelenip bestelenmedi i de ara tırma konusu yapılmı tır.

Çalı manın kapsamı Dünya sineması ve Türk sinemasında film müzi inin kullanımınıdır. İlk dönemlerde filmde ba ımsız olarak bir perde önünde piyano ile yapılan müzik seyirciler üzerinde büyük bir etki yaratınca sesli film dönemine kadar orkestralar filmlere e lik etmi tir. Bu orkestralar nitelik ve nicelik olarak dönem ihtiyaçlarına göre oldukça geli mi tir.

Tez çalı masının amacı, Dünyada ve Türkiye’de yapılan film müziklerinin ba langıcından sesli film dönemine gelinceye kadar geçen dönemlerde müzi in geçirdi i de i imlerin ara tırılması olmu tur. Bunun için önce sessiz film döneminden 1930’lara kadar nasıl müzikler yapıldı ı incelenmi tir. Film müziklerini bu dönem kimler yapmı tır, özgün film müzikleri yapılmı mıdır vb. sorulara yanıt aranmı tır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, müzik ve film müzi i

ABSTRACT

The main subject of the thesis is “Music Use in Cinema”. While we were making the research, soundtracks were considered with cinema in general. Moreover, various questions tried to be answered in the thesis. Some of these questions are, what the key elements are when music is used in films, why music exists in cinema, if it is possible to think cinema without music, for more effective results how should directors, screenwriter and more importantly musicians use music in cinema etc.

The history of soundtracks, its structural transformation and development have given in the thesis briefly. In this context, also is a music in a film consistent with the structure of film, are film’s topic and soundtracks parallel to each other, are soundtracks suitable for their time and place, and more importantly is there a unique composition, from the first day of cinema what kind of roles upon music etc. are also the sub-subjects of the thesis.

The scope of the thesis is the use of music in the world of cinema and Turkish cinema. At first, music was made during the film with only a piano, and it impressed the audience a lot. That is why until the Talking Film Period, orchestras were an important companion to films. These orchestras got developed in qualitative and quantitative way.

The purpose of the thesis is the focus on music transformation from the beginning of soundtracks to talking films in the world and in Turkey. That’s why at first, from the silent film period to 1930s some questions also answered such as what kind of soundtracks were made, who produced these soundtracks, if there is any unique soundtrack etc.

Keywords: Cinema, music, film soundtrack, film score

Ç NDEK LER

| | |
|---|-----|
| ÖNSÖZ | I |
| ÖZET | II |
| ABSTRACT | III |
| Ç NDEK LER | IV |
| TABLO L STES | V |
| BÖLÜM 1 | 1 |
| 1. G R | 1 |
| 1.1 Çalı manın Amacı ve Kapsamı | 4 |
| 1.2 Çalı manın Yöntemi | 4 |
| 1.3 Çalı manın Kısıtları | 5 |
| BÖLÜM 2 | 6 |
| 1. KAYNAK TARAMASI | 6 |
| 2.1 Kitaplar | 6 |
| 2.2 Dergiler | 10 |
| 2.3 Yararlanılan Tezler | 11 |
| 2.4 Yararlanıla Ders Notları | 11 |
| 2.5 Yararlanılan Web Siteleri | 12 |
| 2.6 Sinema ve Dizi Film Müzikleri Yapan ve Görü me Yapılan Besteciler | 15 |
| BÖLÜM 3 | 16 |
| 3. YAPILAN ÇALI MALAR | 16 |
| 3.1 Sinemanın Do u una Kadar Geçen Süre ve Çalı malar | 16 |
| 3.2 Sinemanın Do u u | 16 |
| 3.2.1. Sinemanın Geli imi | 21 |
| 3.2.1.1. Foto rafın Ke fi ve Foto raf Makinesinin cadı | 22 |
| 3.2.1.2. Teknolojik Geli meler | 28 |
| 3.2.1.3. Göz ve A Kat Yanılgısı | 31 |
| 3.2.1.4. Sinemanın Ke fi | 33 |
| 3.3 Siyasal Geli meler | 38 |
| 3.3.1. Birinci Dünya Sava ı'nın Etkileri | 40 |
| 3.3.2. kinci Dünya Sava ı'nın Etkileri | 43 |
| 3.4 Sinemanın Türkiye'ye Geli i | 45 |
| 3.5 Türk Sinemasının Geli imi ve Dönemleri | 49 |
| 3.5.1. Türk Sinemasının Geli imi | 49 |
| 3.5.2. Türk Sinemasının Dönemleri | 51 |
| 3.5.2.1. (1914-1923) İlk Dönem | 51 |
| 3.5.2.2. (1923-1939) Tiyatrocular Dönemi | 53 |
| 3.5.2.3. (1939-1950) Geçi Dönemi | 54 |
| 3.5.2.4. (1950-1970) Sinemacılar Dönemi | 55 |
| 3.5.2.5. (1970-1984) Yeni/Genç Sinemacılar Dönemi | 56 |
| 3.5.2.6. (1958-1984) Yılmaz Güney Dönemi | 57 |
| 3.5.2.7. (1952-1984) Yücel Çakmakçı Dönemi | 58 |
| 3.6 Sinemada Müzi in Kullanımı | 59 |
| 3.6.1. Müzi in Do u u ve Geli imi | 59 |

| | |
|---|------------|
| 3.6.2. Film Müzi i | 64 |
| 3.6.3. Müzi in Sinemadaki levleri | 67 |
| 3.6.4. Müzi in Sinemada Kullanılması | 69 |
| 3.6.5. Film Müzi inin Geli imi | 71 |
| 3.6.5.1. Arkeolojik Dönem | 71 |
| 3.6.5.2. Sessiz Film Dönemi | 72 |
| 3.6.5.3. Sesli Film Dönemi | 75 |
| 3.7 Türk Sinemasında Müzi in Kullanılması | 79 |
| 3.7.1. Türk Sinemasında Sessiz Film Döneminde Müzi in Kullanımı | 80 |
| 3.7.2. Türk Sinemasında Sesli Film Döneminde Müzi in Kullanımı | 82 |
| 3.7.2.1. Mısır Filmleri Furyası | 85 |
| 3.7.2.2. arkılı Melodramlar | 86 |
| 3.8 Film Müzi inin Yapılı ı | 88 |
| 3.8.1. Türk Sinemasında Müzi in Kullanım Özellikleri | 92 |
| 3.8.1.1. Dinleti için Müzik | 93 |
| 3.8.1.2. Ba langıç Müzi i | 93 |
| 3.8.1.3. Dip Müzi i ve Görevleri | 94 |
| 3.8.1.3.1. Müzik Bilgi Sa lar | 95 |
| 3.8.1.3.2. Belirtici Müzik | 95 |
| 3.8.1.3.3. Yükseltici Müzik | 95 |
| 3.8.1.3.4. Ki ilik Belirten Müzik | 96 |
| 3.8.1.3.5. Ruhbilimsel Müzik | 96 |
| 3.8.1.3.6. Dramatik Müzik | 97 |
| 3.8.1.3.7. Vurgulayıcı ya da Noktalayıcı Müzik | 97 |
| 3.8.1.3.8. zleyici Müzik | 97 |
| 3.8.1.3.9. Zaman ve Yerle lgili Müzik | 98 |
| 3.8.1.4. Geçi için Müzik | 98 |
| 3.8.1.5. Doldurucu Müzik | 98 |
| 3.8.1.6. Kar ılıklı Konu manın Yerini Alan Müzik | 98 |
| 3.8.1.7. Ses Efekti Yerine Müzik | 99 |
| 3.8.1.8. Kurgu ile E le tirilen Müzik | 99 |
| 3.9 Türk Sinemasında Kullanılan Film Müzikleri ve Film Müzi i | 100 |
| Yapan Sanatçılar; “Türk Sinemasında Müzik Kullanımı” | |
| Belge Film, Yönetmen Mustafa KAYA, 2015 | |
| 3.9.1. Kerem Özdemir ile Görü me | 100 |
| 3.9.2. Edip Emre ile Görü me | 103 |
| 3.9.3. Ayhan Orkunta ile Görü me | 107 |
| 3.9.4. Dr. Ozan Yarman ile Görü me | 109 |
| BÖLÜM 4 | 112 |
| 4. SONUÇ VE DE ERLEND RME | 112 |
| 4.1 Sonuç | 112 |
| 4.2 Sorunlar ve Öneriler | 115 |
| KAYNAKLAR | 118 |
| ÖZGEÇM | 133 |

BÖLÜM 1

1. G R

Tezin konusu dünyada ve Türkiye’de “Sinemada Müzi in Kullanımı”dır. Bu çalı mada sinema eksenini etrafında, film müzi inin dünyada ve Türkiye’de kullanılmaya ba lanması; yapısal de i imi ve geli imi sessiz film döneminden ba layarak günümüze kadar ara tırılmı tır. Film müzi inin tarihçesi ara tırılırken, müzi in insanlık tarihinden de eski oldu u fakat film müzi inin, sinemanın icadından itibaren ilk film gösterileri sırasında kullanılan sessiz sinema dönemiyle aynı tarihte ortaya çıktı ı görülmü tür. (Say, 1997)

Pekman ve Kılıçbay (2004) film müzi i ile ilgili olarak, “Sinemanın tarihçesine bakıldı ında müzi in sinemanın vazgeçilmez ö elerinden birisi oldu u hemen anla ılmaktadır” demi tir. Belki de seyirciler karanlık salondan ve sessizlikten korktukları için film gösterimine müzik de e lik etmi tir. Bir görü e göre ticari filmlerin birço unda izleyici ço u zaman müzi in farkına varmamaktadır. Bu filmlerde “görünmeyen” bir müzik vardır. Seyirci müzi in farkında olmasa da yine de müzi i duyar ve etkilenir (Pekman ve Kılıçbay, 2004).

Çalı manın konusu ile ilgili olarak müzi in filmde kullanımında, Erdoğan ve Solmaz (2005) da, sessiz filmlerin müzik e li inde sunulmasına neden olarak unları söylemi tir: (1) Makine gürültülerinin ve insanların konu malarını bastırmak, (2) durgunlu u ve sessizli i ortadan kaldırılmak, (3) filmin süreklili ine yardımcı olmak, (4) filmdeki görüntülerin abartılı ve deneysel olarak kurgulanamayacak kompozisyonlarını seyircinin gözünde canlanmasını sa lamak ve (5) ticari sebeplerdir.

Film müzi i bestecisi Miklos Rozsa’ya göre müzik çok karma ık ve çok teknik olursa dikkatini daha çok görüntüye toplamı olan izleyici müzi in ne anlatmak istedi ini anlamayacaktır. Bu ba lamda müzi in çok da öne çıkmaması; kendini çok belli etmemesi gerekmektedir. Ömer Kavur da aynı görü ü savunarak: “Müzik kendi ba ına akılda kalırsa demek ki o müzik filmden baskındır. Bence müzik kendini hissettirmemeli. Fakat dramatik anlarda filme çok önemli bir anlam katabilir.” demi tir (Ok, 1995).

Sinema endüstrisinin geli mesiyle birlikte sinemada birçok yenilik de kendini göstermeye ba lamı tır. Sinema, tarihi boyunca kendi varlı ını ve konumunu geli tirirken beraberinde

yeni yapılanmaların olu umuna da katkı sa lamı tır. Bu olu umlardan birisi de film müzi idir. Film müzi inin kullanılmaya ba lanması film gösterimleriyle birlikte ba lamı tır.

Bilinen ilk film müzi i Lumiere Karde ler tarafından ilk sinematografi gösterileri sırasında sahnede bir piyano ile yapılmı tır. Bu konuda Prendergest unları söylemi tir: “Paris’te Boulevard des Capucines’deki Grand Cafe’de, 28 Aralık 1895 günü yapılan ilk gösterimi sırasında filme bir piyano e lik etmi tir. Çok kısa bir zaman sonra da Lumiere Karde lerin ngiltere’deki halka açık gösterilerinde, Londra’nın pek çok tiyatrosunda 20 ubat 1896 ve ardından da Nisan 1896’da yapılan gösteri bu defa orkestra e li inde yapılmı tır.” (Prendergest, 1992). Yine Prendergast (1992) müzikle ilgili olarak, “Müzik, zaman ve mekânın atmosferini daha inandırıcı yapabilir, ayrıca müzik arka planda doldurucu ve tarafsız bir tür olarak da görev yapabilir.” demi tir.

Müzik seçimi iyi yapıldı ı zaman seyirciler üzerindeki olumlu etkisini gören yapımcılar film için özel müzikler yapılması gerekti ini anlamı lardır. Bunun üzerine Pathe Karde ler’in talebiyle ilk film müzi i (score) 1908’de yapılmı tır (Erdo an ve Solmaz, 2005). “Film müzi i sinema perdesinin arkasına yerle tirilmi bir fırına benzer. Filmin sıcaklı ı oradan gelir.” Amerikalı besteci Aaron Copland, müzi in sinemadaki görevini bu kısa cümleyle özetlemi tir (Konuralp, 2004). Copland (1998), yazdı ı tezinde, her bestecinin kendi zaman ve mekân sınırları içerisinde i levleri, sinema seyircisinin ihtiyaçlarına yanıt vermesidir, demi tir. Burlingame (2000)’in de belirtti i gibi sinema müzi i denilince, en saf anlamı ile *sinema filmi için özgün olarak bestelenen müzik* anla ılmı tır. Sinemanın olmazsa olmazı denilen film müzi i, günümüze gelene kadar kendisine özgü bir meslek de olu turmu tur. Zaman içerisinde film müzikleri hem film ile birlikte hem de sinemadan ayrı olarak de erlendirilmi tir. Buna örnek olarak, Paramount Film tarafından bestesi Irving Berlin’e yaptırılan *White Christmas* arkısı, “Holiday Inn” filminde kullanılmı ve filmde ayrı olarak albüm halinde de tam on hafta müzik listelerinde birinci sırada kalarak otuz milyon adet albüm satı ı gerçeke mi tir.

Çalı manın konusu olan müzi in i levleri ile ilgili olarak Bergen Üniversitesi’nden Paula Flach (2012) yüksek lisans tezinde müzi in bir filmde üç fonksiyonu oldu undan bahsetmi tir. Bu fonksiyonlar: (1) Biçimsel fonksiyonlar, (2) anlatım fonksiyonları, (3)

duygusal

fonksiyonlardır

(<http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/6016/97122214.pdf?sequence=1>).

“Film müzi i, temsiller sistemi olarak tanımlanabilecek bir alan olan filmde önemli yere sahip olmu tur” (Erdo an ve Solmaz, 2005). Müzik, öyküde yaratılmak istenilen duyguların olu turulması ve verilmek istenilen mesajın güçlü bir ekilde iletilmesinde vazgeçilmez bir araçtır. Müzik kullanımının geli mesi ve mükemmel bir duruma gelebilmesi; film yapım teknikleri, psikoloji, film ve müzik ile ilgili teknolojik geli melere ba lı olmu tur. Yukarıda yapılan açıklamalar ba lamında; sinema için müzi in mutlaka olması gereken bir ö e olarak fonksiyonları ve i levleri, çe itli sinema yazarlarınca da önemle vurgulanmı ve filmde müzi in mutlaka olması gerekti i üzerinde durulmu tur. Fakat film müzi inin dozunun iyi ayarlanması gerekti i de ekseriyetle vurgulanmı tır. Aksi takdirde seyircinin dikkatini yanlı tarafa yönlendirilebilece ine dikkat çekilmi tir (Ok, 1995). Bu ba lamda tezin bundan sonraki bölümlerinde öncelikle sinemayla ili kili kavramlar; sinemanın kısa tarihçesi, müzi in kısa tanımı, film müzi i ile ili kili kavramlar, film müzi inin yapısı ve i levleri ile film müzi inin kullanım amaçları anlatılmı tır.

Film müzi i ile ilgili Avrupa ve Amerika’da oldu u gibi Türkiye’de de üniversitelerde ilgili bölümlerin kurulması ve bu bölümlerde derslerin verilmesi, bu derslerin seçmeli de il zorunlu olması, müzikologların, ele tirmenlerin ve bilim insanlarının bu konu üzerinde çalı maları gerekti i belirtilmi tir (Erdo an ve Solmaz,2005). Bunlar yapılırsa Türk sinemasının da di er geli mi dünya sinema endüstrileri arasında yer alabilece i iddiası, müzi in filme etkisi ve film-müzik ikilisinin arasındaki ba lantı ve etkile im üzerine yapılmı birçok bilimsel ara tırmayla do rulanmaya çalı ılmı tır.

Müzi in filmlerde kullanılması ile ilgili olarak bunun filme etkisi ve Türkiye’de film müzi ine verilen önem ve gösterilen ilgiyi ölçmek için teorik çalı maların yanı sıra pratik çalı maların da gerekli oldu u dü ünülmü tür. Bu amaçla film müzi i yapan bestecilerle Türkiye’de film müzi inin durumu hakkında görü meler yapılarak sorular sorulmu ve bilgi alınmı tır.

1.1. Çalı manın Amacı ve Kapsamı

Bu çalı manın amacı sinemada müzi in kullanılmasına yönelik olup sinemanın ba langıcından günümüze kadar gelen süre içinde müzi in sinemada ne zaman kullanılmaya ba landı ıdır.

Sinemada müzi in kullanımı konusu ilk defa 1895 yılında Lumiere Karde lerin belgesel niteli indeki kısa film gösterimlerinden yola çıkılarak sinemada müzi in neden ve hangi amaçla kullanıldı ına dair ara tırmalardır.

Sinemada kullanılan müziklerin sınıflandırılması da çalı ma amaçları arasında yer almı tır. Sinemada müzik olmalı mı; müziksiz sinema olur mu sorularına yanıt aramakla birlikte sinemada müzi in kullanılmasının en temel amacının seyirciyi etkilemesi mi, yoksa sinemada bazı sahnelerin müzik ile daha etkili kılınmak istenmesi mi veya di er teknik nedenler mi vb. sorular da ara tırma konusuna dâhil edilmi tir. Bu soruların cevaplarına tezin ilerleyen bölümlerinde yer verilmi tir.

Dünya sinemalarında ve Türk sinemasında müzi in kullanımı ile ilgili olarak sinema-müzik ili kisinin tanımlanması ve Türkiye’de film ve dizi filmler için müzik üretimi yapan sanatçılar açısından film müzi i bestesi alanındaki e itim olanakları, film müzi i çalı malarının ve bu çalı malar sonucundaki geli melerin ortaya koyulması amaçlanmı tır. Çalı manın ba langıç noktası sinema ve sinemada müzik kullanımının sessiz sinema döneminden ba layarak müzik ile kurdu u ili ki olmu tur.

1.2. Çalı manın Yöntemi

“Sinemada Müzi in Kullanımı“ ba lıklı tezde çalı ma yöntemi olarak hem belge ara tırması yapılmı hem de sinemada film müzi i yapan bestecilerle görü ülmü tür. Bu görü meler görüntülü olarak kayıt altına alınmı ve belge filme dönü türülerek CD eki olarak çalı mada sunulmu tur. Bu yöntem ile Türkiye’de film müzi i üretimi yapan MESAM (Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birli i)’a üye sanatçılarımızdan çok sayıda film müzi i üreten Ozan Yarman, Kerem Özdemir, Edip Emre ve Ayhan Orkunta ile görü meler yapılmı ve bu görü melere tezin 3.9 bölümünde yer verilmi tir. Bu sanatçılardan direkt görü ülemeyen Ozan Yarman’a elektronik posta ile ula ılmı ve kendisiyle “Sinemada Müzi in Kullanımı” hakkında yazılı ortamda görü ülmü tür.

Böylelikle uygulama ve teorik ara tırma ayrı ayrı ele alınarak tanımlayıcı ve ke fedici bir yöntem kullanılmı tır. Uygulama ile sinema müzi i ve beste yapan Kerem Özdemir, Edip Emre ve Ayhan Orkunta isimli müzisyenlerin çalı tıkları stüdyolara gidilerek onlarla görü meler yapılmı ve izinleri alınarak kamera kayıtları gerçeğe tirilmi tir. Bu nedenle kamera kayıtları tezimiz için birer tamamlayıcı ek olu turmu tur.

Teorik çalı malarda ise Türkiye’de yazılmı kitaplar, makaleler, internet ortamında film müzi i ile ilgili bulunan elektronik kitaplar; yabancı basılı ve dijital kaynaklar ve konu ile ilgili daha önceden yazılmı tezler incelenmi tir. Film müzi ine kimlerin ne ekilde katkı sa ladıkları hakkındaki ara tırmalar için internet siteleri taranmı ve ilgili makaleler, elektronik dergiler, sözlükler incelenmi tir. Bu ba lamda film müziklerinin olu umu, ilk film müziklerinden bugüne kadar müzi in geli imi ve de i iminin ve yapı olarak farklıla malarının ara tırmalarına ve kaynaklarına Bölüm 2. Kaynak Taraması bölümünde yer verilmi tir.

Tez çalı ması sırasında, film müziklerinin do rudan sinemayla iç içe olmasından dolayı, dünyada sinemalarının ve Türk sinemasının do u u ve geli imi incelenmi tir. Ayrıca sinema filmi müzikleri ve bu müziklerin türleri konusunda da ara tırmalar yapılmı olup belirtilen konular tezde bir bütün olu turacak ekilde ilerleyen bölümlerde sunulmu tur.

1.3. Çalı manın Kısıtları

Sinema ve sinemada müzi in kullanımı konusu ara tırılırken bir yandan sinema müzi i yapan ve hala bu alanda çalı an besteciler ile görü me yapılmı tır. Elektronik posta yoluyla besteci ve müzisyen Ozan Yarman’la da sinema ve sinema müzi i konusu ile ilgili olarak internet ortamından bilgiler alınmı tır. Ayrıca konu ile ilgili olarak dergi, kitap, makale, tez ve di er bilimsel ara tırma kaynaklarına da ba vurulmu tur.

Stüdyolarında besteciler ile yaptı mız görü meler, izinleri alınarak filme çekilmi tir ve aynı zamanda ses kayıtları da alınmı tır.

BÖLÜM 2

2. KAYNAK TARAMASI

2.1. Kitaplar

Kaynak taraması yapılırken, dünyada ve Türkiye’de sinemada müziğin kullanım ile ilgili olarak aşağıdaki yayınlara erişimlidir:

| | |
|---|--|
| Adorno Theodor ve Hans Eisler | Composing For The Films |
| Adalı Bilgin | Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Belgesel Sineması |
| Adanır Özü | Sinemada Anlam ve Anlatım |
| Alço Pınar | Sinema ve Müzik Kısa Bir Tarihsel Bakış |
| Althusser Louis | İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları |
| Altman Rick | Silent Film Sound |
| Arıcı Ahmet | Güncel ve Popüler Müzik Ders Notları |
| Arijon Daniel | Film Dilinin Grameri |
| Arnheim Rudolf | Sanat Olarak Sinema |
| Bazin Andre | Çağdaş Sinemanın Sorunları |
| Bazin Andre | Sinema Nedir? |
| Benjamin Walter | Fotografın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Çözümlenme) Çağdaş Sanat Eseri |
| Benjamin Walter | Estetize Edilmiş Yaşam, Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faizminin Kuramları |
| Berktaş Esin | 1940’lı Yılların Türk Sineması |
| Betton Gerard | Sinema Tarihi |
| Bordwell David ve Thompson Kristin | Film Sanatı |
| Boubat Edouard | Fotograf Sanatı |
| Buhler James, Caryl flinn, David neumeyer | Music and Cinema |
| Burlingame Jon | Sound and Vision, Sixty Years Of Motion Picture Soundtrack |
| Butler Andrew M. | Film Çalışmaları |
| Büker Seçil ve Topçu Y. Gürhan | Sinema: Tarih- Kuram- Eleştirisi |
| Büker Seçil | Film ve Gerçek |
| Büker Seçil | Sinema Yazıları-Onat Kutlar’a Armağan |
| Canales Jimena | Desired Machines: Cinema and the World in Its Own Image |
| Cohen Annabel J. | Film Music |
| Copland Aaron | Film Music |
| Çapan Sungu ve Kutlar Onat | 105 Soruda Sinema |
| Çelikçi Abdül Samet ve Kakımcı Can | İtalyan Faizmi ve Tarihsel Gelişimi |

| | |
|--|--|
| Çetin Nehir | 20. Yüzyılda Foto raf Resim Sanatı li kisi, Yüksek Lisans Tezi |
| Çı Muazzez İmiye | Hititler ve Hattu a |
| Çı Muazzez İmiye | Ortado u Uygarlık Mirası |
| Çomak Nebahat Akgün | Türk Sinemasında Ordu Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri |
| Danielson Virginia | Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap arkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu |
| Davis Richard | Complete Guide to Film Scoring |
| Deleuze Gilles | Sinema I: Hareket- mge |
| Derman hsan | Foto raf ve Gerçeklik |
| Diken Bülent, Lausten B. Carsten | Filmlerde Sosyoloji |
| Dixon Wheelen Winston, Foster Gwendolyn Audrey | A Short History of Film |
| Dolan R.Emmett | Music in Modern Media |
| Dorsay Atila | Mitos ve Ku ku |
| Duygun Ufuk M. | Temel Foto raf Semineri Ders Notları |
| Eisenstein Mikhailovich Sergei | Film Duyumu |
| Eker Ceyhun ve Kurtbo ano lu Baha | Dijital Imaging |
| Erdo an brahim ve Solmaz Pınar Be evli | Sinema ve Müzik, Materyal Satı ve Bilinç Yönetimi çin Bili sel ve Duygusalın Olu turulması |
| Erinç M. Sıtkı | Kültür sanat Sanat kültür |
| Erinç M. Sıtkı | Sanat Sosyolojisine Giri |
| Erkiliç Senem Duruel | Türk Sinemasında Tarih ve Bellek |
| Evren Burçak | Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi |
| Evren Burçak | İk Türk Filmleri (Türk Sineması 6) |
| Flinn Caryl | Strains of Utopia, Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music |
| Gevgilili Ali | Ça ını Sorgulayan Sinema |
| Giannetti Louis | Understanding Movies |
| Gombrich Ernst Hans | Sanatın Öyküsü |
| Gökgöz Aydemir | Bütün Yönleriyle Foto rafçılık |
| Gökmen Mustafa | Türk Sinema Tarihi ve Eski stanbul Sinemaları |
| Herman Edward S. ve Noam Chomsky | Rızanın malatı, Kitle Medyasının Ekonomi Politi i |
| Homeros | İyada |
| Hornung Eric | Mısır Tarihi |
| ri Murat | Sinema Ara tırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yakla ımlar |
| Jakobsan Roman | Sekiz Yazı |
| Jouvenel Bertrand De | ktidarın Temelleri |
| Kabadayı Lale | Film Ele tirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler |
| Kalinak Kathryn | Film Music a Very Short Introduction |

| | |
|--|---|
| Karagöz Murat | Foto raf Neyi Anlatır |
| Karakoç Enderhan ve Mert Abdullah | Sinemada Siyasal ktidar, deoloji ve Medya Üçgeni: Wag The Dog Filminin ncelenmesi |
| Kayalı Kurtulu | Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması |
| Kılıç Levend | Foto rafa Ba larken |
| Kılıç Levend | Foto raf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi |
| Kıraç Rıza | Sinemanın ABC'si |
| Konuralp Sadi | Fil Müzi i, Tarihçe ve Yazılar |
| Kracauer Siegfried | From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film |
| Kuehn Manfred | Immanuel Kant |
| Küçükcan Ufuk, Kesim Mehmet, Altunay Meltem, Altunay Alper | Hareketli Görüntünün Tarihi |
| Langer Katherina Susanne | Sanat Problemleri |
| Lindgren Ernest | The Art of the Film |
| Lotman Yuriy M. | Sinema Esteti inin Sorunları-Filmin Semiyoti ine Giri |
| Lull James | Popüler Müzik ve leti im |
| Lustig Milton | Music Editing for Motion Pictures |
| Monaco James | How to Read a Film |
| Nowell Geoffery – Smith | The Oxford History of World Cinema |
| Nutku Özdemir | Ya ayan Tiyatro |
| Nutku Özdemir | Dram Sanatı |
| Ok Akın | Türk Sinemasında Film Müzikleri |
| Onaran Alim erif | Muhsin Ertu rul'un Sineması |
| Onaran Alim erif | Sinemaya Giri |
| Onaran Alim erif | Lütfi Ö. Akad |
| Onaran Alim erif | Sinema Tarihi I. Cilt |
| Onaran Alim erif | Sinema Tarihi II. Cilt |
| Onaran Alim erif | Sessiz Sinema Tarihi |
| Ortaylı İber | 100'üncü Yılında Birinci Dünya Sava ı ve Osmanlı Devleti |
| Oskay Ünsal | Müzik ve Yabancıla ma |
| Otyam Nedim | Sinemada Müzik ve Folklor |
| Önder Selahattin ve Baydemir Ahmet | Türk Sinemasının Geli imi |
| Öngören Mahmt Tali | Senaryo ve Yapım |
| Özgüç Agah | Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney |
| Özön Nijat | Türk Sinema Tarihi Dünden Bugüne |
| Özön Nijat | Sinema El Kitabı |
| Özön Nijat | İk Türk Sinemacısı Fuat Uzkinay |
| Özön Nijat | Sinema, Uygulayımı - Sanatı – Tarihi |
| Özön Nijat | Sinema Sanatına Giri |
| Özön Nijat | Türk Sinema Tarihi |
| Özuyar Ali | Bab-ı Ali'de Sinema |
| Özuyar Ali | Sinemanın Osmanlıca Serüveni |

| | |
|--------------------------------|---|
| Pearson Roberta | Dünya Sinema Tarihi |
| Pekman Cem ve Kılıçbay Barı | Görüntünün Müzi i Müzi in Görüntüsü |
| Platon | Devlet |
| Platon | Alkibiates 1-2 |
| Platon | Devlet Adamı |
| Prendergast Roy M. | Film Music a Neglected Art |
| Pudovkin Vsevolod . | Sinemanın Temel lkeleri |
| Rabiger Michael | Directing the Documentary |
| Ryan Michael ve Kelner Douglas | Politik Kamera |
| Sander Oral | Siyasi Tarih 1918-1994 |
| Say Ahmet | Müzik Ansiklopedisi 3. Cilt |
| Scognamillo Giovanni | Türk Sinema Tarihi |
| Scognamillo Giovanni | Cadde-i Kebir'de Sinema |
| Seashore Carl E. | Psychology of Music |
| Smith Geoffrey Nowell | Yeni Hollywood, Dünya Sinema Tarihi |
| Sontag Susan | Foto raf Üzerine |
| Sözen Mustafa | Sinemada Ses Kullanımı |
| Susar A. Filiz | Sinemada Akımlar-2, Türkiye'de Belgesel Sinemacılar |
| Tarıser Benal | Opera Functioning as Narrative in Films: Apocalypse Now - Godfather part III – Philadelphia |
| Tarkovsky Andrei | Sculpting in Time-Reflections on Cinema |
| Tarkovsky Andrei | Zaman Zaman içinde Günlükler |
| Tarkovsky Andrei | Mühürlenmi Zaman |
| Tekinalp ermin | Camera Obscura'dan Synopticon'a Radyo ve Televizyon |
| Teksoy Rekin | Arkın Sinema Ansiklopedisi, Canlandırma Sineması |
| Thomas Tony | Music for the Movie |
| Toker Okan | Film Müzi i Hakkında |
| Tonks Paul | Film Music |
| Topdemir Hüseyin Gazi | Modern Opti in Kurucusu bnu-i Heysem Hayatı, Eserleri ve Teorileri |
| Turam Emir | Medyanın Siyasi Hayata Etkileri |
| Turani Adnan | Dünya Sanat Tarihi |
| Turani Adnan | Ça da Sanat Felsefesi |
| Uçan Ali | Müzik E itimi Temel Kavramlar lkeler Yakla ımlar |
| Wajda Andrej | Sinema ve Ben |
| Wells Paul | Understanding Animation |
| Wierzbicki James | Film Music a History |
| Worringer Wilhelm | Soyutlama ve Özde leyim |
| Vardar Bülent | Sinemada Ses ve Müzik |
| Yıldırım Cemal | Camera Obscura |
| Yılmaz Mehmet | Modernden Postmoderne Sanat |
| Yılmaz Mehmet | Foto raf Resimdir |

2.2. Dergiler

Algan, E., (2007), “Foto rafın lk Yüz Yılı, Foto rafçılık ve Sayısal Gelecek”, (18), 87 ,

Eski ehir: Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu.

Sa lamtimur, Ö.Z.,(2013), “Walter Benjamin’in Bakı Açısından Tarih ve Foto raf

li kisi”, leti im ve Kuram Ara tırma Dergisi, S.(37), Ankara: gazi Üniversitesi

leti im Fakültesi.

Takı , T., (2015), “Do u Batı Dü ünçe, Sinema Tutkusu I”, Ankara: Do u Batı

yayınları.

Çomak, N.A.,(1998), “Türk Sinemasında Ordu merkezli Sinema Dairesi’nin Önemi ve

Yeri: Sinemanın Do u u ve Ülkemize Giri i, stanbul Üniversitesi leti im fakültesi

Dergisi,S.(7), 297-304 stanbul: stanbul Üniversitesi.,

Ya ız,N., (2015), “Türkiye’de Gösterilen Mısır Filmlerinin Türk Sinemasına Etkileri”

Sosyal Bilimler Dergisi Yıl, 2, (3), 90-101.

Kurtbo ano lu,B. Ve Eker, C.,(2010), “Digital maging”, stanbul: Marmara

Üniversitesi Bili im Ana Bilim Dalı.

Nesin, A., (2003), “Zenon Paradoksları”, Matematik Dergisi, stanbul: Nesin Yayınevi.

Toker, O., (2003), “Film Müzi i Hakkında”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar

Fakültesi, (4), 1-16.

“<http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015>”

2.3. Yararlanılan Tezler

1- Copland Aaron, (1998), "Music From The Red Pony-Film Music" a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree master of music Rice University.

2- Tanrısever Benal, (2001), "Opera Functioning as Narrative In Films: Apocalypse Now - Godfather, part III - Philadelphia" Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Graphic Design and the Institute of Fine Arts of Bilkent University.

3- Browbrigg Mark, April (2003), University of Stirling, "Film Music and Film Genre", A thesis submitted for the degree of "Doctor of Philosophy".

4- Wiessinger Scott Reinhard, April (2009), Montana State University, "Film and Music and Overlooked Synthesis.

5- Flach Paula Spring (2012), University of Bergen "Film Scoring Today: Theory, Practice and Analysis", master thesis.

2.4. Yararlanılan Ders Notları

1- Can Diker, Do u Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü Öğretim Görevlisi, Sinema Tarihi Ders Notları, (1) Göz Aldatması, (2) Gösteri Sineması, (3) Dı avurumcu Alman Sineması, (4) Rus Sineması, (5) Fransız Sineması, (6) Auteur Sinema Kuramı, (7) İtalyan Yeni Gerçekçiliği, (8) Fransız Yeni Dalga Akımı, (9) Amerikan Bağımsız Sineması, (10) Türkiye Sineması, 2014.

2- Do u Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, Disiplinler Arası Sanat Dersi Selçuk Günay, Öğretim Görevlisi, Ders Notları, 2014.

2.5. Yararlanılan Web Siteleri

| | |
|---|---------------------|
| “http://www.ufatfg.com/tr/wp-content/uploads/2015/11/Foto%C4%9Fraf-Makinesi-ve-%C3%87ekim-Teknikleri.pdf” | 05 Ekim 2015 |
| “http://www.ufatfg.com/ufat_ders/UFAT_ders1_Fotografin_Tarihcesi.pdf” | 10 Ekim 2015 |
| “https://www.academia.edu/5194159/Y%C3%BCzey_%C3%BCzerine_g%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC_olu%C5%9Fturma_ve_Camara_Obscura_fikri_ve_temel_ilkeleri_ile_birlikte_Tarihi_S%C3%BCreci” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamera_Obscura” | 15 Ekim 2015 |
| “https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Dagerreyotipi” | 15 Ekim 2015 |
| “http://home.anadolu.edu.tr/~ealgan/1.bolum%20tarihce.pdf” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Avrupa_Avantgarde_Sineması” | 15 Ekim 2015 |
| “https://www.academia.edu/7386575/D%C3%BCnya_Sinemas%C4%B1nda_%C4%B0kinci_D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1” | 15 Ekim 2015 |
| “https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiYms657PPMAhWIShQKHTtDAKIQFggiMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.journals.istanbul.edu.tr%2Fiuifd%2Farticle%2Fdownload%2F1019014882%2F1019014092&usg=AFQjCNGV-Wou7fLT-CRx6RCKIqefgLBanw&bvm=bv.122676328,d.d24” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.se-sam.org/” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.msg.org.tr/” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.mesam.org.tr/” | 17 EK M 2015 |
| “http://www.mafm.boun.edu.tr/files/182_Film_Muzigi_ve_Tehlif_Haklari_Paneli.pdf” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.lipscomb.umn.edu/docs/Lipscomb_Tolchinsky_ICMPC8_proceedings_final.pdf” | 17 Ekim 2015 |
| “https://ferdidemircan.wordpress.com/2009/10/20/190/” | 18 Ekim 2015 |

| | |
|--|---------------------|
| “http://www.sobider.com/Makaleler/1380035393_58%20Nebat%20YA%C4%9EIZ.pdf” | 18 Ekim 2015 |
| “https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/970/450368.pdf?sequence=1&isAllowed=y” | 18 Ekim 2015 |
| “http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/1012001768/1012001471” | 18 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/ortacagda%20muzik_capacikazim.pdf” | 18 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/barok.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/klasik.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “1923, Bursa) (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Atatürk Ara tırma Merkezi, C. II, Ankara, 1997, s. 71” | 19 Ekim 2015 |
| “http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905497.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “http://eprints.lancs.ac.uk/33411/1/PHOTO2k_eprint.pdf” | 20 Ekim 2015 |
| “http://docplayer.biz.tr/4730106-Muzik-yazilari-2008-2013-serdar-turkmen.html” | 20 Ekim 2015 |
| “http://tr.wikipedia.org/wiki/Melodram” | 23 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Operet” | 23 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Operet” | 23 Ekim 2015 |
| “https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjYrJ7w9u7MAhUKsxQKHacBzEQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fninova.itu.edu.tr%2Ftr%2Fdersler%2Fguzel-sanatlar%2F3918%2Fsnt-105%2Fekkaynaklar%3Fg395747&usg=AFQjCNHuPj3F8vt6MvwyyXLtPoPzTj3DAQ&sig2=jq-g51ARckk8V-“ | 30 Ekim 2015 |
| “http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Osterman-Romer-history-of-photography-ex.pdf” | 30 Ekim 2015 |

| | |
|---|----------------------|
| “ http://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/FAV128/um/pristoje_19._stoleti.pdf ” | 30 Ekim 2015 |
| “ http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015 ” | 03 Kasım 2015 |



2.6. Sinema ve Dizi Film Müzikleri Yapan ve Görü me Yapılan Besteciler (Ekim, Kasım, Aralık 2015)

Kerem Özdemir

Edip Emre

Ayhan Orkunta

Ozan Yarman (*nternet ortamında yazı ma yoluyla bilgi alınan sanatçı, Aralık, 2015*)



BÖLÜM 3

3. YAPILAN ÇALI MALAR

3.1. Sinemanın Do u una Kadar Geçen Süre ve Yapılan Çalı malar

Bu bölüm ve sonraki bölümde on binlerce yıldan bu yana sinemanın ke fine kadar; sanat eserleri, foto raf ve foto raf makinesinin icadını da takip eden süredeki geli melerden bahsedilmi tir.

Her sanat türü, seyircinin öyle ya da böyle gerçeklik duygusuna seslenir. Bu duyguya en çok seslenen de sinema olmu tur. “Beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdi ı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya katılır. Bu nedenle olayların gerçek olmadı mı bilmesine kar ın sanki gerçekmi gibi duygusal bir biçimde tepki gösterir. Seyircinin, beyazperdede gösterilenin do rulu una olan duygusal güveni, sinematografiyi kültür tarihinin temel sorunlarından biriyle kar ı kar ıya bırakmı tır.” (Lotman, 1999).

Sinemanın do u uyla ilgilenen çalı malar, insanlı ın hareketli resimlere olan özlemi ile ba lamı tır. nsanların binlerce yıl önceden çizdi i her resim, yaptı ı her kabartma ve yonttu u her heykel, hatta sinemanın icadından sonra bile günümüzde yapılan bütün sanat eserlerinde hareketlilik özlemi dile getirilmi tir. Bu özlem, dün sinemayı icat ettirmi ; belki gelecek yüz yıllarda yine hareketli fakat ba ka bir sistemin ke fedilmesine yol açacaktır. Sinemaya giden yolda önce harekete duyulan özlemle ortaya çıkarılan sanat eserleri ve ardından foto rafın ke fi ile nihayet sinemanın ke fedilmesi ve sinema makinesinin icadı gerçekte mi tir.

3.2. Sinemanın Do u u

Sinemanın do u una kadar geçen süre içerisinde, sinemanın icat edilmesine öncülük eden bazı çalı maların oldu u ve bu çalı malarda, insanlı ın yaptı ı bütün eserlerin incelenerek hepsinde bir hareket özleminin oldu u görülmü tür (Özön, 2008). Andre Bazin (1966)’a göre sanat eserlerinde hep hareketlilik özlemi dile getirilmi tir. Aynı ekilde, Walter Benjamin’in “Estetize Edilmi Ya am” (Benjamin, 1995) ve “Foto rafın Kısa Tarihi” (2012) eserlerinde; Eric Hornung’un “Mısır Tarihi” adlı kitabında da (Hornung, 2003)

binlerce yıl öncesinden başlayarak, sinemanın icat edilmesine kadar geçen süre içerisinde üretilen sanat eserlerinde yine hareket özleminin dile getirildiği görülmüştür. Platon'un "Devlet" (Platon, 2001) ve Muazzez İlmiye Çığ'ın "Hititler ve Hattuşaş" ve "Orta Doğu Uygarlık Mirası" (Çığ, 2012) adlı yapıtları da incelendiğinde bu özlemin varlığı hep saptanmıştır. Bunlardan farklı olarak pek çok farklı esere göz gezdirildiğinde yine görülmüştür ki insanlar ürettikleri bütün sanat eserlerinde daima hareket özlemini defaatle ortaya koymuşlardır. Nijat Özön'ün "Sinema Sanatına Giriş" eserinin "221 Asırlık Dünya" bölümünde de belirttiği gibi; 15. yüzyılın ünlü devlet adamı, ozan, yazar ve dil bilimci Ali İzzir Nevai bu durumu dile getirirken "Ey ressam, tutalım ki o güzeli (selvi boylu güzeli) resimleyeceksin./ Yürüyüşündeki edaya gelince ne yapacaksın?" demiştir (Özön, 2008).

İlk insanlar, ya adıkları dönemde belki kendilerini ifade etmek, av deneyimlerini paylaşmak veya büyü yapmak amacıyla mağara duvarlarına leke ve çizgilerden oluşan resimler çizmişlerdir. Özellikle çizdikleri hayvanlara çok yönlü bacaklar ekleyerek canlandırmaya çalışmışlardır. 1962'de Fransız araştırmacı Prudhommeau, devinim hissi veren bu ilkel resim örneklerini fotoğraflayarak sinema kurallarına uygun biçimde arka arkaya sıraladığında, Taş Devri mağara ressamlarının algıladıkları devinimi başarıyla yansıtabilmişlerdir.

Sinemanın icadına kadar geçen süre içerisinde, hareketli resimlerin özlemi ile ilgili olarak yine insanlık tarihine baktığımız zaman dünya üzerinde ilk devinimli çalışmalar İspanya'daki Altamira, Fransa'daki Lascaux mağaralarının duvarlarına ve İsveç'teki Kivi anıtına çizilen resimlerdir. Altamira mağarası duvarına çizilen yaban domuzu figürü ile Lascaux mağarası duvarındaki geyik ve atların resimlerinde de bu devinimler, ayak hareketleriyle açıkça belirtilmiştir (Özön, 1964).



Resim 3.1.1 Altemira ma ara duvarı yaban domuzu
[“https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altamira,_boar.JPG”](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altamira,_boar.JPG)



Resim 3.1.2 Lasceux ma ara duvarı at resimleri
[“https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux_Ma%C4%9Faras%C4%B1”](https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux_Ma%C4%9Faras%C4%B1)

Yirmi bin yıl önce ya amı insanlar ma aranın en karanlık yerlerine resimler çizerek bu resmin kar ısında yaktıkları ate etrafında dans etmi lerdir. nsanların ate kar ısındaki hareketleri alevlerin yansması ile duvardaki resimler de hareket ediyormu hissini uyandırmı tır. Yunan ve Romalı heykeltıra lar tanrıların, sporcuların heykellerini devinim içeren pozlarda sunmaya çalı mı lardır. Yunanlı heykeltıra Miron’un yaptı ı “Disk Atan Adam” heykelinde bir sonraki hareketinde diski atacak mı gibi bir izlenim uyandırmı tır (Turani, 2007).



Resim 3.1.1.3. Miron, Disk atan adam
(<http://hattihitit.blogcu.com/discobolus-disk-atan-atlet/13846630>)

Auguste Rodin'in "Dü ünen Adam" heykeline bakıldı ı zaman çok açık bir devinim görüntüsü vermektedir. Sonrasında yaptı ı heykellerin de her birisi sanki birazdan hareket edecekmi izlenimi uyandırmaktadır (Gombrich, 1986).



Resim 3.1.1.4. Augusto Rodin Dü ünen Adam
“https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnen_Adam”

Çin’de .Ö. 3. yüzyıla ait oldu u belirtilen Zoetrope’ye benzeyen bir aygıt, bu hareketli izlenim veren oyuncakların atası sayılmı tır.

Hareketlili e duyulan özlemin yanında bu hareketlili in aslında hareketsizlik oldu unu ileri süren Deleuze (2014), bu dü ünmesini “Sinema, hareketi hareketsiz kesitler yoluyla yeniden olu turdu unda, en eski dönemlerde felsefede zaten yapılmı olandan (Zenon Paradoksları)¹ ya da do al algılanımın yaptı ndan ba kaca bir ey yapmaz” ekinde dile getirmi tir.

Sinematografi, teknik bir bulu olarak her eyden önce hareketli foto raflardan olu mu tur. Bir hareketi tespit etme olana ı, filmin belgesel do rulu una duyulan güveni büyük ölçüde artırmı tır. Psikolojik ara tırmalar; dura an foto raflardan hareketli filme geçi in, görüntüye daha fazla derinlik kazandırdı ını kanıtlamı tır (Lotman, 1999).

Hareketin var oldu u ve sinemanın ke fedilmesine kadar insanların e lence aracı olan dans, müzikli gösteriler ve gölge oyunlarına baktı ımızda bu oyunlarda bir aksiyon vardır ama bu defa da oyunlar birbirinin aynısı olmamakta ve aralarında mutlaka bir farklılık olu maktadır. Her defasında sergilenen oyunlarda ya yeni bir ey eklenmekte ya da bir öncekinde var olan bir anlık hareket, bir sonraki oyunda görülmemektedir. Oysa sinemada, filme çekilen bir olay do ası gere i her zaman aynı kalmı tır. Bu asla de i meyen durum, çekilen bir filmin yüzlerce kopyasının hiçbir farklılık olmadan olu turulabilmesi insanları oldukça heyecandırmı tır (Nutku,1976). Fakat burada bir nesnenin kopyasıyla arasındaki su götürmez benzerli in; seyircinin duygusal güveninden, kendi gözleriyle izlediklerinin do rulu una olan inancından daha az söz konusu oldu u da önemle vurgulanmı tır (Lotman, 1999). Bu nedenle sinema sanatının do u una kadar geçen zaman dilimi içerisinde birçok bilim insanının bu hareketlili i hem sa lamak hem de sabit tutmak için yaptıkları çalı malar ve gösterdikleri çabalar; üretilen bu sanat yapıtlarının (dans, müzikli gösteriler, tiyatro oyunları vb.) hareketlerine ve sabit kalmasına duyulan özlemden ibaret olmu tur. Bu özlemin sonucu elde edilen bulu ların sinemanın ke fine yapımı oldu u katkı, yine bilim dünyasında da her zaman kabul görmü tür (Bazin, 2011).

¹ Zenon’un hocası olan filozof Parmenides u dü ünneyi savunmu tur: “Gerçek tektir ve de i mez, çokluk, de i im ve hareket aslında yokturlar ve duyularımızın bizi kandırmasından kaynaklanırlar.” Zenon da hocasının bu felsefesiyle alay edenleri susturmak için “Zenon Paradoksları” adlı dört paradoks geli tirmi tir. (Matematik Dünyası Dergisi, 2003 Güz, s (89), Ali Nesin).

Sanatın amacı herhangi bir nesneyi sadece olduğu gibi yansıtmak değildir. Onu anlamta ıyan bir duruma getirmektir. Çünkü Aristoteles'in de dedi i gibi "Sanatçı var olandan, olabilir olanı yaratır." Sezgi gücü de zaten bilinenden bilinebilir olanı; bilinebilir olanı da var olabilecek ekilde yaratmak demektir. O halde var olan ve bilinen donuk resim ve heykellerden, dans ve tiyatro oyunlarından müzikli gösterilere kadar bütün sanat yapıtlarından "olabilir olan" hareketli resimlerin yaratılması gerekmektedir. Bu da Andre Bazin'e göre, uzun yıllar insanların zihnini me gul eden ve bugün adına sinema denilen hareketli resimlerin bulununu unu gerçeğe tirmeye çok önemli bir itici güç olmu tur. (Erinç, 2009, 2014).

3.2.1. Sinemanın Geli imi

Sinemanın geli imi, kronolojik olarak ele alındı ında öncelikle foto rafın ke fedilmesi, foto raf makinesinin icadı, teknolojik geli melere paralel olarak hareketsiz resimlerden hareketli resimlere do ru bir ilerlemenin olduğu görülmü tür. Foto raf makineleri geli erek sinema makinelerinin icadına do ru bir geli me göstermi tir. Bu geli menin sonucunda sinema makinesi icat edilmi ve sinemanın do u una zemin hazırlayan süreç ba lamı tır.

Bugün insanların bir e lence aracı olarak kullandıkları sinema, 20. yüzyılda geli mi olan resim, heykel, müzik, tiyatro ve mimarlık gibi çe itli sanat dallarına dayanmaktadır. Sinema sanatı, ilk dönemlerinde popüler ve ticari meta de il; bilimsel, e itici bir yenilik olarak de erlendirilmi tir. Öncelikli gösterim alanları ise fuar yerleri, müzik salonları ve bo dükkânlar olmu tur (Smith, 2003).

Sinema, gerçekli in kavranması için hareketli foto rafı etkin bir araç durumuna getirdikten sonra ancak onu a abilmi tir. Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik, hem nesnenin kendisi hem de bu nesnenin bir modeli olmu tur (Lotman, 1999).

3.2.1.1. Foto rafın Ke fi ve Foto raf Makinesinin cadı

Sinemanın ke fine giden yolda çalı malara baktı ımızda, bunların sırasıyla foto raf ve foto raf makinesinin bulun u süreçleri oldu u görülmü tür.

“Foto rafın tanımı yapılırken kelimenin tam anlamıyla ele alındı ında, “Foto raf, Photo = I ık ve Graphus = Çizim”den türemi tir. Yani “I ıklı Çizim” demektir. Foto rafçılı ın temel maddeleri: Gümü iyodür, gümü klorür ve gümü bromürdür” (<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Osterman-Romer-history-of-photography-ex.pdf>).

Foto rafçılı ın ba langıç tarihi kesin olarak saptanamamı tır. Fakat Leonardo da Vinci, çalı malarında i ne deli i olu umunu; “Varsayalım ki güne , bir binayı, bir meydanı ya da do al güzelli e sahip bir alanı aydınlatsın. Böyle aydınlanan bir mekânın kar ısında duran, gölgedeki bir evin duvarına minik bir delik açalım; i te o zaman aydınlatılan tüm nesnelerin görüntüleri ı ıkla bu delikten ta ınır ve evin iç duvarında ters olacak ekilde belirir” ifadesiyle tanımlamı tır. Yansıyan ı ık ı nları çok ince bir delikten da ılmadan geçerler. Böylece bu düzene e bir diyafram ve ince kenarlı bir mercek eklenince, foto rafın ke fi için optik ve mekanik açıdan çalı malar neredeyse tamamlanmı sayılmı tır. Yapılan bilimsel ara tırmaların da kabul etti i Camera Obscura’nın mantı ı da .Ö. 4. yüzyıla dayanmaktadır. Aristoteles’ten yakla ık bin yıl sonra 13. yüzyılın ikinci yarısında Roger Bacon, 10 yüzyıllık Arap yazmalarından ö renmi oldu u karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımını yapmı tır. 16. yüzyılda Leonardo da Vinci, karanlık kutunun gizemiyle ilgilenmi tir. Leonardo da Vinci’nin el yazması notlarında karanlık kutunun desen ya da teknik çizim yapmak için kullanılabilece ini belirtmi tir (Çetin, 2006).

“ ne deli inden sonra yapılan ara tırma ve çalı malarının sonunda; 17. ve 18. yüzyıllara gelindi inde Camera Obscura’nın boyutları küçülerek ta ınabilir hale gelmi tir. Bu geli melere paralel olarak Johann Zahn 1776’da özellikle portre resimleri çizebilmek için elde ta ınabilir Camera Obscura’yı imal etmi tir. Bu sistem tek mercekli refleks makinelerin i levine sahip olmu tur” (http://www.ufatfg.com/ufat_ders/UFAT_ders1_Fotografin_Tarihcesi.pdf).

İlki kullanarak yüzey üzerine hayali görüntüden bahsedildiği zaman, gölgeler ve yansımalar da söz etmek gerekmektedir. Walter Benjamin, bu hayali gölge ve yansımalara “hale” diyerek, Fotoğrafın Kısa Tarihi isimli kitabında “Zamanın ve mekânın oluşu turdu u tuhaf bir a ; ne kadar avucumuzun içindeymi gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran ba ka bir eyin tek bir defalık görünümü” olarak tanımlamı ve sık sık “hale” demi tir (Dursun, 2012).

(https://www.academia.edu/5194159/Y%C3%BCzey_%C3%BCzerine_g%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC_olu%C5%9Fturma_ve_Camara_Obscura_fikri_ve_temel_ilkeleri_ile_birlikte_Tarihi_S%C3%BCreci). Bu da konuya ilk girildiği zaman bahsedilen “ı ıklı çizimin” bir ba ka tanımını olu turmu tur. Benjamin, bu ba lamda sanki fotoğrafın tanımı yapmı ve “an”ı görüntülemi tir. Bazin (2011) fotoğraf için daha bilimsel yaklaarak, “Fotoğrafçılık, sanat gibi sonsuzlu u yaratmaz. Zamanı mummyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır.” demi tir.

nsanlar resim çizmeye ba ladı ı andan itibaren, ma araların karanlık duvarlarına gördükleri nesnelere çizmek suretiyle kaydetmeye ba lamı tur. nsanlar bu çizimlerinde, kendi gördüklerinin yanı sıra duyduklarını, kendi duygu ve dü üncelerini de bir yüzey üzerine çizerek anlatmı tur. Bu eylemlerini binlerce yıl öncesinden ba layarak günümüze kadar geli tirerek sürdürmü tür. Bazen bir yüzey üzerine çizerek, baskı tekni ini kullanarak, bazen de boyamak suretiyle bu yetene ini geli tirerek devam ettirmi tir.

nsanlar bu çabalarını 1800’lü yıllara gelindi inde ı ı ı ve ı ı a kar ı duyarlı bir yüzeyi kullanarak nesnelere görüntülerini sabitle tirmeye kadar geli tirerek sürdürmü tür. Bir nesnenin görüntüsünü, yüzeyi ı ıklandırmak (pozlandırmak) suretiyle bu nesneyi o yüzeye sabitleme yönteminin adı fotoğrafıdır (Kılıç, 2008).

nsanlık tarihindeki ilk görüntü, insanın su yüzeyinde kendini görmesiyle ba lamı tur. İlk insanların barınak olarak sı ındıkları ma ara duvarlarına çizdikleri nesnelere ise ilk resimlerdir. Bu resimler pek çok sanat kitabında insanların ilk sanat çalı maları olarak ö retilmi ve halen de ö retilmeye devam edilmektedir. nsanlı ın ilk dönemlerinde, karanlık ma ara duvarlarında çizilen resimler de gerçe in birer yansıması olmu tur. Figüratif resimlerin dı nda, non-figüratif dedi imiz hiç figür içermeyen lirik soyutlamalar da bile bir eylerin izlerini görmek mümkün olmu tur. Hareketli nesnelere resimlerinin

film üzerindeki görüntüleri, uzayıp giden ışıklar, hiçbir eye benzemeyen sadece düz ve kıvrımsal çizgilerden ibaret foto raflar da gerçeklerin yansımalarını oluşturmurlardır. (Bouba, 1984).

Ortaçağ'a gelindiğinde bilimsel ve teknolojik çalışmalarında bir yavaşlama görülmüştür. Bu duraklamalara rağmen, bir yandan da bilim insanları ısrarla fotoğraf için durmadan çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Fotoğraf makinesinin icadına giden yolda, "Camera Obscura", fotoğraf makinelerinin temel prensibi olmuştur. Bu arada bilim insanı Giambattista Della Porta, mükemmel bir Camera Obscura'ya sahip olduğunu söylemiş ve 1558-1589 yılları arasında çıkardığı "Doğal Büyü (Magia Naturalis)" adlı eserinde,

"Camera Obscura'nın son sürümünde konveks (dışbükey-tümsek) mercek olduğunu belirtmiştir." (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamera_Obscura). Diğer yandan bilim insanları tarafından doğruluğu kabul gören, Leonardo da Vinci'nin yayınlanan notlarında, resimde perspektif için karanlık odadan yararlanma fikrini ortaya attığı belirtilmiştir. Bununla birlikte perspektif, hareketin de il, ancak biçimlerin sorunlarını çözümü için geçekçilik barok sanatın azap veren hareketsizliği içinde yaşamı akla getirebilen bir çeşit ruhsal dördüncü boyut olan "an" da dramatik anlatımı arayarak tabiatıyla gelişmek zorunda kalmıştır. Andre Marlaux Verve'deki makalesinde "Sinema, ilkesi Rönesans ile ortaya çıkan, son anlatım sınırını Barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin gelişimi yönünden bakıldığında da bir eylemdir" diye yazmıştır (Karagöz, 2009a; 2009b).

"1604 yılında ortaya çıkan el yazmalarında Johannes Kepler, düz ve eğimli aynalardaki yansımalarla yola çıkarak, içinde denilen karanlık kutularda ışığın görüntüyü ters yansıttığını bulmuştur" (https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler). İçinde denilen daha gelişmiş bir yapıya sahip olan Camera Obscura adıyla, 1571-1630 yılları arasında yaşamı olan, modern bilimin öncülerinden Johannes Kepler'in bulduğu bir isim olmuştur. Kepler'in zamanında Camera Obscura adı, ressamların manzara resmi yapmakta yararlandıkları mercekli içinde denilen karanlık bir kutu, çadır ya da oda anlamına gelmektedir. Baştan itibaren devasa odalarda veya çadırlarda içinde denilen yayılan ışık demetleriyle oluşan ters görüntülerden sonra, 1620'lerde Camera Obscura elle teneke boyutlarına inmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde, Camera Obscuralar biraz daha teknolojik olarak gelişmişler ve yerlerini içinde ayna, önünde objektif bulunan fotoğraf makinelerine

bırakılmırlardır (Yıldırım, 2001). Foto rafın ke fedilmesi ve makinenin icadına do ru çalı malar hızla devam ederken, “Fransa’da Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques Mande Daguerre, Hippolyte Bayard ve ngiltere’den William Henry Fox Talbot foto rafın icat edilmesinde en büyük ba arını elde etmi lerdir. Joseph Nicephore Niepce 1813 yılında ı ı a duyarlı bir levha üzerinde, kalıcı görüntüler elde etmeyi ba armı tır” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dagerreyotipi>),(<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/ilkyillar.html>).

Mehmet Yılmaz’ın “Foto raf Resimdir” adlı kitabında vurguladı ı gibi, ma ara-Camera Obscura-karanlık oda foto rafın bulunu unda bir ba langıç noktası olu turmu tur. Ancak dı arıdaki ı ı n karanlık oda yüzeyine nasıl dü tü ü ara tırldı nda cevabın mercek oldu u açıkça belirtilmi tir. Mercek ise tarih öncesi döneminde insanın gözü olmu tur. Nesnel gerçeklik ı ık hızıyla ve ı ık biçiminde önce göze yansıdı tır. Oradan da beyne ula mı tır; beyinde yeni bir görüntü (imge, resim) olu mu tur. Aslında fark edilirse, karanlık odanın, karanlık oda içinde oldu u görülmü tür; ma aradan bir önceki karanlık oda insanın kafatası olmu tur. Kamera, mercek ve dijital beyin arasındaki ili ki; kafatası, göz ve beyin arasındaki ili kinin bir benzerini olu turmu tur (Yılmaz,2013). Bu ba lamda foto rafın ke fine kadar geçen sürede, Turan Ergün’ün Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde yayınlanan Sanat-Tasarım Dergisi’nin birinci cilt, ikinci sayısındaki makalesinde belirtti i gibi, Camera Obscura ile insanlar ı ı n kullanılmasıyla meydana gelen yeni bir resimleme tekni i ile kar ı kar ıya kalmı tır. I ı n do rsal yayılması prensibine dayanan bu yeni teknoloji sıradan (aracısız) görmenin yanı sıra yeni bir görü biçimi geli tirmi tir. Dünyaya, bir deli in önüne koyulan bir mercek (optik) aracılı ıyla bakmaya ba lamı tır. Dı dünyanın üç boyutlu fiziksel gerçekli i iki boyutlu bir düzlem üzerinde görüntü olarak izlenebilir hale gelmi tir (Ergün, 2011).

Walter Benjamin’in “Resmin Kısa Tarihi” ve “Estetize Edilmi Ya am” eserlerinde de belirtti i gibi; foto rafın ke fi, birden fazla ki inin birbirinden ba ımsız olarak ve Camera Obscura ile görüntüleri, resimlerle tespit etme yolunda ilerleyen bilim insanları sayesinde yapılmı tır. Olayların ve “an”ların bir kopyasını olu turan foto raf, tekni in olanaklarıyla tarihin nesnel olarak yeniden üretilmesini sa lamı tır (Benjamin, 1995, 2012).

Foto raf ve makinenin ke fi ile ilgili olarak yine Mehmet Yılmaz'ın "Modernizmden Postmodernizme Sanat" adlı kitabında belirtti i gibi, 1839'da Louis Daguerre, Dagerreyotipi (Gümü lü Levha)'yi ke fetmi tir. Foto raf makinesi için hazırlanan levha iyoda batırılarak makineye yerle tirilmi ve 11 in durumuna göre 15 ila 20 dakika pozlandırılmı tır. Sonra bu levhalar cıva buharına tabi tutulmu ve elde edilen görüntü, 47,5 derece ısıtılmı cıvayı kapsayan bir tepsinin içersine konularak görüntü ortaya çıkarılmı tır. Böylelikle görüntünün çok kısa sürede ortaya çıkması nedeniyle bir ya lıboya resimle mukayese edilmeyecek derecede ucuz fakat ço altılamadı ı için de kusurlu olmu tur. Üstelik ortaya çıkan görüntü do rudan pozitif görüntü olmu tur. Ama bu kusurundan dolayı yani hem ço altılamaması hem de do rudan pozitif olması, foto rafı biricik ve özgün kılmı tır. Ne var ki, makineden beklenen nitelik, biriciklik ve özgünlükten ziyade seri üretimi sa laması olmu tur. Çok geçmeden, 1840'lara gelindi inde 111 daha fazla geçirebilen mercekler sayesinde poz süresi kısaltılmı tır. Aynı süreler içersinde Henry Fox Talbot birtakım kimyasal maddelere batırılmı kâ ıtlar üzerinde görüntüler elde etmi ve negatif görüntüleri pozitif görüntülere çevirerek ço altmanın önündeki engeli kaldırmı tır. Üçüncü a ama olan seri üretim ise 1851 yılına gelindi inde, Frederick Scott Archer tarafından ıslak levha yöntemiyle gerçekleştirilmi tir. Böylece; genel hatları ile modern foto raf teknolojisinin de temeli atılmı tır (Yılmaz, 2013). 1870'lı yıllara gelindi inde pozlama süresi birkaç dakikadan 1/25 saniyeye kadar dü mü tür. Bu dönemde emülsiyonlar oldukça geli mi , hassasla mı ve zamanlama da buna paralel olarak kısalı tır. Bu geli melere paralel olarak foto raf makineleri de optik ve mekanik özellikleri açısından geli mi tir. Foto rafçılar için stüdyolar kurulmu , seri üretime olanak veren fabrikasyon üretimler ba lamı tır. 1881'de George Eastman bir irket kurmu ve kuru cam filmleri imal etmeye ba lamı tır. Teknolojik geli melere paralel olarak, foto raf makinesi filmleri 1887 yılına gelindi inde geli tirilmi ve selüloit filmler elde edilmi tir. Bu selüloit filmler, bir süre sonra daha kullanı lı hale getirilmek maksadı ile bir makaraya sarılmak suretiyle ço altılmı tır. (Topdemir, 2002)

Foto raf ve makinenin icadı ile ilgili bu ara tırmalardan sonra foto rafın ve makinenin i levleri üzerinde durulmu tur. Bu ba lamda, foto rafın birinci görevi belgelemek olmu tur. Her foto raf bir belge olarak kabul edilmi tir. Böylece, 1900'lerden ba layarak John Tomson, Viktorya ve Edward ngiltere'sini foto raflayan ve en az 25.000 kare

foto raf çekti i dü ünülen Sir Benjamin Stone, Jacques-Henri Lartigue ve ya amını Paris’i foto raflamaya adayan Eugene Atget gibi isimler belgesel foto rafçılı ın önde gelen isimleri olmu lardır (Algan, 2007).

Susan Sontag “Foto raf Üzerine” adlı kitabında, bir eyin foto rafını çekmenin o eyi ele geçirmek oldu unu belirtmi tir. Ayrıca foto raf, insanla dünya arasında bir bilgi alı veri inin de ba langıcını olu turmu tur. Bu da bir güçlenme duygusu uyandırmı tir. Bunun dı nda foto rafın kanıt te kil edici özelli i de söz konusu olmu tur. Bir ey hakkında duyulan ve üpheli bir durum te kil eden olay ile ilgili olarak o olayın bir foto rafı elde edildi i zaman kanıtlanmı olmaktadır (Sontag, 2005).

Foto raf ilk icat edildi i yıllarda gerçekli i (nesnel gerçeklik) yansıması ve yeniden basılabilme özelli iyle önem kazanmı tır. Hem tarihsel hem de bilimsel açıdan bakıldı ı zaman foto rafın, tarih içerdi i, geçmi te ya anmı olan olayları ve uygarlıkların aynı görüntüsünü gelecek yıllara ta ıdı ı ve bilimsel çalı maların görüntüsünü dünyanın her yerine gönderilebilmesine olanak kıldı ı görülmü tür. Örne in Avrupa’ya veya Amerika’ya gitme olana ı olmayanlar için Avrupa ya da Amerika’daki sanat eserlerine ait resimlerin, dünyanın her yerinde yayınlanması, bu eserlerin görülmesi ve bu eserler hakkında bilgi edinilmesi açısından ne kadar etkili oldu u görülmü tür (Gökgöz, 1977).

Zuhal Özel Sa lamtimur’un, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanan süreli e-dergisinin 37. sayısında yazdı ı, “Walter Benjamin’in Bakı Açısından Tarih ve Foto raf li kisi” makalesinde belirtti i gibi, geçmi i günümüze ta ıdı ı dü ünülen foto raf, resmin, gravürün, litografinin yerini aldı ı gibi zaman zaman sözün yerini de almı ve tarihte önemli bir rol oynamı tır. Bulunu undan 21. yüzyıla uzanan süreç içerisinde foto rafın, teknik bir anlatımdan sanata dönü mesinin yanı sıra tarihsel anlatımların da öznesi olması kültürel anlamda önemli görülmü tür. Olayların ve anların bir kopyasını üreten foto raf, tekni in olanaklarıyla tarihin nesnel olarak yeniden üretilmesini sa lamı tır. Bu ba lamda foto rafın bir sanattan çok “onu önceleyen teknolojiler gibi tarihin analogik bir kopyasını üreten” yeni bir araç gibi görülmesi kaçınılmaz olmu tur. (Sa lamtimur, 2013). Özellikle Sanayi Devrimi döneminde ve sonrasında burjuva ve aristokrat sınıfı portrelerinin kalıcı olmasını istemi lerdir. Toplumun

isteklerinin yanı sıra fizik ve kimya bilimlerindeki gelişmelerin hızlanması da fotoğraf teknolojisinin gelişmesini tetiklemiştir. 19. yüzyıl fotoğrafı en önemli gelişmelerin yaşandığı yüzyıl olmuştur. Bu yüzyıl ve sonrasında hem makinenin kendisinin teknolojik olarak daha gelişmişlikte hem de görüntü kalitesi bakımından daha seri ve hızlı foto raflar üretilmesine olanak sağlamıştır. Bu gelişmeye paralel olarak ressamların da çalışmalarındaki gerçekliği yansıtırma anlayışlarında köklü değişimler meydana gelmiştir (Yılmaz, 2013).

Fotoğraf ve makinenin bu gelişmelerinin ardından, 1888 yılında Kodak firması; film, banyo ve baskı ücreti içerisinde olan fotoğraf makinelerini üretmiştir. Bu fotoğraf makineleri: “Dünyeye basın, gerisini bize bırakın!” sloganı ile satılmaya başlanmıştır. Fotoğrafik görüntüler, resimden daha mükemmel bir perspektif ve netlik sağladığı için sanat çevrelerinde tartışılmalara yol açmıştır. Fotoğrafın ilk otuz yılında ve sonraları bazı fotoğrafçılar negatif üzerinde oynayarak fotoğraf üzerinde dokular meydana getirmişlerdir. Bu dokular fırça darbelerini andırarak çekilde yapılarak “resim gibi” olanı yakalamaya çalışılmıştır (<http://home.anadolu.edu.tr/~ealgan/1.bolum%20tarihce.pdf>).

Bilim insanları tarafından binlerce yıl çalışılarak keşfedilen fotoğraf incelendiğinde; fotoğrafın, duran bir görünüm olarak bize sunduğu şeyin çoktan gerçekleşmiş olayların ve hareketlerin bir anlık görüntüsü olarak belirlenmiştir. Buna “Fotoğrafik maj” denilmiştir. “Fotoğrafik maj” zamanın geçimini gösterememektedir. Yani durandır. Böylece fotoğraf sadece geçmişteki olayların görüntüsünü bize verebilmiş ama görüntünün kendisini verememiştir (Greame ve Dant 2002).

3.2.1.2. Teknolojik Gelişmeler

Fotoğraf makinesinin icadından sonra insanlar harekete duyduğu özlemle sinemaya bir adım daha yaklaşmış ve elde ettiği görüntüleri hareketli hale getirecek teknoloji üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Küçükcan, v.d. (2011) “Hareketli Görüntünün Tarihi” adlı kitabında da belirttikleri gibi, tarihe geçmiş ilk görüntü-müzik eleme büyü fenerin bulunmasıyla olmuştur. Büyülü fener denilen bu ilkel sinema aygıtı giderek bütün Avrupa’da yaygınlaşmış ve halkın eğlencesi olmuştur. Büyülü fener vasıtasıyla, karartılmış odalarda toplu gösteriler

yapılmı tır. Bu gösterilerin en etkili olanı Belçikalı Etienne Gaspar Robert tarafından ilk defa 1798 yılında Paris'te ve daha sonra da bütün Avrupa'da yapılan "Fantazmagorya (Phantasmagoria)" gösterisi olmu tur.

1880'lerin sonlarına kadar bu çalı malar Avrupa ülkeleri ve Amerika'da hız kazanmı tır. Fakat yapılan çalı malar, foto rafların kaydedildi i cam yüzeyler ya da ı ı a duyarlı maden levhalardan ibaret olarak kalmı tır. Bunlar da çok hantal ve kullanı sız oldu undan, daha hafif ve yine ı ı a duyarlı malzemelere ihtiyaç duyulmu tur. Bütün bunlara ra men, ne "Thaumatrope" ne de "Büyülü Fener"'in resimli camları, teknik nedenlerle do rudan sinematografin ke finde öncüllük yapamamı lardır (Tekinalp, 2003 ve Küçükcan, 2011).

Bu bulu ları takip eden serüven, bazı de i ik mercekler ve aynalardan olu an prizmalarla, aygıtlar daha da geli tirilerek hareketli resimlerin bulununa kadar gelinmi tir. 17. yüzyılın sonlarına gelindi inde Johannes Zahn, cam üzerine çizili bir dizi resmi dönen bir daireye yapı tırmı ve bu resimlere arkadan ı ık kayna ı vererek dönen dairedeki pe pe e resimleri yansıtmak suretiyle hareketli görüntü elde etmeyi ba armı tır (Teksoy, 1975). Bu arada çalı malarını hızla devam ettiren Reynaud'un geli tirdi i ve kısa sürede çok büyük ilgi gören praksinoskop, dönemin en yaygın oyuncu ı olmu tur. Bunun üzerine Reynaud, küçük bir i letme kurarak praksinoskop üretmeye ba lamı tır. Daha sonra praksinoskopa bir de büyüü fener eklemi ve hareketli resimleri bir perde üzerinde yansıtarak oynatmayı ba armı tır. Reynaud Paris'teki balmumu heykelleriyle ünlü Grvin Müzesi'nde optik tiyatro adını verdi i ve büyük bir be eni toplayan düzenli gösteriler yapmı tır. Reynaud'un bu gösterileri karma ık olsa da sonuçta sinema gösterileri olmu tur. Reynaud resimleri, kenarları delikli bir selüoit film üzerine çizmek suretiyle, daha sonra sinemanın da kullanaca ı delikli filmlerin ilk kullanıcısı olmu tur (Wells, 1998).

Makineler, teknolojinin geli mesine paralel olarak geli me göstermi tir. Bu ba lamda, Franz von Uchaitus 1853 yılında Phenakistoscope ve Stroboscope araçlarını büyüü fener ile birle tirmi ve tıpkı Strobodcope'de oldu u gibi iki disk ve bir de ı ık kayna ı bulunan aleti icat etmi tir. Disk manuel olarak döndürülürken, kaynaktan gelen ı ık mercekten geçerek yarıklardan gördü ü resmi bir duvara ya da perdeye yansıtılmaktadır. Bu bulu ile ilk defa hareketli bir görüntü dı arıya yansıtılmı tır. Bu aygıtın adına Projektör denilmi tir (Tekinalp, 2003 ve Küçükcan, 2011).

1878 yılına gelindi inde, Fransız bilim insanı Marey ile Amerikalı bilim insanı Muybridge, Zoetropee adlı aygıtı icat etmişlerdir. Zoetropee dura an resimleri deviniyormu gibi gösteren bir aygıttır. Daha sonra Marey, Muybridge'in yöntemlerinden hareketle yaptığı bu incelemeleri takip ederek, ku larla ilgili yaptığı ara tırmaların sonucunda, foto raf tüfe i adı verdi i bir foto raf makinesi geli tirmi tir. Marey, geli tirdi i bu aygıt sayesinde, saniyede on iki foto raf çekerek uçan bir ku un hareketlerini en ince detaylarına kadar foto rafa alabilmi tir. Makine küçük, hafif ve kullanı lı olup, ku ları do al ortamlarında saptamaya yeterli hızdadır. Marey, selüoit film üzerine foto raflar çekmeye ba ladı ı zaman, alet artık Kronofoto raf adını almı tır. Bu sayede daha az zamanda daha çok foto raf karesini (dakikada 100 kare) elde etmeyi ba armı tır (Canales, 2011).

Erdo an ve Solmaz (2005)'in "Sinema ve Müzik" kitabında; teknolojik geli meler kronolojik olarak sıralandı nda, sinemaya kadar gelen süreçteki üretim araçlarının geli mesinin a a ıda bulunan tablodaki gibi oldu u ifade edilmi tir.

Tablo 3.2.1.2.1. Kronolojik olarak teknolojik geli meler tablosu (Erdo an, 2005).

| Tarih | Bulu lar | Bulu un Adı |
|-------|------------------------|---|
| 1640 | Alman Papaz Kricher | Büyülü fener |
| 1794 | Panaroma | Öncü sinema salonu |
| 1824 | Peter Roger | majların kalıcılı ına dikkat çekti |
| 1832 | Belçika Avusturya | Phenakistoscope Stroboscope |
| 1838 | ngiltere Wheatstone's | Stereoscope resimler üç boyutlu gösterildi |
| 1878 | Muybridge | Hareket eden at resmini çekti |
| 1878 | France | Peaxinoscope, görüntü oyunca ı |
| 1889 | T. Edison ve W.Dickson | İlk hareketli resim kamerası (kinetography) ve seyredici (kinetoscope) |
| 1890 | ngiltere Friese-Greene | Kinematograph kamera ve projektör yaptı |
| 1892 | T.Edison ve W.Dickson | Peep-show kinetoscope yaptılar |
| 1894 | Lumiere Karde ler | R. Paul'un kamerasını cinemagraphe için aldı (sinema adı buradan çıktı) |
| 1895 | Lumiere Karde ler | Paris'te ilk hareketli resim kamerasını yaptı, ilk sinema salonu açıldı ve ilk film gösterisi yapıldı |
| 1896 | T. Edison | Edison perdeye yansıtma sistemini vitascope diye adlandırdı |

| | | |
|------|------------------------|--|
| 1896 | New York | İlk sinema salonu açıldı |
| 1907 | Bell and Howell | Film projeksiyon sistemini geli tirdi |
| 1908 | Smith ABD’de | Gerçek renkli hareketli resimleri sundu |
| 1912 | Film Kamerası | Elle çevrilenlerin yerini motorlu kamera aldı |
| 1922 | Fox Movietone Haber | Film’de ses deneyimini yaptı |
| 1922 | Tecnicolor | Filmler için iki renk sürecini sundu |
| 1922 | Almanya UFSA | “Optical ses track” olan film yaptı, kırmızı ve ye il mercekle seyredilen ilk üç boyutlu film |
| 1927 | İlk sesli sinema | “The Jazz Singer” ayrı phonograf kaydıyla vitaphone teknolojisini kullandı |
| 1930 | Sesli sinema | Standart olarak kabul edildi |
| 1935 | Eastman-Kodak | Kodachrome renkli film |
| 1941 | Moskova Sineması | Stereo ses konuldu |
| 1952 | Sinema | Üç boyutlu film ve geni ekran |
| 1977 | Video | Evlerde video kasetle video seyredilmeye ba landı |
| 1980 | Fransa | Holografik film bir martının uçu unu gösterdi |
| 1982 | Japonya | Elektronik resim kaydeden filmsiz kamera üretildi |
| 1990 | Teknoloji | DVD, VCD, home theatre ve di er dijital teknolojik aletler |
| + | | |

3.2.1.3. Göz ve A Kat Yanılgısı

Göz yanılsaması ilk defa .S. 130 yılında skenderiye Okulu’ndan Yunanlı astronom ve filozof Cladius Ptolemaios tarafından gece gözlemlerinde, me aleleri izlerken fark edilmi ve yazılmı tır (Betton, 1989).

Yukarıda açıklanan ve sinemanın ke fine kadar geçen zaman içerisinde, sinema makinesinin icadında insan gözünün a kat yanılsaması olarak da bilinen göz kusuruna dayanımı tır. Fakat buradaki yanılsama ile sanattaki yanılsamayı birbirine karı tırmamak gerekir. Sanatta yanılsama, bir numara, kandırmaca, göz boyama ya da gerçeklikten kaçı de ildir; sanatta yanılsama, kendisiyle yarı soyut, buna kar ın biricik ve genellikle duyulara hitabeden ifadeci formu olu turdu umuz “ ey” dir (Langer, 2012).

Alim erif Onaran (2012) sinemayı tanımlarken, “Gözlerimiz kusursuz olsaydı, sinema olmazdı” demi tır. Bu ba lamda, ba langıçta sinema filmleri, basit aygıtlarla foto rafların hareketliymi izlenimi vermesinden ibaret olmu tur. Fakat bu makinelerin gösterdi i hareketlilik insan gözünün a tabakadaki görüntüyü kısa süreli de olsa hapsetmesine dayanıyor olmasından kaynaklanımı tır. Bu retinada iz bırakma bilgisi Antik Mısır’dan bu

yana bilinen bir olgudur. Bu bulguya göre görüntü, gözden kaybolduktan sonra da çok kısa bir süre hala görüntünün beyinde tutulmasıdır. Örneğin, ışık kaynağına bakan bir kimsenin aniden gözlerini ya da ışık kaynağını kapattığı zaman ışık hala görmeye devam etmekte olduğu görülmüştür. Bilim insanları gözün bu yapısındaki özelliği sayesinde, insan gözünün saniyede 16 resmi arka arkaya izlediğinde sanki hareketliymi gibi gördüğünü keşfetmişlerdir. Böylece retinada iz bırakma bulgusu sinemanın temelini oluşturmuştur (Özön, 1964). Özön'ün (1985) bahsettiği oyuncaklardan en ilkel örneklerden biri olan ve hemen herkesin denediği Thaumatrope'dur. Kartonun bir yüzüne bir kuş resmi çizilmiştir, diğer yüzüne de kafes resmi çizilmiştir. Karton iki ucundan iple bağlanmış ve bu ip döndürülerek gerildikten sonra ters yöne doğru dönünce kuş kafesin içindeymi gibi gözükümüştür. Böylece gözümüz, ilk gördüğü resmi daha silmeden, ikinci resim göze verildiği için her iki resmi aynı anda üst üste bindirerek görmüş olmaktadır.

“1832’de Phenakistoscope, Joseph Plateau tarafından geliştirilmiştir. Phenakistoscope kelimesinin Yunanca kökeni “Göz Aldatması”dır. Phenakistoscope; hareket illüzyonu yaratmak için gözdeki hareketi saklama, yani gözün aldatılması prensibinden yararlanmıştı. Phenakistoscope bir silindir etrafında dönen ve kenarlarında ince yarıklar bulunan bir diskten oluşmuştur. Bu yarıkların hemen altına denk gelen peşpeşe süreçleri gösteren resimler konulmuştur. Disk ayna karşısında döndürülürken, yarıklardan bakılınca, göz bu resimleri hareketliymi gibi görmüştür. Burada da yine gözün aldatılmasından faydalanılmıştır”(http://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/FAV128/um/pristoje_19._stoleti.pdf).

Göz ve aldatılmasına diğer örnekler de, 1834’de İngiliz bilim insanı Horner’in bulunduğu Zoetrope ile Ritter Von Stampfer’ın Stroboscope adlı aygıtı olmuştur (Wells, 1998). Fakat bir süre sonra, Charles Emile Reynaud, 1891-1896 yıllarında bu gelişmeleri tersine çevirmiştir. Çizgi filmin büyük babası sayılan Reynaud, Zoetrope’un biraz daha değişik yapısına sahip olan bir alet keşfetmiştir. Bu aletin adı Praksinoskop’dur. Zoetrope aygıtında bulunan tamburdaki yarıkların yerine, çemberin içine 12 adet ayna yerleştirilmiştir suretiyle yapılmıştır. Her ayna bir resmin tam karşısına konulmuştur. Bakan göz, tambur döndürülünce resimlerin aynalardan yansımaları sayesinde hareketliymi gibi görmüştür. Bu yansımalar da gözün aldatılmasına birer örnek olmuştur. Reynaud, bu alet yardımıyla halka Theatre Optique’te 15-20 dakikalık ve üstelik de müzik eşliğinde resimler göstermeyi başarmıştır (Konuralp, 2000)

3.2.1.4. Sinemanın Ke fi

Tüm bu geli meler ı ı nda sinema dedi imiz gerçek hareketin ke fine sıra gelmi tir. Bilim insanları sinemanın ilk ke fedildi i yıllarda foto rafın yapamadı nı yapmayı ba armı tir. Sinemanın geli mesine giden yolda foto raf makinesi ile hareketsiz foto raflarla olu turulan görüntü, tek bir anın dondurulmasını ve kaydedilmesini sa lamı tir. Oysa hareketli resim yoluyla insan ya amının her anı hayatın devamlılı ı ile birlikte kaydedilmi tir. Sinema teknolojik geli melere paralel olarak, sessiz filmlerden sesli filmlere, dar ve küçük ekranlardan geni ekranlara, siyah beyaz filmlerden renkli filmlere, iki boyutluluktan üç boyutluya do ru geli me göstermi tir (Erdo an ve Solmaz, 2005). Böylece sinema, hareketleri saptamayı gerçekle tirebilen ilginç bir bulu olmu tur. nsanın aklına gelen her türlü hareket filmin üzerine kaydedip saptanabilmi tir. İlk filmler bir yenilik olarak, selüloit üzerine bir trenin hareketlerini, sokaktan geçen kalabalı ı, bir fabrikanın da ılı ı sırasında i çilerin hareketlerini göstermek için giri ilen ilkel çabalardan ibaret olmu tur. Bu nedenden dolayı film ilk ba larda yapısı gere i sadece bir “canlı foto raf” olmu tur. Sinemayı sanat dünyasına ba lamak için giri ilen ilk denemeler do al olarak tiyatroyla sınırlı kalmı tir. Yine bunun gibi sadece bir yenilik olarak, trenin ve hareketli deniz dalgalarının çekimlerine benzer bir ekilde, oyuncuların canlandırdıkları komik veya dramatik karakterlerin yer aldı ı sahneler gösterilmeye ba lanmı tir. Bu ba lamda, bu ilkel filmlerin gösterildi i oldukça küçük özel salonlar açılmaya ba lanmı tir. Film artık bir endüstrinin hem de çok kârlı bir endüstrinin niteliklerini kazanmaya ba lamı tir (Pudovkin, 1966).

Bilimsel olarak hareketli resimlerde hiçbir hareket yoktur. Bu hareket yansıması perdeye aktarılan foto rafların ardı ık dizilimleri sonucunda ortaya çıkan yansımadan ibarettir. nsan gözünün önünden geçen yirmi dört kare, saniyenin 1/60’i için öngörülen resimlerin, birlikte akı kan bir dizilim içinde olan bu görüntülerin birle mesinden meydana gelmi tir. Perdeye yansıyan resimlerin hareketli gözükmesinin sebebi de bu olmu tur. Ama mucitler, hareketli görüntü denilen bu basit prensibi uygulamaya koymak için binlerce yıl dünyanın ba ka ba ka ülkelerinde çalı mı lardır (Dixon ve Foster,2008).

Buraya kadar yapılan açıklamalar ı ı nda; sinemanın ke fine giden yolda önce foto raftan yola çıkılmı ; foto rafın ke fiyle birlikte hızla geli erek devrim niteli inde ke fedilen foto raf karelerinin, ardı ık olarak sıralanmasıyla yapılan gösteriler, sinemanın ke finde,

Lumiere Karde lerin sinematografına gelene kadar çok önemli adımları olmuştur. Foto rafik devrimin başını hareketli resimler çekmektedir. Bu devrimin öncüsü de sanayi foto raflarının ustalarından Eadweard Muybridge olmuştur. Muybridge, her birisi 1/2000 saniye hızla çalıştıran örtücülü elektromanyetik kontrol sistemli 12 kamerayı atların koşu yoluna sıralamıştır. Atların önünden geçtiği her makine elektromanyetik bir tetiklemeyle devreye girerek çekim yapmıştır. Bu deney sonucunda elde edilen foto raflar, insan gözünün hareketi izlemedeki yanılgılarını açığa çıkarmıştır. 1880 yılında Zoetrope aygıtına benzer bir alet geliştiren Muybridge, San Francisco, California Güzel Sanatlar Okulu'nda kendi foto raflarının hareketlendirilmiş görüntülerini bir perdeye yansıtmıştır. Etienne – Jules Marey, Muybridge'nin foto raflarından yola çıkarak 1882'de "An Foto rafları" adını alan uygulamaları elde edecek bir makine geliştirmiştir. Marey'in bu makinesi, sinema kamerasının öncüsü olmuştur.

Henüz Lumiere Karde lerin sinematografını keşfetmeden önce, sinemanın keşfinde çok önemli geçişlerden birisi olan Thomas Edison, 1832'de Kinetograf isimli bir çekim kamerasının telif hakkını tescil ettirmiştir. Edison'un çalışmaları devam etmiş ve 1888'lerde hareketli görüntü üzerine bir dizi araştırmaya daha yapmıştır. 1889'da Marey'i ziyaret ederek rulo film mekanizması hakkında bilgi almıştır. 1890 yılında Edison ve yardımcısı William Laurie Dickson, kameranın ilkel icadı olan "kineteskop"u geliştirmişlerdir. Kineteskop'u geliştirirken sadece görüntü üzerine değil ses üzerinde de çalışmışlardır. Edison ve Dickson yaptıkları icadın çok ilgi göreceğini düşünmüşler ve Kara Maria (Black Maria) adlı ilk film stüdyosunu kurmuşlardır. Bu bölümden oluşan bu stüdyoda, arka tarafta kineteskop ön tarafta da hikayelerin filme alınacağı stüdyo odası kurulmuştur. Burada sirk hayvanları, akrobatlar, trapezciler, boks maçları vb. çekimler yapılmıştır (Bordwell ve Thompson, 1997).

Edison 1895'te kineteskop ile daha önceden keşfedilmiş fonografin birleştirilmesiyle meydana getirilen "Kinetophone" adlı aygıtı keşfetmiştir. Bu aslında ilk ses ve görsel ile uyumlu gösteri olmuştur. Bu gösterimler başarılı olmasalar da sinemaya giden yolda sesin ve görüntünün bir araya getirilmesi çabaları için önemli bir adım olmuştur (Küçükcan, Kesim v.d. 2011).

Sinemanın keşfinde, Thomas Edison, Louis Le Prince, William Friese Green ve Wordsworth Donisthrope hareketlilik konusunda çok çalışmış mucitler olmuşlardır.

Donisthrope yeni geli tirilmi film selüoitini kullanarak 1890'da Trafalgar Meydanı'nı filme çekmi tir. Bu erken dönemde Hugo Münsterberg, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim, sinemaya kuramsal açıklamalar getirmi lerdir (ri, 2011). Böylece bu geli meler sinematografa giden yolu olu turmu tur. Sinemaya giden yoldaki bu teknolojik geli melerin neticesinde, 13 ubat 1895'te Lumiere Karde ler tarafından sinematograf aygıtı icat edilmi ve 22 Mart 1895'te ilk gösterilerini gerçekle tirmi lerdir. 28 Aralık 1896'da ise Paris'te, bir yeraltı *cafe*'sinde sinematograf ile halka açık ilk gösterilerini yapmı lardır. Böylece "Cinematographe Lumiere" adıyla icat ettikleri makineyi tescil ettirmi lerdir. Bu ilk sinematoraf hem alıcı kamera hem de gösterici sinema makinesi i levini görmü tür. Alıcının çekti i görüntülerin basımı i i de sinematografin içerisinde gerçekle tirilmi tir. En önemlisi de görüntüleri gerçe e en yakın biçimde perdeye yansıtılabilmek için gerekli hıza ula ılmı tir.

19. yüzyıla gelindi inde artık sinema denildi inde akla ilk gelen Lumiere Karde lerin buldu u sinematograf olmu tur. Andre Bazin'in de belirtti i gibi artık foto rafik imajın daha ileri a amasına geçilmi tir (Bazin, 2011).

Hareketin de i ik evrelerini gösteren küçük görüntülerin birlikte geli igüzel birle tirilmesi ile bu görüntü dizilerinin birbiriyle ili kilenebilece i dü üncesi arasındaki fark film yapımcıları tarafından kavrandı nda ise film dili do mu tur. Bir görsel ileti im aracı olarak sinemanın geli im öyküsü, film dilinin gerçe i kavrama yetisiyle do rudan ilintilidir. Ancak film dili, sürekli de i en bir kavram ve bir algılama formudur (Arijon, 2005).

1896'da Maksim Gorki, Rusya'da ilk defa bir film izlemi tir. Sessiz bir büyüün grili i içinden bir tren, insanların ya amlarına do ru akmaktadır. Bu görüntünün çok etkisinde kalan Gorki, hiçbir zaman böylesi bir anlatım formunun bir gün para basma makinesine dönü ece ini tahmin etmemi tir. Sinemanın bilimsel amaçları olan ve en çok da e itim için kullanılabilen bir ke if oldu unu dü ünü tür (Butler, 2005).

"Sinirlerimiz geriliyor, dü gücünüz sizi alı ılmadık, tekdüze, renksiz, sessiz, bamba ka bir dünyaya götürüyor. Bu siyah-beyaz, suskun gölgeleri görmek insanı çok etkiliyor. Yoksa

gelece imize ili kin bir gönderme mi var bu görüntülerde?”² Gorki'nin bu ilk film gösterimine ahit olması sinemanın en erken dönemlerine denk dü mektedir.

Bir sanat formu ve teknoloji olarak, sinemanın bugün yüz yıldan fazla bir geçmi i olu mu tur. Geli en bu teknoloji, daha o dönemlerde büyük bir sanayi olma yolunda ilerlemeye ba lamı tır. Teknolojinin hızlı geli imiyle giderek bu günkü konumuna gelen sinema, dünya çapında kentsel, kırsal alanlarda, okullarda, i yerlerinde, evlerde; hemen hemen her yerde en popüler e lence formuna dönü erek giri incilerin, sanatçıların, bilim insanlarının ve politikacıların dikkatini çekmeyi ba armı tır. Sinema, e lence aracı olmasının yanı sıra e itim, bilimsel ara tırma ve propaganda aracı olarak da çokça kullanılmı tır (Nowell, 1998).

Sinemanın icadından birkaç yıl sonra 1900'lü yıllarla birlikte, dünyanın pek çok ülkesinde pek çok ki i sinemayla ilgilenmi tir. Ya anmı gerçek olayların, zaman geçtikten sonra bir perde üzerinde yinelenmesi seyredenleri a kına çevirmi tir. Üstelik Papa'dan, uzak ülkelerin krallarına dek, ba ka türlü görme olanakları mümkün olmayan ki ileri görebilmek, gidemeyecekleri uzak ülkeleri perdede görebilmek çok heyecan verici olmu tur. Kısa sürede binlerce birer dakikalık filmler çekilmi tir. Bu arada yo un bir bilgi alı veri i de ba lamı tır. Haziran 1900 tarihli kısa sinema filmi “Grandma's Reading Glass” filmi ile sinemanın tarihi ba lamı tır. Filmde tek hareketler (enstantane) belirli bir amaç do rultusunda sahneler arasına girmi tir. Bu durum film düzenlemenin (editing), kurgunun da do u u olmu tur (Diker, 2014).³

Seyircisi kim olursa olsun, sinema aygıtları showmenlerin eline geçtikten bir süre sonra sinema bir endüstri dalı ve daha sonra da sanat olmu tur. Böylece filmcilik, ticari bir giri im olarak örgütlenmeye ba lamı ve 1905'le birlikte sinema salonu anlayı ı yerle mi tir. 1908 yılına gelindi inde Amerika'da 5.000 den fazla “Nickelodeon” olu mu tur. Nickelodeon'larda film gösterilerine piyano e lik etmi tir.⁴

² Do u Batı, Sinema Tutkusu I Dergi ubat-Mart-Nisan 2015. Sayı (72).

³ Can Diker, Do u Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel leti im Tasarım Bölümü Ö retim Görevlisi, “Sinema Tarihi” Ders Notları, (1), 2014.

⁴ Adını be sent (bir nikel) de erindeki bilet fiyatından ve Yunanca tiyatro anlamına gelen” odeon”dan almı tır. İlk nikelodeon Amerika'da 1905 yılında yüz koltuk kapasiteli olarak yapılmı tır.

Zincirin yaratım, üretim, dağıtım ve gösterim olmak üzere bütün halkaları tamamlanmıştır. Sinema, sinema yazarları ve bilim insanlarına göre, 1900'lerde Amerika'da bir atraksiyon, İngiltere'de bir zanaat olarak gelişirken, Fransa'da bir endüstri olarak doğmuştur. Zanaatlaşmasını da geçiren Charles Pathe, 1900'de Vincennes'de bir film üretim şirketi kurmuştur. Bu firma hızla büyümüş ve Charles Pathe sinemayı tekeline almıştır. Gaumont firması da Pathe'nin tek rakibi olarak Fransız sinemasının gelişimine katkıda bulunmuştur (Betton, 1989).

Bu iki firma Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar Avrupa film endüstrisi üzerinde kesin bir hâkimiyet kurmuştur. Pathe, 1909'da ilk uzun filmini, Victor Hugo'nun romanının dört makaralık bir uyarlaması olan "Sefiller" ile gerçekleştirmiştir.

Pathe Freres, 1914'te ABD'deki stüdyolarında, beyaz perdenin ilk ve en ünlü dizi filmlerinden The Perils of Pauline'in ilk bölümlerini hazırlamıştır. George Melies, 1914'de kadar dört yüze yakın film çekmiştir. 1902'de çektiği ilk kurgu filmi Ay'a Yolculuk, bunun önemli bir örneğidir. Sinema, ortaya çıkışının ilk on yılının sonunda, ilginç bir yenilik olarak kendini ispatlamış ve hızla gelişerek bütün dünyaya hükmeden bir sanayi sektörü ve çok etkileyici bir sanat olmuştur (Gürdilek, 2008).

Teknolojik gelişmelerin devamı ile sonraki on yılda sinema, kitle iletişim aracı olma, kendi biçimsel geleneklerini, endüstriyel yapısını ve gösterim mekânlarını tamamlama yönünde önemli adımlar atmıştır. Artık sanat haline gelmeye başlayan sinema, kitlelerin en büyük eğlence kaynağı haline gelirken, 20. yüzyılın başlarında bir ticaret ve sanayi endüstrisi olmuştur. Sinemada çoğu zaman bir roman, öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak film üretilmiştir. Bunlar, yaşam ve olaylar üstüne yoğunlaştıran duygu ve düşüncelerin dil düzeyinde en ekonomik biçimde ve çoğu zaman estetik kurallara boyun eğilerek üretilmiş biçimlerinden oluşmuştur (Adanır, 2003). Keşfedilmesinden sonra hızla gelişen sinema, ilk büyük gelişmelerini Avrupa'da yaşamıştır. Fakat bir süre sonra bu alandaki üstünlüğünü Amerika'ya kaptırmıştır. Bundan sonra da Hollywood'un önlenemez yükselişi başlamıştır (Pearson, 2003).

Böylece sinemanın keşfine kadar geçen süre özetlendiğinde: ilk defa insanlık suda kendi suretini görmüştür. İnsanlar avcılık toplayıcılık yaptıkları dönemlerde ister ayın, büyü ya da haberleşme amacıyla olsun ya da duvarlara gördüklerini çizerek yansıtmıştır. Yaptığı

her resimde, e yada, heykelde hep hareketin özlemini duymu tur. Binlerce yıl geçtikten sonra bu resimleri bir makine aracılı ıyla kalıcı olarak olu turmayı ba armı tır. Daha sonra da bu resimlerin ço altılması için ara tırmalar yapmı tır. Geçen binlerce yılda hiç durmadan çalı arak nihayet özlemini duydu u hareketlili i yakalamı tır. Bununla da yetinmeyerek sinemayı ke fetmi tir. Yüzlerce yıldır insanların en temel e lence aracı olan sinema, bilim insanların istedikleri geli meye de sahip olmu tur. Sinemanın ke fedilmesinden sonra, sinemayla birlikte birçok yenilik de ortaya çıkmaya ba lamı tır. Böylece sinema bir endüstri olurken bir yandan da ba ka endüstrilerin olu umuna katkı sa lamı tır.

3.3. Siyasal Geli meler

Karakoç ve Mert (2013)'in de belirttikleri gibi sinema insanları etkileyen bir kitle ileti im aracı olmu tur. Bu etkileme kimi zaman aleni bir ekilde yapılırken, kimi zaman da seyircilerin bilinçaltına hitap ederek olu mu tur. Bu bilinçaltına yapılan hücum sosyal, politik, kültürel vb. biçimlerde olmu tur. Siyasal geli meler ba lamında, tarihin on binlerce yıl derinliklerinden günümüze kadar yönetenler ve yönetilenler hep var olduklarını, yönetenlerin her zaman kendi ideolojilerini, yönettikleri kitlelere kabul ettirmeye çalı tıklarını belirtmi lerdir. Bu ba lamda, kitle ileti im aracı olarak kullanılan aygıtlar genellikle iktidarın tahakkümüne boyun e mek zorunda kalmı tır. ktidar olanlar, özellikle kitle ileti im araçlarını, kendi ideolojileri do rultusunda bir propaganda aracı olarak kullanılmı tır.

Jouvenel (1997) sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasını, “ ktidar sosyal bir tehlikedir. Makul bir zekânın yarattı ı bir ey de ildir. Yönetti i kitlenin gücünü ve potansiyelini kendi amaçları için kullanması yolunda bu gücü gasp etmeyi amaçlayan enerjiyle hareket etmektedir” diyerek örnekle tirmi tir. deoloji konusunda ise birçok bilim insanının belirledikleri tanımlamalar de i ik olmu tur. Bu tanımlamalardan Louis Althusser'e göre, devletin ideolojik aygıtları çe itlidir, bunlara en somut örnekler ise, haberle me (basın, yayın-radyo, sinema ve televizyon) ile kültürel (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) ideolojik aygıtlarıdır, ekinde tanımlanmı tır (Althusser, (2006). Sinemanın ideoloji ve dolayısıyla ahlakla ne kadar yakından ili kili oldu unu açıklamanın gereksiz oldu u savunulmu tur. deoloji ya da ahlak kavramı sinemada sansür düzeyinde ortaya çıkmı tır (Adanır, 2003).

Sinemanın, kitle ileti im araçları içerisinde belirli ideolojileri halka benimsetmek için en etkili propaganda aracı olabilecek kapasitede bir sanat dalı oldu u, Diken ve Lausten (2011)'in "Filmlerle Sosyoloji" adlı eserinde de vurgulanmıştır. Buna göre, hem büyülü hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici, etkileyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinema, doğumunda, dünyanın tüm imgelerini barındıran bir kitle ileti im aracına muazzam bir örnektir. Sinema hem temsil eder hem de gösterir. "Gerçekçi, idealleri, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı mürekkep zihinsel düzeyde yeniden birleştirir. Sinema, insan ruhuna paraleldir" (Diken ve Lausten, 2011). Hepimizin zihninde bir parça sinema vardır. Sinema, insanla yaşamı dünya arasında etkile im kapasitesini artırır.

Siyasal gelişmeler çerçevesinde ideolojilerin kitle üzerindeki etkisiyle ilgili olarak, Herman ve Chomsky (2012)'nin "Rızanın malatı, Kitle Medyasının Ekonomi Politikası" adlı eserinde de belirttikleri üzere, film ve kitap gibi medyalar çok uzun zamandan beri kapsamlı küresel pazarlara sahip olmuştur. Fakat ulusal anlamda medya aygıtlarının kültür ve siyaset üzerindeki etkileri çok yenidir. Ideolojinin etkileri bakımından, Kabadayı (2013) "Film Eleştirisi" kitabında belirttiği gibi, ideoloji bireye rızayla kabul ettirilmştir. Rıza için bireylerin iknası, ahlaki, entelektüel ve kültürel şekilde olabileceği gibi fiziksel güç, zorlama ya da baskıyla da yapılabildiği görülmüştür. Egemen ideoloji, zamanın değişimine karşı kendisini korumak durumunda kalmıştır. Kültürün özünü oluşturan hegemonyada, egemen iktidar, egemenliği altında bulunan insanların kendiliğinden rıza göstermelerini sağlamak amacıyla çeşitli yollara başvurmuştur.

Propaganda bakımından, izleyiciler üzerinde etkili olan programlar, kamuoyunu oluşturmak için yapılmış olan siyasal programlar veya yönlendirici yayınlardan ziyade bunların dışında kalan filmler, reklamlar, diziler ve eğlence programlarıyla bir dereceye kadar da haber programları bu alanın araçları olmuştur. İzleyiciler bu programları seyrederken, farkında olmadan etkilenmişlerdir (Turam, 1994). Aynı şekilde yine propaganda aracı olarak filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmaya üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri ileri sürmüşlerdir. Bunu yaparken, seyirciye belli bir konuyu ya da bakış açısını da telkin etmişlerdir (Ryan ve Kellner, 2010).

Bodwell ve Thompson (2008)'un "Film Sanatı" adlı eserlerinde belirttikleri gibi filmler, sinema seyircisini etkilemek için yapılmı lardır. 19. yüzyılın sonunda bir halk e lencesi olarak ortaya çıkan filmleri yapan erkekler ve kadınlar, izleyiciye daha zengin ve daha çekici deneyimleri sunmak için sinemanın özelliklerini kontrol edebileceklerini ke fetmi lerdir.

Filmin içeri i üreticisinin ideolojisi do rultusunda belirlenmesi nedeniyle her film politik olarak çekilmi tir. Sinema ba tanba a ve tamamıyla önceden belirlenmi tir. Çünkü di er sanatlardan ya da ideolojik sistemlerden farklı olarak üretimi, edebiyatın üretiminde oldu u gibi güçlü ekonomik odakları harekete geçirmesi bakımından önem arz etmi tir (Büker, 2010).

Amerika'da ya anan ve Hollywood'da "Cadı Kazanı" olarak adlandırılan "Amerika'ya Kar ı Çalı anları Ara tırma Komitesi"nin Hollywood'da ba lattı ı sorgulama süreci devletin sinemayı kontrol altına alma iste inin dolaysız örne ini olu turmu tur. Bütün bir sinema sektörünü kontrol altına almaya çalı an ve bunda büyük oranda ba arılı olan bu giri im sinemanın etki gücünden iktidarların ne derece korktu unun bir göstergesi olmu tur (Kıraç, 2012).

3.3.1. Birinci Dünya Sava ı'nın Etkileri

Birinci Dünya Sava ı Avrupa'daki pek çok ülke için getirdi i sıkıntılar ve ambargolar ile Amerika'nın sinema sektöründe Avrupa'ya göre güçlenmesine önemli ölçüde sebep olmu tur. Sava , Avrupa için ticaret a larını yok etmekle kalmamı aynı zamanda film üretimi için son derece önemli olan insan hayatı, malzeme ve devam eden deneyler bakımından da Avrupa'ya a ır bir bedel ödetmi tir (Pearson,2003).

Ortaylı (2014), Avrupa haritasında büyük de i ikliklere yol açan Birinci Dünya Sava ı'nın -tartı malı da olsa bir anlamda- Avrupa iç sava ı oldu unu belirtmi tir. Iber Ortaylı'nın belirtti i gibi, "Literatürde bu sava ın Germen ırkının harbi oldu u ısrarla belirtilmektedir". Sava , yüzyılın ba ında sa lanan siyasal dengeler alt üst olmu ve Avrupa'yı dünyanın eksenine olmaktan çıkarmı tir. Eski imparatorluklar haritadan silinip yeni devletler kurulurken, milliyetçili e dayanan yeni akımlar gündeme gelmi , bu arada Rusya'da sosyalist bir devlet kurulması, Avrupa'daki ülkelerin emekçi kesimlerinde yeni umutlar uyandırmı tir.

Nijat Özön (1985)'ün de belirttiği gibi; peş peşe iki dünya savaşıyla Avrupa'da çalkantılı bir dönem yaşanmış, burjuvazinin kararsızlığı, gerçeklerden kaçma eğilimi faşist diktatörlüklerin (Almanya, İtalya, İspanya, Portekiz) kurulmasına yol açmıştır. Böyle bir ortamda resmi ideolojilerle sanat arasında çatışmalar gündeme gelmiştir. Birçok yaratıcı sanatçı, siyasal iktidarın kültür politikasına boyun eğmemekte direnmiştir. Sinema da savaşın yol açtığı daralmayı gidermek için bir yandan donanımını yenilerken, bir yandan da savaş sonrası seyircisinin de en derin anlayışlarına karşılık verecek filmler yapmanın yolunu aramıştır. Bu çaba kıta ölçüsünde dikkate değer bir atılım sağlayamazken, Almanya ve Fransa'da sanatsal ve kültürel içeriği tartışma götürmez ürünlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Nijat Özön'ün "Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi" adlı eserinde de belirttiği gibi savaş, Fransız, İtalyan ve Danimarka sinemalarının hızla ilerlemesini durdurmuştur. Fransız sineması savaşın propagandasını yapan ve halkın beğenisini ön planda tutan filmler yapmıştır. Savaşın sonucu film yapımlarını durma noktasına getirmiştir; sinemalar ve fabrikalar tamamen kapanmıştır. İtalyan sinemacılar tarihi filmler yapmışlardır. Fakat aynı zamanda halkı sinemadan nefret etme noktasına getirmişlerdir. Danimarka sinema sektörü ise Alman sinemacıların istilasına uğramıştır. Sinemanın propaganda gücünü keşfeden Almanya, Genelkurmay'ın desteğiyle UFA yapımcılığını kurmuştur. Kısa bir süre içerisinde Orta Avrupa'nın en büyük sinema yapımcısı olan UFA, Avrupa'nın birçok sinemacısını bünyesinde toplamıştır. Avusturyalı sinema yönetmeni Fritz Lang; Danimarkalı sinema yönetmenleri Asta Nielsen, Olaf Fønss; Polonyalı sinema yönetmeni Pola Negri bunlardan birkaçıdır. Ernst Lubitsch'in yönettiği Die Austernprinzessin filmi bu dönemin atıfı filmlerinden biri olmuştur. Bu yapımevi yabancı sinemaları da kendisine çekmiştir. Danimarkalı sinemacıların atılım yapmalarına engel olmuştur. Alman sinemacılar da İtalyan sinemacılar gibi tarihi filmlere yönelmişlerdir (Özön,1985).

Abdül Samet Çelikçi ve Can Kalkım'ın makalesinde belirttikleri gibi Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında İtalya galip gelen ülkeler arasında yer almasına rağmen, savaş sonrasında yenilmiş bir ülke pozisyonunda kalmıştır. 1919 yılı başından itibaren halk arasında bir hoşnutsuzluk baş göstermiştir. Savaş sırasında ciddi yatırımlar yapan şirketlerle birlikte İtalyan sineması da Amerikan sinemasının baskılarına dayanamamış ve büyük bir sarsıntı içerisinde girmiştir. İtalya'da faşist yönetim bu karmaşalar altında i

ba ĩna geđmi tir. 1925 yılına gelindi inde fa ist devletin spor, kültür ve e lence rgt Dopolavoro⁵ kurularak hem ideolojinin halk tabanına -özellikle de ge nç kitleler arasında yayılması- hem de i Ąilerin sosyalist hareketlerden uzak tutulması amaĄlanmı tır (Ąelikçi ve Kakı ım, 2103).

Betton (1989) Birinci Dünya Sava ı sırasında sava ın olumsuzluklarına ra men Avrupa'da sadece sveĄ sinemasının ulusal sinema olarak geli me gösterebildi ini belirtmi tir. sveĄ'ın do ası, hikâye ve tiyatroları bunun iĄin elveri li bir ortam hazırlamı ve sinemanın derinlere yerle mesine neden olmu tur. Yönetmen Victor Sjöström'n yaptı ı, Berg-Ejvind ile Hans Ustru filmi Ąok önemlidir. sveĄ sineması aynı ba arıyı bu defa Mauritz Stiller yönetiminde Greta Garbo'yu tüm dünyaya tanıtan Gsta Berling Saga (1924) filmini Ąekmi tir (Betton, 1989).

Alim erif Onaran'ın "Sinemaya Giri " (1986) adlı eserinde belirtti i gibi, Birinci Dünya Sava ı sessiz sinemasının en Ąarpıcı olaylarından birisi, sava ın sonlarına do ru Sovyet sinemasındaki uyanı olmu tur. 1917 Devrimi'nden 1922'ye kadar Rus sineması Ąok geri durumda kalmı tır. Bu durumdan kurtulmak iĄin devletin yardımıyla, büyük sanatĄılar yeti tirecek olan bir sinema okulu kurulmu tur. Sovyet sineması, devrimden sonra ortaya Ąıkmı tır ve bu nedenle yapılan Ąalı malar da propagandaya yönelik olmu tur.

Ba ımsızlar denilen grup, Avrupa sinemasının yöntemlerini uyarlamada Ąok ba arılı olmu lardır. En iyi yönetmenler, en iyi oyuncularla iyi bilinen konuları i leyen, uzun metrajlı, gösteri li filmler Ąevirmi lerdir. 1914'ten ba layarak Amerikan film piyasasına hâkim olmu lar ve Los Angeles'ın yirmi kilometre kadar dı ındaki, iki yüz nüfuslu, kĄk bir yerle im merkezinde, Hollywood'da irketler kurmu lardır. lerleyen zamanlarda bu yer, dünya sinemasının ba kenti konumuna gelecektir (Betton, 1989).

Rudolf Arnheim, "Sanat Olarak Sinema" adlı eserinde belirtti i gibi Birinci Dünya Sava ı'yla birlikte dünya film pazarında Avrupa'nın egemenli i tamamen kalkmı tır. Hollywood yapımı filmler; yıldızları, büyük tanıtım kampanyaları ve magazinleriyle tüm ülkenin salonlarını doldurmu ve seyircileri tamamen kendisine Ąekmi tir. Dünya pazarını da ele geĄirerek Ąok geni olanaklara kavu an Amerikan sineması, bu dönemde ilk

⁵ Dopolavoro "i sonrası" anlamına gelmektedir. Fa ist rejimin i Ąiler iĄin kurdu u e lence ve bo vakitleri de erlendirme örgütleri sistemidir. (Mu Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi cil,1 s.2 2013)

ustalarını da yeti tirmeye ba lamı tır. Birinci Dünya Sava 1, Avrupa film üreticilerini olumsuz yönde etkilemi tir. 1920'li yıllar boyunca geli en Hollywood irketleri, Avrupa pazarını büyük oranda ellerinde tutmu lardır. Hollywood'un devasa setleri, kostümleri, büyük paralar kazanan yıldızları kar ısında Avrupa'da film irketleri genellikle kendi filmlerini çekmek yerine Amerikan filmlerinin da ıtımını yapmayı tercih etmi lerdir (Arnheim, 2002). Özellikle film ithalatı sektörünü ellerinde bulunduran büyük isimlerin bu geri çekili i yeni film sanatçıları için uygun bir ortam yaratmı tır. Küçük irketler öncü çalı malarla iç pazarı ele geçirmeye çalı mı lardır. Genç sanatçılar, David W. Griffith'in film tekni ine getirdi i yeniliklerin de etkisiyle, standartla mı Hollywood yapımlarının kar ısına kendi alternatiflerini çıkartmaya çalı mı lardır. Özellikle aydınların bu alternatiflere ilgi göstermesiyle birçok Avrupa kentinde öncü sinemayla ilgili sinema kulüpleri ve organizasyonlar geli mi tir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Avrupa_Avantgarde_Sineması).

20. yüzyılla birlikte, tiyatro sahnelerinde, fırtınalar, yangınlar, araba yarı ları, deniz kazaları gibi olayların sergilenmesi moda olmu tur. Karma ık mekanizmalarla gerçekleştirilen bu görkemli gösterilere "Spectacle" olarak adlandırılmı ve büyük ilgi görmü lerdir. Sinemanın imkânlarını kullanarak çarpıcı dekorlar ve kalabalık figüran kadrolarıyla tarihi konuları ele alan, sava ları yarı ları, felaketleri çok daha etkileyici biçimde sergileyen "Spectacle"ları sinema tarihine kazandıranlar talyanlar olmu tur (Betton, 1989).

3.3.2. kinci Dünya Sava 1'nin Etkileri

01 Eylül 1939'da Almanya, Polonya'yı i gal ederek yeniden dünyanın huzurunu kaçırmı tır. Yakla ık 50 milyon insanın öldü ü bu sava sosyal, psikolojik, ekonomik, kültürel ve sanatsal anlamda tam bir yıkım olmu tur.

Murat Erdem'in yazdı ı makalede; " kinci Dünya Sava 1'nda Türkiye sava a katılmadı ı halde, sinemada sansür ya anmı tır. 1939'da çıkarılan bir kanunla, Nazi tehlikesine kar ı bir tedbir alınmı tır. Fakat o dönemde Türkiye'de film üretimi zaten çok kısıtlı oldu undan bu kanunu gerektirecek hiçbir film de çekilmemi tir. O dönemde sinemanın tek adamı Muhsin Ertu rul olmu tur." Ertu rul da zaten siyasi filmler yapmamı tır. kinci Dünya Sava 1 sırasında yapılan haber filmleri sayesinde sava an ülkelerin gayretleri, yaptıkları

çabalar, elde ettikleri kazanımlar daha geni kitlelere ula tırlımı tır. Aslında bunun da amacı yine propagandaya yönelik olmu tur (https://www.academia.edu/7386575/D%C3%BCnya_Sinemas%C4%B1nda_%C4%B0kin_ci_D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1).

Alman propaganda filmleri yapımcısı Goebbels, Alman sinemasını kalkındırmak ve Nazi iktidarının propagandasını yapmak amacıyla büyük bütçelerle filmler çekmi tir. Böylece kinci Dünya Sava ı ile birlikte sinemaları da kalkınımı ve geli mi tir.

Yine *irsel sinemanın* önde gelen isimlerinden olan Tarkovsky sinemasına bakıldı ında Sovyet propagandası hemen anla ılmaktadır. “van’ın Çocuklu u”nda bu daha ayrıntılı olarak verilmi tir. Bunun yanı sıra Stanley Kubrick’in ne kadar hümanist ve sava kar ıtı oldu u da yapımlarında açıkça görölmektedir (Tarkovsky, 2006).

Oral Sander’in *Siyasi Tarih 1918-1994* kitabında yazdı ı gibi, 1919’da ba layan ve 1939’da patlak veren kinci Dünya Sava ı ile biten, iki dünya sava ı arasında geçen dönem, zaten yerle bir olmu bir Avrupa’nın ve ardından da dünyanın yeni bir dünya sava ına gidi ini hazırlayan dönem olmu tur. (Sander, 1996). Sinema, bu iki dönem arasında ve kinci Dünya Sava ı’ndan sonra da devam eden sansür ve propaganda aracı olarak var olmaya devam etmi tir.

Mustafa Gökmen’in *Türk Sinema Tarihi ve Eski stanbul Sinemaları* adlı yapıtında belirtti i gibi her eyden önce Birinci Dünya Sava ı sırasında ve sava sonrasında Avrupa’da sinema tamamen propaganda amaçlı olarak kullanılmı tır. Türkiye’de de kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin temel amacı da yine propaganda olmu tur. kinci Dünya Sava ı için ön hazırlıkların yapıldı ı dönemlerde, Amerikan filmleri furyası dünyayı sarmı tır. Her ne kadar ngiliz, Fransız ve talyan sinemaları da henüz film üretmeye devam etseler bile bir süre sonra talyan filmcili i hariç di er Avrupa film irketleri durma noktasına gelmi lerdir (Gökmen, 1989).

kinici Dünya Sava ı’ndan güçlenerek çıkan tek ülke Amerika olmu tur. Bunun sonucunda hem dünya liderli i hem de komünizm ile mücadelede Hollywood’a önemli görevler biçmi tir (Çapan ve Kutlar, 1990).

Can Diker'in⁶ ders notlarında belirtti i gibi, kinci Dünya Sava ı'ndan sonra dünya sineması bir aray ı içerisine girmi tir. Sava tan sonra sinemacılar toplumsal sorunlara daha gerçekçi bir biçimde yakla mı lardır. Bu ba lamda Fransa'da "Yeni Dalga" hareketi ortaya çıkmı tir.

kinci Dünya Sava ından hemen sonra talya'da sanata duyulan ilgi yeniden canlanmı tir. talyan Yeni Gerçekçi sineması da bu dönemde çıkmı tir. Bu alanda halkın acıklı sava anılarını ve ulusal sava ım arasında ya adıkları sıkıntıları tüm boyutlarıyla anlatma gere i duyulmu tur. Bu akım, en öz anlatımıyla, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ortaları arasında talyan tarihinde görülen sosyal dalgalanmaların, halkın bilinçlenme sürecinin edebiyata yansımaları sonucu olmu tur. O halde Yeni Gerçekçilik Akımı en genel anlamıyla 1930'lu ve 1940'lı yıllarda fa izm rejimine kar ı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelendirilmi tir.

Birinci Dünya Sava ı'nın sinema alanından yok etti i ngiliz sineması, sesli sinema ile birlikte bir süre bocalamı tir. Ardından John Grierson ve Alberto Cavalcanti'nin çabalarıyla belge filmcili i geli meye ba lamı tir. Sovyetler Birli i'nde ise sesli sinemanın ilk büyük yapıtı sayılan apayev ile Sovyetlerde bu yıllarda ba layan resmi sanat görü ü "Toplumsal Gerçekçilik" in bir ba arısı diye vlm tir (Özön1985).

3.4. Sinemanın Türkiye'ye Geli i

Dünyada sinemanın ke finden sonra hızla geli en ve endstrile en sinema Amerika ba ta olmak üzere bütün dünyada ı gibi geli me göstermi tir. Türkiye'ye sinema, ilk defa Lumiere Karde lerin Türkiye'ye gönderdikleri kameramanlarla girmi tir.

Lumiere Karde ler dünyanın her yerine film çekmeleri için kameramanlar göndermi tir. Bu kameramanlardan 1896'da stanbul'a gelen Promia Karde ler, Bo azii'nden görüntüler alarak, "Bo azii Kıyılarının Panoraması", "Türk Topusu", "Türk Piyadelerinin Geçit Töreni" filmleri ile Haliç'te bir kayı a yerle tirilen kamera vasıtasıyla sinemada "kaydırma hareketi" zelli ini ta ıyan görüntüler almı tir. Daha sonra da e itli illerde çekimler yapmı lardır (Özön, 1962).

⁶ Can Diker, Do u niversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel leti im Tasarım Bölümü Ö retim Görevlisi, Sinema Tarihi Ders Notları, (8), 2014.

İstanbul'da, 1896'nın sonlarına doğru, bilet satışı yapılmak suretiyle ilk sinematografi gösterileri düzenlenmiştir. Bu gösteriler önce Bertrand adlı bir Fransız tarafından 1896'da Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Scognamiglio'nun (1998) "Türk Sinema Tarihi" adlı eserinde bahsettiği gibi, Fransız Pathé firmasının İstanbul'daki temsilcisi olan Weinberg, Türkiye'deki halkın sinemaya olan ilgisinin yoğunluğunu görünce Tepebaşı'nda bulunan Ehir Tiyatrosu binasını restore ettirerek Pathé Sineması'nı kurmuştur. Ardından Weinberg'in Beyoğlu'nda (o zamanki adı Pera) Sponeck birahanesi ile Ehzadebaşı'ndaki Feyziye Kırathanesi'nde sinematograf gösterileri düzenlemiştir. Bundan sonra da Palas Sineması ve Majik Sineması açılmıştır. Sinema, o dönemlerde artık halkın günlük eğlencesi olmuştur.

1901'de Weinberg Beyoğlu'ndaki Konkordiya salonunda, 1902'de Cambon adlı Fransız sinemacı, Varyete Tiyatrosu'nda yaptıkları gösterileri Yıldız Sarayı'nda da tekrar etmişlerdir. Bunların ardından V. Sultan Mehmet Reşat ve misafiri Eyyub Sünüsü'ye gösteriler yapmıştır (Gökmen, 1989).

Türkiye'de, bilinen ilk Türk filmi 1905'te çekilmiştir. Yapımcısının kim olduğu bilinmeyen bu filme Selim Sırrı Tarcan rehberlik etmiştir. Film Yıldız Sarayı'nın avlusunda çekilmiştir. Fakat bu filmin yapıldığını kanıtlayan bir belge olmadığı için ilk film sayılmamıştır. Bir diğerk film çekimi ise 1909'da yapılmıştır. Servet-i Fünun Dergisi'nde yayınlanmış bir fotoğrafı bulunan bu filmi Sigmund Weinberg çekmiştir (Önder ve Baydemir, 2005).

Ali Özuyar'ın Sinemanın Osmanlıca Serüveni'nde yazdığı gibi II. Abdülhamit döneminde sinemacıların yaşadıkları en büyük zorluk gümrük engeli olmuştur. Ayrıca o dönemlerde, yasalara göre sinema salonu açmak da hayli zor olmuştur. 31 Mart Olayı'ndan sonra, II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle birlikte sinemanın önündeki engeller de ortadan kaldırılmıştır. Bu da sinema faaliyetlerinin artmasına ve sinemanın özellikle Anadolu'da yaygınlaşmasında oldukça etkili olmuştur. Sinema alanındaki bu gelişmeler Avrupa kökenli film şirketlerinin Türkiye'ye yatırım yapmalarına da ön ayak olmuştur (Özuyar, 2004).

Sinema Türkiye'de propaganda amaçlı belgesel filmlerle başlamıştır (Adalı, 1986). Buna rağmen Türkiye'de sinema, Sigmund Weinberg yönetiminde Fuat Uzkınay tarafından 14

Kasım 1914'te 150 metrelik "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılı"nın çekilmesiyle başladı kabul edilmiştir. Bu film, Türkiye'de sinema tarihinin dönüm noktasını oluşturmuştur. Günümüzde hiçbir kopyasına ulaşılamamıştır. Ancak bir canlandırması Londra Sinema Müzesi'nde sergilendiği belirtilmiştir. Aslında ilk Türk filmi Himmet Ağa'nın zdivacı'dır. Fakat savaş nedeniyle oyuncular askere alınınca film yarıda kalmıştır (Evren, 1991; 1995; Onaran, 1994). Fakat Fuat Uzkınay'dan önce de Osmanlı Devleti'nde, Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler, 1906'da "Vlak Düünü", 1907'de "Jön Türk Hareketi", 1908'de "Pintok Köyünde İlkokul Açılışı" ve 1911'de Sultan Re'at'ın Selanik ve Manastır gezilerini filme çekmişlerdir. Bunlar bilinen ilk Türk belgesel filmlerini oluştururlardır (Çomak, 1998).

Alim İrif Onaran'ın ve Nijat Özön'ün de belirttiği gibi, Birinci Dünya Savaşı'nda Enver Paşa Harbiye Nazırlığı görevindeyken Almanya'yı ziyaret etmiş ve Alman ordusunun bir "Ordu Film Dairesi" kurduğunu görmüştür. Alman ordusu sinemayı savaş propagandası olarak ve acemi askerlerin eğitimi için kullanmıştır. Enver Paşa da sinemanın ne kadar önemli bir propaganda aracı olduğunu sezinlemiştir. Sinemanın bu yöndeki önemini kavrayarak Türkiye'ye döner dönmez hemen bir Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmasını sağlamıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına da Sigmund Weinberg getirilmiştir. Fuat Uzkınay, Mazhar Yalay ve Cemil Filmer gibi isimler de bu kurumda görev almışlardır. Başlangıçta Merkez Ordu Sinema Dairesi, belgesel filmler çekmiştir. Ancak sinema konusunda bir hayli başarılı olan Weinberg, sadece askeri belgesel filmler yapmamıştır. Konulu filmler de çekerek halka gösterilmesine de öncülük etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda İstanbul'da gösteriler yapan Benliyan'ın "Milli Operet" kumpanyasıyla tanışan Sigmund Weinberg, bu kumpanyanın repertuarında bulunan "Leblebici Horhor"u filme almayı kararlaştırmıştır (Özön, 1970 ve Onaran, 1994). Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin yanı sıra Türkiye'de Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adlı bir sinema dairesi kurulmuş olup, bu kurum da Avrupa'dan getirilen çeşitli sinema makineleriyle film çekimlerine başlamıştır. Bu arada savaşın sona ermesiyle eski adıyla mütarekeden sonraki gal orduları, Türk ordusunun elinde bulunan malzemelere el koymaya başlamıştır. Bunun üzerine sinema ile ilgili teknik aletler düman askerlerinin eline geçmesini diye imdiki adı "Malul Gaziler Cemiyeti" olan cemiyete devredilmiştir. Film çekimlerini üstlenen bu cemiyet, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan ve aynı adlı "Mürebbiye" filmini çekerken, filmin yönetmenliğini ordudan ayrılmış sinemaya giren Fuat Uzkınay

yapımı tır. Ancak bu film İstanbul'u i gal eden ülkelerin askerlerini protesto mahiyeti taşıdığı gerekçesiyle sansürlenmiştir. Böylece “Mürebbiye” ilk sansürlenmiş Türk filmi unvanını almıştır (Onaran, 1994 ve Özön,2010).

Yine Onaran'ın aynı kitabında da açıklandı ki üzere, bu sırada Ordu Film Alma Dairesi kurulmuş ve Malul Gaziler Cemiyeti'ndeki bütün sinema aygıtları geri alınmıştır. Ordu Film Alma Dairesi, asker önünden kaçan dümanın dönüş yolu üzerindeki köy ve kasabalarda i ledi i vah etmiş filme çekmiştir. Sonradan, çekilen bu filmler kurgulanarak “stiklal (zmir Zaferi)” adlı belgesel meydana gelmiştir (Onaran, 1994). Bu konuda ara tırma yapan Alim erif Onaran, Ali Özuyar, Nijat Özön ve Mustafa Gökmen gibi sinema üzerine kitaplar yazan bilim insanlarının eserlerinden anlaşıldı ki üzere 1922'ye kadar, Türk sineması çalı anlarının hataları, yanlış kararları ve disiplinsiz bir çalı manın oluştu u kötü alı kanlıklar ne yazık ki gelecek dönemlerde de etkilerini göstermiştir. Zaten ilk geri kalmı lık, dünyada Sinematograf'ın bulunmuşundan, (matbaaya benzer bir ekilde) çok uzun yıllar sonra Türkiye'ye gelmesi olmuştur. Türkiye'de gerçek anlamda film çekimlerine başlandı ki sırada dünya sineması bir hayli yol almıştır. Türkiye'de sinemayla ilgilenenler ise dünya sinemalarını ancak kopya edebilmişlerdir. Bu dönemde ne yazık ki sinema alanında yetkin ve donanımlı sinemacılar da yetişilememiştir. Böylece sinema yeterli bilgiye sahip olmayan kişiler aracılığı ile yapılmıştır. Bunun sonucunda da sinema, kendi alanında geçmişin hatalarını yineleyerek daha sonraki yıllarda da aynı hataları yapmaya devam etmiş ve bilimsel anlamda bir Türk sinemasının kurulması çok uzun yıllar almıştır. Bunun yanı sıra Adnan Turani'nin “Ça da Sanat Felsefesi”nde belirtti i gibi, Türkiye'de sansür politikaları uzun dönemler boyunca sinema ve müzi i kesintiye uğratmıştır (Turani, 2011).

3.5. Türk Sineması'nın Gelişimi ve Dönemleri

3.5.1. Türk Sineması'nın Gelişimi

Onaran (2012)'in "Sessiz Sinema Tarihi" eserinde yazdığı gibi, 1914 yılında, Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nın Fuar Özkınay tarafından filme alınması, ilk Türk filmi olarak kabul edilmiştir. Türkiye'de sinema, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul Pera (Beyoğlu)'da ortaya çıkmıştır (Özön,1985). Ardından sinema Osmanlı Devleti'nin diğer büyük kentlerine yayılmıştır. Fakat İkinci Mevcutiyet'in ilanına (1908) kadar sinema, bir sıvıntı gibi yamıştır. Bu arada sinemanın gelişmesi Türkiye'de iki koldan olmuştur. İki, daha net, sabit ve daha büyük görüntü sunması ile kıyasıya bir rekabetin oluşması; ikincisi ise Türkiye'ye gelen yabancı yönetmenlerin, Türkiye'de çeşitli yerleri yansıtan gezi filmlerini haber filmlerine çevirmeleridir (Özön, 1985).

Scognamillo'nun dediği gibi, artık Cadde-i Kebir'de (Beyoğlu) kısa süre içerisinde adeta dizi halinde sinema salonları açılmaya başlamıştır. Pathé (1908), Eclair (1909), Cine Palace (1914), Cine Magique (1914), Elhamra (1922), Opera (1924) gibi örnekler bulunmaktadır. "Ve kimi kalmı, kimi göçmü, kimi unutulmuş, yeri yurdu adeta pek belli olmayan Galatasaray'da İngiliz Büyükelçiliği karısında olduğu söylenen Universal gibi" bu sinemalar bir süre sonra adlarını Türkçeleştirmişlerdir. Adları Frenkçe açılan bu sinemaların müterileri de tipik Pera müterilerinden oluyordu. Bu insanlar sinemayı ilk gördüklerinde çok airtıcı teknik bir olay olarak tanımlamışlardır. Daha sonraları sinemayı çağdaş, modern bir seyirlik, toplumsal ve ık bir e lence aracı olarak görmüşlerdir. Böylece sinema salonları, müterinin be enisine uygun olarak dekore edilmiş; uygun film gösterileri yapılmış, programlar bunlara göre hazırlanmıştır. Artık Pera, sinemanın örnek bir alıcısı ve Türkiye'de sinemanın nabzını tutan merkez konumuna gelmiştir (Scognamillo, 2008).

Yine Özön'ün "Sinema" eserinde belirttiği gibi, II. Abdülhamit döneminde film çekmek için Türkiye'ye gelen yönetmenler yasaklar nedeniyle kameralarını Türkiye'ye sokamamışlardır. Buna rağmen Lumiere Kardeşlerin kameramanları ister baş kentte olsun, ister imparatorluğın diğer şehirlerinde olsun, özellikle özerk eyaletlerde, bazı filmler çekebilmişlerdir. Bunları Türkiye'ye gelen İngiliz ve Amerikan kameramanlar takip etmişlerdir. Böylece film yapımcılarının arıvlerinde Türkiye ile ilgili gezi ve haber

filmleri giderek ço almı tır. Bu filmler, daha sonra Türkiye sinemalarında da gösterime girmi tir. Bu alanda çevrilen ilk filmler kinci Me rutiyet'in ilanıyla ba lamı tır. Örne in; Me rutiyet'in ilk yıl dönümünde (24 Temmuz 1909), stanbul'da Genç Türk Devrimi adlı belgesel gösterilmi tir. Aynı dönemde stanbul'un muhtelif semtlerinde camiler, pazar yerleri, kö kler, yalı ve iskeleler ile Haliç filme çekilmi tir. “ stanbul'da sık sık meydana gelen yangınlardan birisini gösteren stanbul'da Büyük Bir Yangın (A Big Fire in Costantinople) tulumbacıların çalı malarını yansıtan e siz bir belgesel olmu tur.” (Özön, 1985).

Cumhuriyet dönemine gelindi inde, bu dönemde de sinema gereken ilgiyi görememi tir. Sinema bütün Cumhuriyet boyunca nedeni anla ılamayan bir tutumla resmi makamlarca sürekli ihmal edilmi tir. Özellikle Türkiye'de yapım olarak, sinema hiç destek görmemi tir. Bu arada Halkevleri ve Halk Odaları bu dönemde film gösteriminde önemli görevler üstlenmi lerdir. Kapatıldıkları 1950 yılında sayıları 474 Halkevi ve 4.036 Halkodası'na ula an bu kurumlardan hemen her halkevinin bir sinema salonu; halkodalarının birço unda da gazla i leyen 16 milimetrelük göstericileri olmu tur. Buralarda sürekli film gösterileri yapılmı tır. Bu film gösterilerinde hemen her ülkeden filmler oynatılmı tır. Örne in 1937'de Pu kin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halkevi'nde düzenlenen “Pu kin Gecesi”nde Sovyet yönetmeni Aleksandr vanovski'nin “Dubrovski” adlı filmi gösterilmi tir. Türk ordusunun zmir'e varı ından sonra sinema çalı malarının birden hızlanmasında Atatürk'ün etkisi büyük olmu tur (sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf). Bu dönemde Atatürk'ün sanata yakla ımı çok olumludur ve hatta sanatın yaygınla ması için Türkiye'de sanat alanında seferberlikler de düzenlenmi tir. Atatürk'ün sanata yakla ımını gösteren u sözleri bunu do ruladı tır:

“ nsanlar mütekâmil olmak için bazı eylere muhtaçtır. Bir millet ki; resim yapmaz, bir millet ki; heykel yapmaz, bir millet ki; fennin icap ettirdi i eylemleri yapmaz; itiraf etmeli ki, o milletin tarihi terakkide yeri yoktur” (1923, Bursa) (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Atatürk Ara tırma Merkezi, C. II, Ankara, 1997, s. 71).

Fakat 1928-1939 yılları dünyayı kinci Dünya Sava ı'na götüren ko ulların geli ti i bir dönem olmu tur. Bu arada sinema gerek fa izmin, nazilerin ve gerekse alabildi ince sava ın propagandasını yapmı tır. Belki de bu nedenlerden dolayı Cumhuriyet yönetimi ve Atatürk sinemaya mesafeli yakla ımlardır. Sava ko ullarının getirdi i ekonomik

krizlerin, Türkiye’de bir milli burjuva sınıfının henüz oluşması, sinema ile ilgili okulların bulunmaması da sinemanın gelişimine engel teşkil etmiştir (Önder ve Baydemir, 2005).

3.5.2. Türk Sineması’nın Dönemleri

3.5.2.1. İlk Dönem (1914-1923)

“Erenköy’de bir caminin bahçesinde ya da oralarda bulunan bir bahçede adamın biri gece sinema oynatıyor. Tabii elektrik yok. Mahalleli toplanarak içinde mum olan fenerlerle oraya gelir. Bahçenin içinde dizi dizi sandalyeler ve sıralar var. Ortada da kocaman büyük bir varil durur. Üzerinde yukarıya inen bir lüks lambası. Film başlayacağı zaman lüks lambasının ipi gevşetilerek yavaşça varile indirilir. Dolayısıyla etraf kararır ve film başlar” (<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905497.pdf>).

Yukarıdaki yazılı açıklamalar sinema ve tiyatro sanatçısı Vasfi Rıza Zobu tarafından yapılmıştır. Bu açıklamadan da görüldüğü üzere, Osmanlı İmparatorluğu’nda sinemanın ilk yıllarında var olan teknik altyapının gösterime girmesine ait önemli bir örnektir. Osmanlı İmparatorluğu’nun çeyrek yüzyıl süren çöküşü, ihtilal ve ayaklanmalar sonucu çökmeye başladığı bu yıllarda sinema, ilk olarak sarayda yapılan film gösterileriyle (1896-1897) seyirci karşısına çıkmıştır. Bu konuda yayımlanan Osmanlıca belgelere göre, sarayın Sinematograf ile resmi olarak karşılaşması sinemaya dair teknik bir sorunla ilgili yazımlar üzerine gerçekleşmiştir. Paris’teki ilk gösteriden yaklaşık 5 ay sonra, İstanbul’daki Fransız Büyükelçiliği aracılığıyla Babıali’ye gönderilen 17 Haziran 1896 tarihli yazıda; İstanbul’da bulunan Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşının sinematografında kullandığı lambanın yanması üzerine yeni bir lambanın gümrükten geçirilebilmesi için gerekli izin verilmesi istenmiştir. Bu resmi yazımla sayesinde Osmanlı İmparatorluğu ilk defa *sinematografi* tanımını almıştır (Özuyar, 2008).

Sinema Tarihçisi Nijat Özön (1985)’e göre ilk defa Türkiye’de 14 Kasım 1914’te Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı’nın Fuat Uzkınay tarafından filme alınması Türk sinemasının miladı olmuştur. Çünkü ilk defa bir Türk sinemacısı kamerasını çalıştırarak ilk Türk filmini çevirmiştir. Aynı zamanda bu sinemacı Türkiye’de ilk defa sinemayı okula da sokmuştur. Bundan sonra Uzkınay, 1914 yılında Akir ve Kemal Seden Kardeşleri Sirkeci’deki “Ali Efendi Sineması” ile “Kemal Bey Sineması”nı açmaya ikna etmiştir.

Çanakkale Savaşı'nı yansıtan Anafartalar Muharebesinde Tilaf Ordularının Püskürtülmesi (1915), Çanakkale Muharebeleri (1916), Galiçya Cephesi'ndeki Osmanlı ordusunu gösteren Galiçya Harekâtı, Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi (1915) gibi önemli cephe çalımlarını gösteren filmler belgesel niteliinde çekilmişlerdir. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başkanı Weinberg, öykülü filmler çevirmek için de çalımlar yapmıştır. Bu alandaki ilk filmi, Milli Operet Kumpanyası'nın repertuarında bulunan "Leblebici Horhor"u filme çekmiştir (1916). Ancak başrol oyuncularından birisinin ölmesi üzerine film yarım kalmıştır. Weinberg, Kumpanya'nın başkanı bir oyunu olan "Himmat A'nın Zdivacı"nı filme çekmek üzere çalımlara başlamıştır. Ancak bu çalımlar devam ederken oyuncularından birçoğu askere alındığı için bu çalımlar da yarım kalmıştır. Himmet A'nın Zdivacı, savaşın bitiminden sonra Fuat Uzkınay tarafından bitirilmişdir (1918). O dönemde sinema malzemelerini elinde bulunduran Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1917'de öykülü ilk film çekiminin gerçekleştirilmesini sağlamıştır (Özön, 1985).

Alim İrfan Onaran'ın da belirttiği gibi, 1917'de Fuat Uzkınay'ın başkanı getirildiği ikinci askeri yapılmış sinema kurumu Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'dir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin genç üyelerinden ve daha sonra tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi, film için eline geçirdiği binasında bir stüdyo kurulmuştur. Weinberg tarafından yönetilmiş olan Yorgo Efendi, bu stüdyoda film operatörü olarak çalımlarına başlamıştır. Böylece Cemiyet ilk konulu filmleri olan "Pençe" ve "Causus" filmlerini çevirmiştir. 1917 yılında çekilen bu filmlerden Pençe, Mehmet Rauf'un bir piyesinden sinemaya uyarlanmıştır. Bu sırada Cemiyet adına "Alemdar Vakası" adlı bir film çekimine başlamıştır. Film çekilmiş fakat kurgusu yapılamamıştır. Çünkü o sırada mütareke yapılması nedeniyle ordunun elinde bulunan araç ve gereçlere İstanbul'u işgal eden askeri güçler tarafından el konulması tehlikesi üzerine sinema araç ve gereçleri Malül Gaziler Cemiyeti'ne aktarılmıştır. (Onaran, 1994).

Cemiyet bir yandan gelir sağlamak amacıyla öykülü filmler çekmeye başlamış, diğer taraftan da dümanlık karşı ilk direnişleri filme çekmiştir. Bu direnişlerin başında, İzmir'in 15 Mayıs 1919'da Yunanlılar tarafından işgal edilmesine karşı, İstanbul'da düzenlenen protesto mitingleri filme çekilmiştir. Atatürk'ün Samsun'a ayak bastığı gün, İstanbul'da Fatih'te çok kalabalık bir katılımıyla miting düzenlenmiştir. Derneğin sinemacıları hem bu mitingi ve hem de 23 Mayıs'taki Sultanahmet mitingini filme çekmişlerdir (Özön, 1985).

Alim İrif Onaran'ın yazdığı gibi 1919'da Cemiyet, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ünlü romanı "Mürebbiye"yi filme çekmiştir. Filmin kameramanlığını Fuat Uzkınay, yönetmenliğini de Ahmet Fehim Efendi yapmıştır. Bu film, adeta İngiliz kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşıdığı gerekçesiyle yasaklanmıştır. Cemiyet ikinci olarak "Binnaz"ı filme çekmiştir (1919). Binnaz filmi hem Türkiye'de hem de İngiltere'de başarılı olmuştur (Onaran, 1994).

Dernek bundan sonra birkaç film daha çekmişse de başarılı olamamıştır. Bunun üzerine elindeki araç ve gereçleri Seden Kardeşlerin 1919'da kurduğu özel bir film şirketine kiralamıştır. Türk sinemasında geçen (1916-1922) altı yıllık dönemde tüm olumsuzluklara rağmen Türkiye'de film çekilebilmesi, halkın sinemaya ilgisinin olduğunu göstermiş ve geriden gelen sinemacılara cesaret vermiştir. Bu dönemde Kemal Film Şirketi'nin yerli film çekmek üzere kurulması bunu kanıtlamıştır (Onaran, 1994).

3.5.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Nijat Özön'ün belirttiği gibi, Türk sineması, bu dönemde çok zor şartlarda büyük güçlüklerle mücadele etmiştir. Türk sineması Cumhuriyet Dönemi'ne büyük umutlarla ayak basmıştır. Henüz İngiliz altındaki İstanbul'da Ateşten Gömlek filminin ilk gösterimi başlamıştır. Ancak duyulan olmaması ve umutlar boşa çıkmıştır. 1928'e kadar Türkiye'de film yapıcılığı durmuştur. 1928'de Türk Film kurulmuştur. 1939'a kadar bütün yapımlar Türk Film tekelinde yapılmıştır. Muhsin Ertuğrul, kinci Mevritiyet'in ilân edilmesinden sonra kendisini tiyatroya adayarak tiyatrodaki çalışmaya başlamıştır. İyi bir tiyatrocunun yetiştirilmesi için para kazanması gerektiğinden Almanya'da sinema çalışmalarına da katılmıştır. "Yaşamı sürdürmek için sinemada çalışmaya, yani sinemayı bir 'ek görev' saymaya, gerek Ertuğrul, gerekse bütün öbür çalışmaya arkadaşları için daha sonra da sürdürülen bir ilke oldu" (Özön, 1985).

Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Ertuğrul'un bu alandaki yetersizliği, sinemada çok kötü ve kolay kolay silinemeyen izler bırakmıştır. Ertuğrul sinema dilinden yoksun olması ve sinema dilini hiçbir zaman öğrenememiştir. Bunun en büyük etkisi Muhsin Ertuğrul ve bütün oyuncularının tiyatro kökenli olması olmuştur. Bu tiyatro kökenlilerin çoğu eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerden

olu mu lardır. Bunlar sinema ile tiyatro arasındaki ayrılı ı bir türlü anlayamamı lardır (Evren, 2006).

Muhsin Ertu rul bu olumsuzluklara ra men, 1931'de ilk sesli film olan stanbul Sokakları'nda arkılı melodramı çekmeye ba lamı tır. Bu film Türk sinemasında birçok yenili in ba lamasına da neden olmu tur. Bu film Türk sinemasında arkılı filmler ile arkıcı filmlerin ba langıcını da olu turulmu tur (Erdo an ve Solmaz, 2005).

Oyuncu temini için ehir Tiyatroları tarafından i e alınan ve bu tiyatrolarda oynayan tiyatro toplulu u, bundan böyle sinema filmlerinde de oynamaya ba lamı lardır. Bu durum da Muhsin Ertu rul Dönemi sayılabilecek 1922-1939 yılları arasında tiyatrocuların sinemaya egemen oldukları tiyatrocular dönemini meydana getirmi tir. Bu sırada ba langıçta seyircilerin dikkatlerinin filme odaklanmasını sa lamak üzere filmlerde müzik kullanılmaya ba lanmı tır. Ertu rul o dönemde sinema ile ilgili her alanda belirleyici bir rol üstlenmi tir. Bu belirleyicilik film müzi inde de olmu tur. Ertu rul 1939'da çekti i "Allah'ın Cenneti" adlı film ile arkıcı oyuncu olgusunu ilk kez Türk sinemasına getirilmi tir (Vardar, 2009).

3.5.2.3. Geçi Dönemi (1939-1950)

Bu dönem sinemanın kendi anlatım dilini arayan, hala tiyatro etkileri ta ıyan ve çok de i ik denemeler gösteren bir olu um süreci olmu tur. Bu dönemde yapımcı irketler ço almı ve farklı yönetmenler film çekmeye ba lamı lardır. Yabancı, Türkçe dublajlı filmler de geçi döneminde yer almı tır.

1940'lar, Tiyatrocular Dönemi'nden Sinemacılar Dönemi'ne geçi sürecinin ve filmin müziklendirilmesinde geleneksel müzik yapısının egemen olu unun ba langıç yılları olmu tur (Erdo an ve Solmaz, 2005). Bu dönemde, bir ara Re at Nuri Güntekin'in Ta Parçası adlı oyunu filme alınmı tır. Filmin sorumlulu unu Faruk Kenç üstlenmi ve çok ba arılı bir sonucu da beraberinde getirmi tir. Bunun üzerine Halil Kamil, Faruk Kenç'e ba ka filmler de yaptırmı tır. "Ta Parçası" filmi bir tiyatro oyunu olmasına ra men, sinema ö esi Muhsin Ertu rul'a oranla daha a ır basmı tır. Bu fark tiyatro kökenli olmayan oyuncular kullanılmasından ve yeni mizansen anlayı ndan kaynaklanmı tır. Bunlarla beraber Türk sinemasında ilk defa üç boyutlu dekorlar da kullanılmı tır. Faruk Kenç bundan sonra, Yılmaz Ali, Kıvırcık Pa a, Hasret, Karanlık Yollar, Hülya ve

Günahsızlar adlı filmleri de çevirmiştir (Onaran, 1994). Geçmiş döneminin diğer sinema kökenli yönetmenleri; Adnan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirel, Akif Sırmalı, Çetin Karamanbey ve Orhan M. Arıburnu gibi isimler olmuştur (Özön, 1985).

3.5.2.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

1950'lere gelindiğinde sinema artık tiyatroya etkisinden tamamen kurtulmuş ve ilk özgün film müziği denemeleri başlamıştır. Artık sinemayı sinema olarak düşünen yönetmenler başlamışlardır. Türk sinemasında 1950'ler Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcıdır.

Kayalı (2006), Türk sinemasını anlatırken 1950'li yılların Türk sinemasında kalıcı izler bıraktığından bahsetmiştir. Bugün bile hala o dönemin izlerini taşımaktadır. Bu durum sadece sıradan filmler için değil, sıradışı filmler için de geçerlidir. Sinemacılar döneminde ilk filmlerini çeken yönetmenlerin ürettikleri filmlerin ve sinemaya bakış açılarının etkileriyle Türk sineması şekillenmiştir.

Bu dönemde yerel ilgi ve kaynaklara erişim kazanmıştır. Dolayısıyla tarihi kostümlü filmlerin sayısı artmıştır. Yine bu dönemdeki ilklerden birisi de özgün film müziği olmuştur. İlk özgün Türk filmleri müzikleri bu yıllarda yazılmaya başlamıştır. 1950'li yıllarda müzik için filmler de yapılmıştır. Bu filmler ve özgün film müziği yapımı birbirlerine paralel olarak gelişme göstermişlerdir (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

Ömer Lütfi Akad bu dönemin en ünlü yönetmenlerinden olmuştur. Akad 1946'da Halide Edip Adivar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu alan "Vurun Kahpeye" adlı romanından uyarlanan film ile yönetmenliğe başlamıştır. Lüks Hayat adlı bir operet (1950), Tahir ile Zühre (1951-1952), Arzu ile Kamber (1951-1952) filmlerini çevirmiştir. Filmin senaryolarını O. Ferit Seden yazmıştır. Seden ile Akad birlikte İstanbul'da yaşanan gerçek bir cinayet olayını ele almışlardır. Bunu Carne'nin, "Son Ümit" adlı filmi ile besleyerek "Kanun Namına" filmini çevirmişlerdir. Akad, günlük bir olayı ele alarak; bu olayı tipleri, çevresi, bezemiyle uygun biçimde yeniden ele alarak çalınmalar yapmıştır. Akad'ın 1952-1955 yılları arasında Türk sinemasına olan katkıları çok önemli olmuştur (Özön, 1985).

Akad Kanun Namına filminde ilk defa kamerayı sokmuş ve çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir sonuç ortaya koymuştur. Sinemayı genel kültür çerçevesinde ve yabancı filmleri izleyerek öğrenen Akad, çekimleri sırasında

pek çok sorunla karşılaşmasına rağmen sağlam bir sinema duygusu ile sorunları çözmü tür (Onaran, 1994).

Sinemacılar Dönemi'nin di er önemli yönetmenlerinden biri Metin Erksan olmu tur. Erksan, ozan ve ressam Bedri Rahmi Eyübu lu'nun A ık Veysel'i konu alan oyununa dayanarak "A ık Veysel'in Hayatı" filmini çekmi tir (1951-1952). Ancak bu film birçok denetimden geçerek sansüre u radıktan sonra piyasaya çıkabilmi tir. Erksan'dan sonra Atıf Yılmaz Batıbeki, yönetmenli e ba lamı tır (Özön, 1985).

Sinema yazarlarının da belirttikleri gibi bu dönemlerde Avrupa, Güney Amerika, Asya ve Uzakdo u'daki irili ufaklı birçok ülkede ulusal sinemalar ortaya çıkmı ve sinema okulları kurulmu tur. Fakat daha önce de belirtildi i gibi Türkiye'de aynı geli meler ya anamamı tır. Bu uluslar, sava tan önceki düzenin sava tan sonra da sürmesini istememi lerdir. Sava tan önceki düzenin yerini sava tan sonra halkın a ırlı nı büyük ölçüde duyurdu u demokrasi düzeni almı tır. Fakat bu demokrasi Türkiye'deki gibi bir "Demokrasıcılık Oyunu" olmamı tır. Bu ulusların kurdukları gerçek bir demokrasi olmu tur. Bu dönemde sinema da büyük bir önem kazanmı tır. Türkiye'de ise denetimlerin biraz yumu atılması dı nda sinemaya yeni bir ey getirilmemi tir. Türkiye'de 1950-1960 arasında sinema için düzenin evrimi polis devletine do ru yönelmi tir. Bu sırada devlet sinemayı koruma altına almı ; fakat bu koruma sonucunda bir film enflasyonu gündeme gelmi tir. Sinemacı yeti tirmek hiçbir zaman ele alınmamı tır (Özön, 1985).

3.5.2.5. Yeni/Genç Sinemacılar Dönemi (1970-1984)

Bu döneme bazı olaylar damgasını vurmu tur. Bunlar, Akad'ın bir ara suskunluk dönemi geçirdikten sonraki atılımı olmu tur. Bir di er olay, sinemacıların giderek hızla eskimesi ve önemlerini yitirmeleri olmu tur. Bu dönemde Yılmaz Güney'in ortaya çıkı ı ve Güney ile birlikte yeni sinemacıların da ortaya çıkması ile uluslararası alanlarda ba arılar kazanılmı tır (Özön, 1985).

3.5.2.6. Yılmaz Güney Dönemi (1958-1984)

Uzun süre bekçiliği, sinema işçiliği gibi görevler yapmıştır. Bu arada edebiyata merak salarak öyküler yazmaya başlamıştır. Yüksek öğrenimi için İstanbul'a gelen Yılmaz Güney Yeilçam'da iş bulmuştur. Burada set işçiliği yaparken figürasyona dâhil olmuştur. Zaman geçtikçe oyunculuk ve senaryo yazarlığına başlamıştır. Daha çok ezilmiş insan tiplerini yazmış ve aynı tiplerini oynamıştır. Bu filmlerde sürekli kaçan, ekmeğinin peşinde olan ve kendisine bakan tipleri canlandırmıştır. En önemli filmlerinden biri olarak Atıf Yılmaz'la çevirdiği "Alageyik" (1958), "Bu Vatanın Çocukları" (1958), Orhon Murat Arıburnu'yla çevirdiği "Tütün Zamanı" (1959), "Prangasız Mahkûmlar" (1964), Ümit Utku'tla çevirdiği "Koçero" (1964) gibi filmler sayılabilir. Çoğunun senaryosunu kendisinin yazdığı ve çoğunun da yönetmenliğini yaptığı diğer önemli filmlerden, "Düman" ve "Sürü" filmlerinin senaryolarını da Yılmaz Güney yazmıştır. (Onaran, 1994).

Agâh Özgüç (1988)'ün "Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney" adlı yapıtında da belirttiği gibi oyuncu ve senaryo yazarı olarak büyük bir deneyim sahibi olduktan sonra, bir yandan bu alanlardaki çabalarını sürdürmüş ve kendi başına filmler de çevirmiştir. Özgüç (1989); "Yılmaz Güney'in sinemasına genel olarak baktığımızda özündeki zenginlik dikkat çeker. Bu zenginlik yalnızca yapıtlarda değil, içerisinde popülist eğilimler taşıyan palavra ve döküntü diye nitelenen o vurdulu kırdılı filmlerde de vardır."

Yılmaz Güney, aynı zamanda senaryosunu da yazdığı ve Adana'nın Yumurtalık ilçesinde çektiği "Endişe" adlı filmde bir tartışma sonucu ilçenin yargıçlarından birisini öldürdüğü için tutuklanmış ve filmi Kerim Gören tamamlamıştır. Bu olaydan sonra mahkûm edilen Yılmaz Güney, kendisi hakkında yeni iddiaların ortaya atılacağı endişesiyle, izinli olduğu birgün mırallı Hapishanesi'nden firar etmiştir. Önce Yunanistan'a ardından da Fransa'ya sığınmıştır. Hapishanedeyken "Sürü" filminin senaryosunu bitirmiş ve sık sık hapishaneye Güney'i ziyarete giden Zeki Ökten'e filmi çekmesi için vermiştir. Film 29. Berlin Film Festivali'nde (1979) çeyitli ödüller almıştır. Türkiye'de de yılın en iyi filmi seçilmiştir. Yılmaz Güney "en iyi senaryo yazarı" ve Zeki Ökten'de "en iyi yönetmen" seçilmiştir. Güney'in yazdığı bir diğer senaryo "Düman" da aynı yöntemle Zeki Ökten tarafından filme çekilmiştir. Bu film de 30. Berlin Film Festivali'nde (1980) "en iyi senaryo ödülü" ve "jüri özel ödülü"nü kazanmıştır (Onaran, 1994).

Yılmaz Güney Türk sinemasında “Umut” filmiyle Yeni Gerçekçilik sinema akımını batırmıştır. talyan Yeni Gerçekçiliğinden sonra çok önemli bir film olan Umut filmi Türk sineması için yeni bir dönem batırmıştır. 47. SİYAD Türk Sinema Ödülleri'nin açıklanmasıyla, “Yüz Yılın 100 Filmi” listesinde birinci sırayı Yılmaz Güney'in Umut filmi almıştır (Susar, 2004).

3.5.2.7. Yücel Çakmaklı Dönemi (1952-1984)

Nijat Özön (1985) ve Alim Kerem Onaran (1994)'ın da belirttikleri gibi Yücel Çakmaklı, ulusal sinemanın yanı sıra milli sinema görüşünün tek temsilcisi olarak yönetmenlik yapmıştır. Bunun yanı sıra Çakmaklı'nın filmlerinde başından sonuna kadar bir okul müsameresi düzeyini amaçladığı da belirtilmiştir. Milli sinema, “milliyetçi”, “mukaddesatçı” kanadın yayın organlarında; Yeşilçam'ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı öne sürülen bir kavram olmuştur. Temelindeki bolumlu ve koflu u kapatmak için, “Milli Sinemanın Teorisi ve Pratiği” gibi çok gösterişli başlıklar altında ileri sürülen bu görüşlerin, gerçekte ne teorisi ne de pratiği yapılabilmştir. 1952'deki Hac Yolu'nun on sekiz yıl sonra Kâbe Yolu (1970) belgeseli ile başlayan Çakmaklı diğer bütün filmlerinde hep bu filmin adının simgesel olarak gösterdiği yoldan yürümüştür. Gizemsel bunalımları yansıtan Öle Yükselimler ya da Necip Fazıl Kısakürek gibi yazarların romanından uyarladığı Birleşen Yollar (1970), Çile (1971), Zehra (1972), Oğlum Osman (1974), Kızım Ayşe (1974) ve Küçük Ağa (1984) gibi yapımlara imza atmıştır (Evren, 1983).

3.6. Sinemada Müzik Kullanımı

3.6.1. Müzi in Do u u ve Geli imi

16. yüzyıl müzik teorisi, kutsal ve din dı ı müzik gibi eserler içerisinde üretilen çok seslilikte klasik sanat olarak altın ça ını ya amı tır. Yüzyıllardır var olan ve öncelikle kutsal hizmetler için kullanılan batı müzi ine daha çok Tanrı-insan ili kisi hakim olmu tur. 16. yüzyıla gelindi inde sanat olma yolunda yeni bir ça ba latmı tır (<https://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428106.pdf>)

Müzik tarihine baktı ımızda ilk defa Romantik Dönem’de 19. yüzyılda birçok filozof, müzisyen ve bilim insanı; insanlı ın müzi i nasıl ke fetti ine dair pek çok teori ileri sürmü lerdir. nsanlar yeryüzünde yokken de müzi in var oldu u bilim dünyasınca da kabul edilmı tır. Rüzgârın sesi, deniz dalgalarının sesi, hayvanların sesleri, özellikle ku ların ötü leri gibi her birisi birer müzik olan sesleri ele almı lardır. Do ada zaten var olan bu sesleri zamanla insanlar müzik olarak ke fetmi tır. Ke fetti i müzi i yine kendi ça ından on binlerce yıl sonraki dönemlere evrimle tirerek bugünlere getirmi tır. Müzi in do u u ile ilgili teoriler iki grupta incelenmi lerdir. Bunlardan birincisi biyolojik, ikincisi de linguistik, yani dil bilimi teorileri olmu tur. “Müzik çalgılardan önce insan tarafından yapılmı tır; ilk müzik insan sesidir.” (Arıcı, 2014).

Müzik; duygu, dü ünçe, tasarım ve izlenimleri ses ve ses kaynaklarının katkısıyla, belirli olguları, belli amaç ve yöntemlerle, belli bir güzellik anlayı ıyla ifade eden bir bütündür (Say, 2008). Müzik, seslerle, bilinen amaçlara göre ili ki kurulabilecek, ileti imde bulunulabilecek bir bütünlük sa lamak için ritimsel, melodik ya da armonik bir araya geli lerle olu turulmu tur.

Eski Yunancadan gelen “musike” sözcü ü Yunan mitolojisindeki esin perileri olan “muse” sözcü ünün kökünden gelmi tır. Arkeolojik kazılarda bulunmu müzik aletlerinden ve duvarlardaki resimlerden, kabartmalardan, Mısırlıların (.Ö. 4000) geli mi bir dans kültürü oldu unu, özellikle kadınların arki söyleyerek dans etti i anla ılmı tır. Ba ta flüt ve arp olmak üzere; davul, def, darbuka, sistron gibi vürmalı çalgılar; çifte flüt, trompet gibi üflemliler ve üçgen arp, çitara gibi telli çalgılarıyla, su basılarak i leyen org (hydraulius) eski Mısır’ın önemli çalgılarıdır (Gombrich, 1986 ve Turani, 2007).

Batı müziğinin atası olarak “Eski Yunan Müziği” dediğimiz farklı bir müzikal kültür ortaya çıkmıştır. Eski Yunanlılar müziğin tanrısal kökenli olduğunu inanmışlardır. Bu nedenle de müzik (mousike) kelimesinin Zeus’un ve Mynemose’nin dokuz kızı olan mousalardan türediğini, mousike kelimesinin ise mousaların sanatı anlamına geldiğini inanmışlardır (Platon, 2010). Homeros’un Odysseia adlı eserinde Kalypso’nun ve Kirke’nin dokuma tezgâhı başında arkılar söylediği görülmüştür (Homereos, 2010). Platon, çobanların syrinks (panflüt) adı verilen çalgı aletleri kullanarak can sıkıntılarını giderdiklerini belirtmiştir (Platon, 2010) Cenaze merasimlerinde de müzik çalınmış ve müzisyenler kiralanmıştır. Homeros, Hektor’un cenazesinde çalınan müzisyenlerden; Platon da cenazeye eşlik etmesi için kiralanmış müzisyenlerden bahsetmiştir (Homeros, 2010).

Orta Çağ, Antik Çağ ile Rönesans’ın arasındaki dönemi kapsayan ve müziğin gelişmesinde önemli etkileri olan bir dönem olmuştur. Ortaçağ, bin yıldan daha uzun bir süre içerisinde “Antik Çağ” ile “Rönesans” arasında girmiş ve müziğin sürekliliğini kesmiştir. Orta Çağ müziğinin kökleri İlk Çağ’a dayanmıştır. Müzik, Antik Çağ ile Erken Dönem Orta Çağ arasında yer alan zamanda tek sesli olmuştur. “9. yüzyıldan 12. yüzyılın sonuna kadar olan süreyi kapsayan bu dönemde seslerin isimlendirilme çabaları yapılarak notalar geliştirilmiştir. Bu dönemde uyumlu arka söyleme biçimleri ve benzeri türler ortaya çıkmış ve böylece çok sesli müziğe doğru ilk adımlar atılmıştır. 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar olan dönemde kilise müziğinde çok sesliliğin başlamasıyla çok sesli vokal biçimleri gelişerek yeni türler ortaya çıkmıştır. Müziğin din dışı özellikler taşımaya başladığı bu dönemde besteciler yeni müzik türleri, farklı ritimler ve ses dizileri ile ilgili çabalar yaparak çok sesli müziğin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. İlk kilise müziği, Antik Yunan müzisyenlerinin doğuya göçleri sırasında etkilendikleri İbrani sinagoglarından alınmıştır. Tek ya da çok sesli romans, pastorel (çoban arkıları), hareketin eşlik ettiği arkılar, gülünç ya da acıklı olayları anlatan kasideler, hicivler, konumalı arkılar, kır arkıları, bahar arkıları, danslı arkılar gibi türlere ayrılmıştır” (http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/ortacagda%20muzik_capacikazim.pdf)

Müzik tarihi 19. yüzyılda önem kazanmaya başlamıştır. Geçmişin müzik mirasına bilinçle sahip çıkan ilk müzikçiler romantiklerdir. 19. yüzyıl boyunca müziğin doğu ve batı arasındaki teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere göre müzik dilden (herder), hayvan sesleri ve

özellikle kuş seslerinden, insanların birbirine seslenmesinden, insanların birbiriyle kurdu u duygusal ilişkilerden kaynaklanmıştır ya da esinlenerek doğmuştur (Say, 1997).

Barok Dönemi, Rönesans devriminin toplumsal ve ekonomik bunalımına karşı, soyluların kültürel ve sanatsal alanda egemenliğini ilan ettiği bir dönemdir. Barok Dönemi müziğiyle ortaya çıkan duygusal abartı ve süslemeler, notaları ve sembolleriyle, müziğin anlamını güçlendiren unsurlar olmuştur. Bu dönemdeki bazı süslemeler şunlardır:

“*Trillo*: Ana ses ile komuşu ses arasında çok hızlı gelerek uygulanmış ve uzun sürmüştür.

Mordente: Asıl sesle komuşu arasındaki çok hızlı gidiş-gelişle asıl sesin belirginleşmesini amaçlamıştır.

Acciaccatura: Birinci sesin çarpıp kaçmasıyla asıl sesin vurgulanmasına denilmiştir. (Çarpma)

Appoggiatura: Melodideki bir notayı öne çıkartmak amacıyla önceden komuşu notayı bir çarpıda seslendirme amaçlanmıştır.

Anticipation: Akor içerisindeki bir sesin gelmesini beklenen yerden ve zamandan biraz önce getirilmesi işlemidir.

Tema ve çeşitleme yöntemi Barok Dönemi'nin başından sonuna kadar gelişme göstermiştir. 1745'te Bach, sözsüz biçim olan füg bestelemeye başlamıştır. Bu tarzda yazılan Toccato, Fantasia, Partita, Passacaglia Barok Dönemi'nin yeni çeşitleme biçimleri olmuştur.

1. *Concerto Grosso*: Sonat formuna göre yazılmış Konçerto.

2. *Oratorio*: Kutsal konulu bir metin üzerine yazılmış bir tür.

3. *Toccata*: Tek bölümlü bir çalgı müziği parçası.

4. *Concerto*: Uluslararası sanat müziğinde solo çalgı ve orkestra için iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimidir. Antonio Vivaldi bu formun babası olarak anılmıştır.

5. *Füg*: Taklit sanatına dayalı, armoninin olanaklarıyla konturpuan tekni i ile yazılmış Barok Dönemi biçimidir. 18. yüzyılın ilk yarısındaki J. S. Bach, Füg'ü doru a çıkarmı tır.

6. *Opera*: Müzikli sahne oyunu.

7. *Passion*: sa'nın ya amı ve çarmıha gerilmesini anlatır.

8. *Suite*: Aynı tonda benzer biçimde ama de i ik etkilerden olan dans parçalarının birbirini izlemesinden olu an çalgı müzi i biçimidir”

(<http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/barok.pdf>).

Müzikte “Klasizm” 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılın ba larını kapsayan dönemdir ve Klasizmin bir anlamı da kuramcılık olmu tur. Müzik tarihinde Bach'ın 1750'de ölümünden ba layarak Beethoven'in 1827'de ölümüne kadar geçen dönem Klasik Dönem olarak adlandırılmı tır. Klasik Dönem, yüzyıllar boyu de erini korumu , mükemmel ve klâs stil olarak adlandırılmı müziklerin bestelendi i dönem olmu tur.⁷

Paleolitik Ça insanlarından zamanımıza kadar gelen kimi resimler, o dönemlerde çe itli törenlerin yapıldı ını göstermi lerdir. Bu törenler, dönemin en bilge ki isi kabul edilen airler tarafından yönetilmı tır. Yazı bulununcaya kadar geçen dönemde anlatımlar hep sözlü olarak yapılmı tır. Bu ekinde yapılan efsane, hikâye ve destansı anlatımlar manzum konu ma ekinde yapılmı tır. Bu durumda manzum konu mayı en güzel yapan bilge ki i sayılmı tır. Örne in; bir avlanma sonrası töreninde co kulu, baharın müjdenmesiyle heyecanlı ve bir ölüm töreninde hüznü anlatımların sonucunda her duruma uygun müzikler ortaya çıkmı tır. Bu dönemlerde müzik genellikle törenlerde söylenmi ve büyü olarak kullanılmı tır. lerleyen dönemlerde çe itli hasat i lerinde ritim duygusu geli mi ve ritim duygusunun geli mesiyle çalgılar ortaya çıkmı tır. Romantizm, Klasik Dönem kuralcı anlayı na tepki olarak 19. yüzyıl ba nda Avrupa'da ortaya çıkmı tır. Romantik Dönem'e ait en önemli çalgı piyanodur. En önemli bestecisi de Frederich Chopin olmu tur (<http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/klasik.pdf>).

Müzik, duyguların seslerle anlatıldı ı bir sanattır. Yunan mitolojisinde Zeus'un ve Minemosi'nin dokuz kızı olan Mus'lardan, Euterpe (müzik), Melpomene (tragedya), Yunan mitolojisinde bahsedilen müzi in ve duygunun, ilhamın perileri olarak

⁷ Do u Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, "Disiplinler Arası Sanat Dersi" Selçuk Günay, Ö retim Görevlisi, Ders Notlar, 2014.

adlandırılmı lardır. Tarihin derinliklerinde eski Yunan mitolojisinde dans, müzik, a k, bilgeli k, iir, arkı söylemek vb. gibi sanatın ve duygunun ne kadar akılcı oldu unu göstermek bakımından ilginçtir. Dünyaya hükmetmeyi bilen insanlık keskin zekâsı, bilgeli i ve sezgileri ile çok eskilerden beri dünyayı ya anır kılmı tır. nsan ya amıyla iç içe olan müzi i Ali Uçan: “Belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayı na göre i lenerek birle tirilmi seslerden olu an estetik bir bütün” olarak tanımlamı tır (Uçan, 1994).

Lull (2000), müzi in yapısını anlatırken, müzi in duygu ve dü üncelerin co kulu bir dizili i oldu undan bahsetmi tir. Bu dizili o kadar estetik ki duygu ve dü ünceleri anlatmakta bir benzeri daha yoktur. Müzik, varolu sal özümüzün ve varolu tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören bir birle imdir. Ki isel, sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan olu an ve di er ileti im biçimlerine benzemeyen bir harmanlamadır. 89Müzik ya amdaki duygusal med-cezirleri, zayıflıkları, yenilgileri, kutlamaları ve çatı maları, özel olarak ya anabilen ya da di er insanlarla payla ılabilen etkileyici ve yansıtıcı tempolara dönü türmektedir. Üreten ki ilere de, dinleyenlere de farklı deneyimler ya atmaktadır.

Müzik aslında hisleri harekete geçiren ve yalnızca faal (active) hisler ile ifade edilebildi i kadar de er kazanan duygu üzerine oynanan bir oyundur (Seashore, 1967). Bunun yanı sıra kulak, gözün gördü ü eyle uygun bir ses talep etmektedir. E er bu gerçeikle mez ise duyular rahatsız olurlar. Böylece seyircilerin konsantrasyonları da da ılır. Ekranı da görünen ile uygun olmayan bir ses algılandı ı zaman kulak, sesi düzgün ekilde özümleyememektedir (Dolan, 2005).

Serdar Türkmen’in Müzik Yazıları makalesinde belirtti i gibi, müzi in her dönemde ve her zaman bir anlatım dili var olmu tur. Fakat müzik dili sözsözsel dil gibi de ildir. Müzik do rudan bir aktarım yapmadı ı için, havadaki ses dalgalarının titre imiyle alıcısında bir uyarıma yaratır. “Ses hem bir enerjidir hem de estetik ö elere sahip olma ihtimali yüksek olan sanatsal malzeme olmu tur. Sesin estetik de erlere göre i lenmesiyle müzik elde edilmi tir” (<http://docplayer.biz.tr/4730106-Muzik-yazilari-2008-2013-serdar-turkmen.html>). Yazılı müzik kullanımı ilk defa Rönesans’ta gerçeikle mi tir. nsanlar

kiliselerde ve evlerinde bestecilerin eserleriyle tanımlanmaktadır. O dönemde sözsüz müzikler ve dans müzikleri çok popüler olmuştur. Müzisyenler kendi geçmişlerinden çok eserleriyle tanınmışlardır. Rönesans müziği, notanın ve müzik aletlerinin gelişmesinin yanında, Gotik Dönemi müziğine göre din dışı müziğin geliştirilmesine de aracılık etmiştir (<http://yunus.hacettepe.edu.tr/~mbayra06/compositions/rnsans.html>).

Müzik ve drama; drama ve müzik. Her iki şekilde de bu iki dal, binlerce yıldır sahne sanatlarıyla birlikte dünya çapında birçok kültürle ilişkili olmuştur. Bunlar arasında, Japon Kibuki, Hintli Bharatnatyam ve Bali Maymun Dansları da vardır. Erken Yunanlılar ve Romalılar kendi dramatik oyunlarını korolar ve orkestra eşliğinde oynamışlardır. Avrupa Orta Çağında halklar ve dramatik eylemler ile çeşitli hikayelerini tasvir eden, ayinler ve drama hikayelerine müzikle eşlik eden pagan festivalleri olmuştur. Rönesans ile müzik Shakespeare ve diğer oyunlarda da kullanılmaya başlamıştır. Erken Barok Dönemi'ndeki klasik müzik ve bale gibi bugün de müzikal tiyatro biçimleri vardır. Sonuç olarak bu yüzyılda da popüler olan Broadway ve film müzikleri olmuştur (Davis, 1999).

Bundan sonraki bölümde film müziği konusundaki çalışmalardan bahsedilmeyecektir. Film müziğinin tanımı yapıldıktan sonra kısaca açıklamalara yer verilmeyecektir.

3.6.2. Film Müziği

Genel anlamda sinema sanatında, ses ve müzik olgusu görüntüyü ve anlatımı destekleyici bir öğe olarak ortaya çıkmıştır. Müzik, filmde görüntülerle bir bütünlük yaratma amacıyla kullanılmaktadır. Film müziği, birlikte gösterime girdiği filmin yapısına, hikayesine oranlı ve filmde kendisine verilen göreve uygun bir şekilde özgün olarak bestelenmiş müzik türüdür. Film müziği, kaynak müzik veya film için özgün olarak bestelenmiş olan özel bir müzik türü olabilir. Besteci hem kaynak müziği hem de özgün müziği ustalıklı bir şekilde harmanlayarak filmde kullanabilir (Lustig, 1980).

Sinemada film müziği kullanılırken, görüntü ve müzik (ses), ayrı ayrı unsurlar olduğu halde birleştirildiği zaman yepyeni bir forma bürünürler. Böylece, müzik sadece uyumlu bir tanımlayıcı olmakla kalmaz, aynı zamanda görüntünün de önemli bir bileşeni olur. Görüntü ve ses birbirinin bileşeni olduğu için birisi diğerinin fonsiyonudur. Görünen görüntü ve duyulan ses birbiriyle bağlantılı olmakla beraber aynı zamanda birbirinin de

tamamlayıcısıdır. Gerçekte, hissedilen ve deneyimlenen şey duyulan ve görülenin bir bile enidir (Flinn, 1992).

Müzik, sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Sessiz film dönemlerinde sinema, normal olarak canlı müzikle birlikte gösterilmiştir. Dahası, sessiz sinema döneminin yenilikçi yönetmenleri, görüntünün müzikal potansiyelini daha o zamana kadar keşfetmişlerdir. 1930'ların sonunda Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky için notalarını Prokofiev'in yazdığı müzik ile görüntülerin ilişkisini kuran ayrıntılı bir çalışma yapmıştır. Stanley Kubrick'in 2001: Bir Uzay Destanı'nda (2001: A Space Odyssey, 1968) bile bir dizi filmde olduğu gibi Alexander Nevsky'de de müzik çok önlemlikle görüntüleri belirlemek için, onlara yol göstermiştir. Film normal olarak perdeye saniyede yirmi dört kare oranıyla yansıtıldığından yönetmen ve senaryo yazarı, ritim üzerinde müzisyenden çok daha fazla denetim sahibi olmuştur (Monako 2001).

Prendergast (1992)'a göre, film hakkındaki genel kavramın tek başına görsel bir deneyim olduğu doğrudur. Ancak seyirciler gözleriyle filmi izlerken farkında olmadan kulaklarıyla da bu deneyimi yaşamış oldukları bilim insanları ve sinema yazarlarının da onayladığıdır. Filmlerde genellikle fanteziler yer almıştır. Fanteziler de tanımlanabilir mantıksal ve gerçeklikle karışmıştır. Seyirciler hayal gücünü kullanarak film izlerken, müzik de bir yandan bilinçaltını ilgilendirmeye devam etmiştir. Sonuç olarak müzik de bu yanılsamanın bir müttefiki olduğundan filmle tam bir uyum içerisinde çalışmıştır. "Böylelikle müzik seyircilerin duyguları üzerine çalışır ve genellikle olmayan bir entelektüel ilişki içerisinde olur." (Prendergast,1992). İzledikleri filmlerde dinleyicilerin hangi müzikleri dinleyeceklerini bilmeleri gerekmemektedir. Onlar sadece müziği hissederler. Seyirciler daha sonra filmde müzikal seslere maruz kaldığında, müzik bilgisinden çok duygu yönünden etkilenirler.

Film müziklerinde (film score) kullanılan melodi, ritim ve armoninin nasıl ve hangi biçimde kullanıldığı seyircilerin duygusal tepkilerini güçlü biçimde etkilemektedir. Bir filmde müzik kullanımının en temel nedeni, belirli sahnelerde seyirci algısının yönlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Bu nedenle tezin birçok yerinde müziğin, sinemanın ayrılmaz bir parçası olduğundan bahsedilmiştir. Müzik, genel olarak sinemada sahnenin dramatik boyutuyla birlikte, bir duyguyu artırmak, görselleştiren yeni bir duygusal boyut kazandırmak için veya görsel görüntülerin tonu ile karışık şekilde anlam yaratmak için kullanılmıştır. Özel ifade yaratımında müziğin rolü her zaman vazgeçilmez olmuştur.

Çünkü filmlerde müzik kullanımı genel olarak anlatımın olmadığı bir yapı içerisinde kullanılmı tır (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

Bazı yönetmenler filmde müzik kullanımını tercih etmeseler de pek çok yönetmen müziğin sinema sanatının önemli bir parçası olduğunu kabul etmiştir. Örneğin Wajda (2000) bu konuda unları yazmıştır: “Deneyimlerim film müziğinin başka bir yönünü daha gösterdi. Konusu ne kadar ilginç olursa olsun bir film uzunluğuyla seyirciyi yorar. Yorgunluğu belireceği sanılan bir an’a müzik yerleştirildiğinde izleyici yeniden canlanır. Bu yeni artırıcı unsur sayesinde diyalog ya da oyuncunun sözlerine yeniden ilgi gösterilebilir. Müziğin bu levine günümüzde daha fazla önem verilmelidir, çünkü filmler giderek daha fazla uzamakta konuya daha çok yer vermektedir.”

Günümüzde kaliteli bir film müziği üretebilmek için yönetmen ve besteci mutlaka birlikte çalışmalıdır. Bu dünya sinemalarında da böyle olmuştur. Eisenstein ve Prokofiev birlikteliği dünya sinemalarında olduğu gibi Türk sinemalarında da olması gereken bir olumdur. Çünkü kaliteli bir müziğin yapılabilmesinin yönetmenle bestecinin birlikte çalışmalarından geçtiği bilinmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005). Ayrıca Eisenstein ve Prokofiev’in birlikteliğine bir örnek teşkil edecek olan Eisenstein (1984)’in konuşması alınmıştır:

“Böyle bir örnek, utku kazanan Rus askerleri için boruların ve davulların çalındığı savaş görüntüünde ortaya çıkar. Bu sevinçli an için hangi belirli etkinin müzikle ‘görünmesi’ gerektiğini Prokofieve anlatmanın yolunu bulamıyordum. Hiçbir yere varmadığımızı görünce, bu görünümlük için kimi ‘donatımlık’ (aksesuarlık) çalgıların yapılmasını istedim. Bu çalgılar (ses çıkarmaksızın) görsel olarak çalınırken filme aldım ve Prokofiev’e gösterdim. Prokofiev kendisine göstermiş olduğum borucuların ve davulcuların bu görüntülerinin eksiksiz müziksel değerlerini bana hemen hazırlayıp verdi.”

Wierzbicky (2009)’e göre film müzikleri yapmak zordur. Film müzik alanı; klişelere ve hilelere başvurmadan gerçek bestecilerin çalıştığı alanıdır. Genellikle konser salonlarında çalışılan bu bestecilerin aslında tük de olsa düzgün film müziği yapmaktır. En azından bu dürüst bestecilerin çabalarını haber yapmak ve haklarını teslim etmek için onlar hakkında yazılar yazan Hollywood müdavimleri de vardır. Senaryonun genel temasına uygun ve iyi bestelenmiş müzik, genellikle seyircinin izlediği filme dikkatini toplamasına yardımcı olur

ve bir duygu ba ı olu turur. Müzik, filmde seslerle anlatılan, verilmek istenen duyguların tanımını yapar. Seyirciyle perdedeki film arasında en güvenilir ba ı kurar. Elmer Beinstein bu olayı öyle açıklamı tır: “Müzik hikayeyi duygusal olarak anlatabilir, fakat film bunu tek ba ına yapamaz.” (Kalinak, 2010).

3.6.3. Müzi in Sinemadaki levleri

Pekman ve Kılıçbay (2004)’ın “Görüntünün Müzi i, Müzi in Görüntüsü” adlı kitabında filmlerde müzi in çe itli i levleri yerine getirmek için kullanıldı ından bahsedilmi tir. Bu i levlerden en önemlisi psikanalitik yakla ım olmu tur. “Buna göre müzik, izleyiciyi kendisini anneye bir bütün saydı ı, kendisini farklıla mamı bir “tamlik” olarak gördü ü dil öncesi imgesel bir döneme götürür.” Müzi in bir i levi de filmin süreklili ini sa lamasıdır. Filmin dramatik olarak az ba lantılı bölümlerden oluşması durumunda, bölüm araları müzikle birbirine ba lanmı tır (Örnek: Amarcord, Fredeico Fellini 1973).

Film müzi i, genel olarak bakıldı ında üç temel görevi yerine getirmi tir. Bunlar: (1) Fon müzi i olarak, (2) Destekleyici müzik olarak ve (3) Leitmotiv olarak kullanılmı tır. Müzi in i levleri ise öyle olmu tur: Müzik, sahnenin ruhunu ve atmosferini yapılandırabilmekle birlikte çekim için noktalama i areti i levi görmü tür. ki çekim arasında ba ıntı kurmu , gerilim yaratmı ve destekleme veya a a ı çekme görevini yapmı tır. Ayrıca ritmin yansıtılmasına yardımcı olmu veya bir çekimdeki benzerli in yaratılmasında veya gerilim yaratan bir müzik eklentisiyle belirginle tirmede kullanılmı tır (Rabiger, 1998). Müzik, bir filmde yinelemeli kavram (leitmotiv) olarak da kullanılmı tır. Yinelemeli kavram, bir filmdeki her hangi bir dü ünneyi, görü ü yansıtan müzik tümcesidir. Müzik, Bir kaç defa bu dü üncele birlikte kullanıldıktan sonra film boyunca onun simgesi durumuna geçmesi söz konusu olmu tur (Özön, 2008).

Aaron Copland (1989)’ın, Müzikte Yeterlilik tezinde de; müzi in sinemada ba lıca be i levi oldu unu söylemi tir. (1) Zaman, yer, atmosfer yaratır. (2) Ki ilerin ruhsal durumlarının altını çizer, söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır. (3) Brecht’in de dedi i gibi geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden çeker, böylece seyirci bir film izledi inin farkına varmaz. (4) Bir süreklilik sa lar. (5) Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginli i yumu atır (Music From The Red Pony-Film Music by Aaron Copland) (<https://scholarship.rice.edu/handle/1911/36089>).

Bu i levler dı ında müzi in ba ka bir i levinden daha söz edilmi tir. Bu i levler de, anlatsal olan ya da olmayan olarak ikiye ayrılmı tir. Klasik bir filmde örneklersek, “Kısa Kar ıla malar” (1945, David Lean) filminde Rahmaninov’un ikinci piyano konçertosu a k, tutku ve özlem gibi duyguları uyandırmak suretiyle filmde kullanılmı tir. “Sapık” filminde ise, Janet Leigh parayı alıp kaçtı ında yolda kendisinden ku kulan bir polisle kar ıla ır, polisten kurtulmu fakat artık endi eli bir konumdadır. Arkasından kendisi hakkında ne dü ünülece ini dü ünürken film, bu endi eyi ve korkuyu bize üç eyle anlatmı tir. Bunlar; oyuncunun oyunu, gece-ya mur, gergin bir müziktir. Burada müzik, film kahramanının içinde bulundu u ruhsal durumu anlatmaya yardımcı olmu tur. Bunun dı ında müzik, kahramanın mutlu oldu unu veya acı çekti ini, kötü ki iliklerin kötülüklerini v.b gibi durumları da anlatma i ini üstlenmi tir. Bazen de sözlerle anlatılamayan duyguları anlatmak için müzik kullanılmı tir. “Çı lıklarla Fısıltılar” (1972, Ingmar Bergman) filmindeki bir sahne; filmde sevgisiz iki kız karde bir ara yakınla ırlar. Burada söz yerine Bach’ın be inci çello süitinin Sarabande’ını duymak güzel bir örnek olmu tur. ki karde in o an ula tıkları uyumu en iyi o müzik anlatmı tir (Pekman ve Kılıçbay, 2004).

Filmlerde, müzik kullanımında daima seyirciyi çekme, dikkatini yo unla tırma, bir ekilde etkileme yöntemleri ara tırılmı tir. Bu arayı , film yapım sanatında profesyonelle menin artmasıyla ve yeni teknik araçlarla desteklenmesiyle piyano ile e li in daha ilerisine geçilmi oldukça titiz seçme ve kullanım planıyla müzik filme eklenmi tir. Örne in; daha 1920’lerde The Big Parade (1925) filminde, yönetmen çekim sırasında asker rolündeki aktörlerin yürüyü ünde tempo için bas davul kullanmı tir. Gösteri sırasında piyano susturularak bas davulun vuru larıyla etkili bir yürüyü sunulmu tur (Erdo an ve Solmaz 2005).

Müzik, perdedeki aksiyon ile ilgili tabii ki ipuçları vermektedir veya ki inin ipuçlarını hissetmesini sa lamaktadır. Sinemada, film müzi inin duyulmadı ına ili kin yaygın bir inanı söz konusu olmu tur. Bunun yerine seyircinin, bilinçaltında yatan psikolojik dramı ile ileti im kurdu una inanılmı tir. Fakat farkında olunmasa bile filmdeki müzik seyirciyi her zaman etkilemi tir. “Filmde müzik kullanımının yeri ve önemini müzik olmayan filme rastlamak çok zordur diye belirtebiliriz. Filmde müzik kullanımı daha filmler ilk kez sinemada gösterilmeye ba landı ından itibaren görülür” (Erdo an ve Solamaz 2005).

Müzik bir filme tam olarak nasıl bir katkıda bulunur? David Raksin, müziğin bir filmde çok açık bir amacının olduğunu, bu amacın da seyircinin filmin anlamını daha kolay fark etmesine yardımcı olduğunu yazmıştır. Aaron Copland da, bir bestecinin müzikten daha fazlasını yapabileceğini; müzikle, filmin dramatik ve duygusal derinliğini daha güçlü hale getireceğini söylemiştir. Her ikisinin de gözlemi başta soruya genel olarak bir cevap oluşturmuştur. 6 Kasım 1949'da Aaron Copland, The New York Times gazetesinde, analıklarında her zaman bu tartışma konusunu savunmuştur: "Müzik bir filmde, zamanın ve yerin atmosferini daha inandırıcı olarak yaratabilir" (Prendergast, 1992).

Film müziklerinin, tipik rollerinin sinemadaki anlatımı veya filmin içeriğini daha anlaşılır ve güçlü kıldığı onlarca bilim insanı tarafından araştırma konusu yapılmış, onaylanmış ve kabul edilmiştir. Müzikal sesler her zaman dinleyici için bir ipucu sağlamıştır. Filmde geçen öyküyle seyirci arasındaki ilişkiyi ve seyircinin; filmin korku, romantik veya dramatik olup olmadığını anlamasını müzik aracılığıyla sağlamıştır. Etkili olarak filmde belirtilmemiş olan kimi dramaların altında yatan duygu ve düşünceleri seyircinin müzikle daha iyi anlayacağını savunulmuştur (http://www.lipscomb.umn.edu/docs/Lipscomb_Tolchinsky_ICMPC8_proceedings_final.pdf).

3.6.4. Müziğin Sinemada Kullanılması

Bilim insanlarının filmde neden müziğe gerek duyulduğunu sorusuna, editörler, başlangıç müziğinin bile filmi anlatan en önemli unsur olduğunu belirtmişlerdir. Müzikologlar müzik ve film ilişkilerini incelerken, burada örnek olarak alınan film ve müzik ilişkisi, filmin müzikle birlikte gösterimi sırasında filme olan ilginin arttığını da yansıtır (Buhler, J.,v.d. (2000). Erdoğan ve Solmaz (2005), film müziğini, sinema sanatının kendisine has özelliklerine uygun olarak hazırlanan müzik olarak tanımlamıştır. Bunun yanı sıra sinema icat edildiğinden bu yana, özellikle uzun metrajlı filmlerin çekilmeye başladığı 1915'lerden beri, sinemada müzik her zaman gerekli olmuştur. Bunun hem tarihsel hem de psikolojik sebepleri olmuştur. Antik Yunan'dan bu yana müzik ve drama birbirine çok yakın ilişki içerisindeydi. Psikolojik yönden ise insanların birçokunun bir müzik parçasıyla hüzünlendiği ya da neşelendiği bilinmektedir (Sözen, 2011).

Bir filmde müzik eseri kullanmanın birkaç yolu vardır: Bir tanesi bestecilere belli bir ücret ödenerek özgün müzik üretilmektedir. Bir di eri, piyasada kaydedilmi ve CD olarak piyasaya çıkmı müzikler kullanılabilir. Bunları kullanmak için hem besteciden hem de yapımcı ırketten izin almak gerekmektedir. Üçüncüsü de müzik bankalarıdır. Müzik bankaları, henüz piyasaya çıkmamı , bir kısım majör ırketler tarafından kaydedilen müzik eserlerini, yalnızca müzik kullanıcılarına yönelik, hem yapım haklarını hem de besteci ve yayımcı haklarını kapsayan, bu arada lisanslandırılan bir kullanım alanıdır. Bu üç yoldan ba ka alternatif yoktur. Geriye bir dördüncü yol olarak müzik kullanmamak kalmaktadır.

Bu i leyi içerisinde yani müzi in sinemada kullanımını ba lamında, müzik ve sinema endüstrisinde iki ana e ilimin söz konusu oldu u görülmü tür. Bunlar Hollywood ve Fransız sinemaları uygulamalarıdır. Hollywood merkezli e ilimde film üretildi i andan itibaren yapımcıya aittir. Buna göre sinema gösterimlerinden telif toplamama politikası güdülmektedir. Fransız sineması e iliminde yukarıda sayılan hak sahipleri, gösterimlerde de hak sahibidir. Onlar ya adıkları sürece ve ölümlelerinden sonra da yetmi yıl boyunca bu hakları devam etmektedir. Müzik ve sinema endüstrisinin Türkiye’deki konumuna baktı ımızda ise; Türkiye’de, dünyada kabul görmü olan Hollywood ve Fransız sinemaları uygulamalarının tatbik edilmedi i, yasaya göre gösterimden telif alınabildi i fakat muhatap bulunamadı ı görülmektedir.⁸ Örne in; bir filmin DVD’sinin piyasaya çıkacak olması durumunda; Kültür Bakanlığı; “SE-SAM’a üye olmalısınız” demektedir. SE-SAM’a⁹ gidildi inde ise kurumun sadece yönetmen ve senaristleri korudu u söylenmektedir. Bakanlık ise MESAM¹⁰ ya da MSG’nin¹¹ yetkili olmadığını söylemektedir.

⁸ http://www.mafm.boun.edu.tr/files/182_Film_Muzigi_ve_Tehlif_Haklari_Paneli.pdf

⁹ Türkiye Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birli i

¹⁰ Müzik Eserleri Sahipleri meslek Birli i

¹¹ Müzik eseri Sahipleri Grubu Meslek Birli i

3.6.5. Film Müzi inin Geli imi

Sadi Konuralp (2004)'in "Film Müzi i" eserinde film müzi inin geli imini üç bölümde vermi tir. Bu dönemlerden birincisi; ne Deli i'nden sinematografin icadına kadar geçen dönem olup *Arkeolojik Dönem* olarak tanımlanmı tir. kincisi, sinematografin icat edilmesinden sonra gelen ve salonda film oynatılırken perdenin önünde ya da gerisinde, filme piyano ve benzeri müzik aletleriyle e lik eden *sessiz dönem*'dir. Üçüncü dönem ise, sinemada sesin kullanılmaya ba lamasından günümüze kadar olan *Sesli Dönem* olmu tur.

3.6.5.1. Arkeolojik Dönem

19. yüzyıldan itibaren hareketli resimler elde edebilmek amacıyla, bilim insanları çalı malara ba lamı lardır. Duvara yansıtılarak resimleri büyük boyda izleyebilme ilk olarak "Büyülü Fener" adı verilen cihaz ile yapılmı tir. Bu nedenle bu cihaz sinemanın atası sayılmı tir. Ara tırmacılara göre, bu aletle yapılan kimi gösterilerde müzik çalınarak e lik edilmi tir. Bu dönemlerde yapılan çalı maların sonucunda farklı birçok giri imlerde bulunulmu tur. Bu ara tırmaların sonucunda Tomotrop, Fenkistiskop, Zoetrope ve Daedaleum gibi bazı araçlar icat edilmi tir. Ancak icat edilen bu aletlerin hiçbirisi toplu gösterilerde kullanılmadıkları için gösteriler müzik olmadan yapılmı tir (Konuralp, 2004).

1891-1896 yıllarında Emile Reynaud bütün bu geli meleri tersine döndüren "Praksinoskop" adlı aygıtı geli tirmi tir. Reynaud bu aletle halka hareketli resimlerden olu an gösteriler düzenlemi tir. Gösterilerdeki müzikleri Gaston Paulin hazırlamı tir. Ara tırmacıların belirttikleri gibi Reynaud, Pauvre Pierrot adlı gösteride bir serenat bile bulundurmu tur. Bu ba lamda müzik, daha sinema do madan çok önceleri sinemayla tanı mı tir. Dolayısıyla film müzi i, sinemadan daha ya lıdır argümanı geçerlili ini korumaktadır.

Ardından Thomas Edison "kinetoskop"u icat etmi tir. Ara tırmacılar bu aygıtın bir özelli inin, fonograf (ya da silindir) aracılı ıyla sesin de iletilebilmesi olmu tur. Seyirci sesleri bir kulaklık vasıtası ile dinlemi tir. Lumiere Karde ler'in sinematograf gösterilerinde, filme bir piyano e lik etmi tir. lerleyen dönemlerde ise piyanoya bir keman e lik etmi ve daha sonraki dönemlerde ise film için özel orkestralar olu turulmu tur (Konuralp, 2004). Konuralp müzi in neden be er ya da onar dakikalık filmler için

gerekti i sorusunu; “Bir estetik sa lamak için olmadı ı muhakkak, çünkü rastgele müzikler çalınmaktadır. Falanca sahne sırasında falanca müzik çalınacak diye bir kural yoktur. Ayrıca sinema, daha adını sanat tablosunun yedinci hanesine kazdırtmamı tır” ekinde cevaplamı tır. Yine Konuralp’ın da (2004) belirtti i gibi, bu filmlere yapılan rastgele müzikler için müzikodramatik açıdan da yorum getirilmi tir. Opera, o dönemin müzikodramatik kolunu olu turmu ve eklektik bir sanat kolu olmu tur. Operanın içerisinde müzik, bale, edebiyat, resim, dekor, kostüm, oyunculuk, yönetmenlik gibi unsurlar olmu tur. Sinema da bu yönden bakıldı ında müzikodramatik bir tür olma potansiyeli ta ımı tır. “Operadan eksi i müzik, fazlası foto rafçılıktır” (Konuralp, 2004). Konuya bu açıdan yakla ıldı ında sinemaya müzik uyarlanması durumunda, sinemanın yeni bir tür olarak kar ımıza çıkaca ı dü ünülmü tür.

Ara tırmacılara göre sinemada müzi in kullanılmasının bir di er nedeni de, sessizli i a ma, seyircinin ve makinenin gürültüsünü yok ederek, müzikle birlikte izleyenlerin konuya daha fazla çekilmesi amaçlanmı tır. Çünkü müzik, seyircinin (aynı zamanda dinleyicinin) genel algılama yetene ine hitap ederek dikkatinin yo unlaşmasını da sa lamı tır. Müzikle birlikte, perdedeki sessiz ve soluk resimler daha anlamlı olmu tur. Ayrıca müzik ritmik ve melodik bir yapıya sahip oldu undan seyircinin de filme katılımı daha net olarak sa lamı tır.

Bilim insanlarının sinemada müzi in kullanımı için belirttikleri iki açıklama daha vardır. Birincisi, sinemayla ilk defa tanı an insanların be ya da on be dakika karanlıkta öylece oturup sessiz kalmaya razı olmamasıdır. kincisi ise, o dönemlerde foto raf olsun sinematograf olsun bu yeni icatlara sadece te hir aracı olarak bakılmı olmasıdır (Erdo an ve Solmaz, 2005).

3.6.5.2. Sessiz Film Dönemi

Zaman içerisinde sinema küçük *cafe*’lerden, müzikhollerden çıkmı , küçük salonlara girmi tir. Özellikle Amerika’da sinema salonu olarak kullanılan mekânların daha fazla oldu u bilinmektedir. Filmler gösterilirken perdenin önünde piyano çalan müzisyen ile bir de bunun dı ında günümüzde efekt (sesleme) veren anlamında bir müzisyen daha bulunmaktadır. Bunun görevi önünde duran vurmali aletlerle perdede gösterilen duruma göre ses çıkarmasıdır. Örne in filmde, bir cam ya da metal e yanın yere dü mesi halinde,

yere dü me ya da kırılma efektini (etkisini) vermek için müzisyen önündeki alete vurarak o sesleri taklit etti i bilim insanları ve sinema yazarlarınca da belirtilmi tir (Konuralp, 2004).

Sessiz film döneminde müzisyenler, ilk önceleri filmdeki sahneye aldırı etmeden do açlama müzikler yapmı lardır. Giderek bilinçlenen müzisyenler, müziklerini perdedeki görüntülere uygun çalmaya ba lamı lardır ya da en azından çabalamı lardır.

Müzisyenler, film müziklerini daha çok klasik müziklerle yapmı lardır. Bunu yaparken dönemin popüler olan ve bestecileri ya ayan müziklerden uzak durmu lardır. Bunun nedeni de ya ayan bestecilerden çekinmeleri olmu tur. Telif ücreti ödenmedi i için çok daha kolay bir yöntemdir ve de besteyi yanlı çaldıklarında bestecilerin buna kar ı sert bir davranı sergileme korkusunun önüne geçmi lerdir. Bütün bunlara ra men yine de filmde hangi parçaların çalınaca ı hususu piyanistin keyfine kalmı tır (Erdo an ve Solmaz, 2005).

Max Winkler sessiz filmlere beste yapan ilk müzisyenlerdendir. New York'ta bir müzik ma azasında satıcı olarak çalı an Winkler, birçok müzik kaydına ve katalo una sahip olmu tur. Universal Film irketi'nin yaptı ı tüm filmleri ba arıyla müziklerle bulurmu tur. Beethoven, Mozart, Tchaikovsky gibi ünlü bestecilerin eserlerinden örnekler kullanmı tır (Tanrısever, 2001).

Film müzikleri erken dönemde klavyelerle tanı mı tır ve ilk müzikler klavye (piyano) ile yapılmı tır. Sinemaya olan ilginin artmasıyla, seyirci sayısı da giderek ço almı tır. Bunun sonucunda da küçük sinema salonlarına seyirci sı mamı ve daha büyük salonlar yapılmaya ba lanmı tır. Salonlar büyük olunca seslerin duyulması da güçle mi tir. Piyanonun sesi bütün salondan duyulmayınca piyanonun yerini orkestralar almı tır. İlk dönemlerde kiralık orkestralar kullanılmı tır (Altman, 2004).

Sessiz film döneminde Altman (2004), "Silen Film Sound" adlı yazısında sendika kuralları; 1912 yılında, Springfield Amerikan Federasyon'una orkestra sayısı ya da boyutları ile ilgili ça da beklentilerini belirten bir mektup yazmı tır. Bu mektupta orkestranın sayısını sinema salonu boyutlarına göre öyle belirlemi tir: E er salon 400 ile 700 ki i alabilecek kapasitede olursa iki ki ilik, 700 ile 1.000 ki ilik salon olursa dört ki ilik, 1.000 ile 1.500 ki i arasında olursa be ki ilik ve e er 1.500 ki iden fazla oturma kapasiteli salon ise altı ki ilik orkestra olması gerekti ini ifade etmi tir. Hatta 1913'te

sinema ile ilgili haberlerde, bazı şehirlerdeki özellikle küçük salonlarda sadece bir piyano ve davulcunun yeterli olduğu ifade edilmiştir (Altman, 2004).

Sessiz sinema dönemlerinde Konuralp'ın (2004) da yazdığı gibi, "Orkestra kira saatlerine tamamen uyardı. Eğer bu film çok uzun ve orkestranın kiralama süresi dolmuşsa, orkestra çalmayı bırakır, aletleriyle salondan ayrılırdı. Zavallı seyirciler ise böyle durumlarda ya filmin sonlarını sessiz olarak seyrederek ya da bir piyanist, piyanonun başına geçip, kendileri beklendiği parçaları çalarak durumu idare ederdi."

Orkestraların üyeleri genelde kemancılar olurdu. Orkestra ile birlikte üyeler de keman çalmıydı. Üyeler ile orkestra arasında kendilerinin belirledikleri üyeler yoluyla anlaşarak orkestra parçaları çalınırdı. Örneğin; üyeler kemanı havaya kaldırırsa orkestra susmuş ve keman indirildiğinde orkestra diğer parçaya geçerek çalmaya devam etmiştir.

Sinema endüstrisi giderek daha da kalabalıklaştıkça seyircisine başka hizmetler de vermiştir. Seyircileri konaklatmak için devasa sinema sarayları yaptırmışlardır. Yerlere son derece gösterişli halılar döşenmiş ve seyircilere hizmet etmeleri için özel üniformalı çalışanlar tutulmuştur. Bu kadar lüks salonların orkestraları da doğrudan olarak kiralık olmayan ve daha kalabalık müzisyenlerden oluşmuştur. Fakat orkestra doksan dakika boyunca çalamayacağı için dinlenme aralarında yine piyano çalınırdı. Salon çok büyük olduğu için piyanonun sesi yetersiz kalmıydı. Böylece, sesi daha gür çıkan ve genelde kiliselerde kullanılan org denilen enstrüman sinemadaki yerini almıydı. Kiliseden alınan ilk orglar çoğunlukla bozulmuş ve sesleri de istenilen düzeyde olmamıydı. Zamanla org üzerinde bazı düzenlemelerle birtakım eklentiler yapılarak ses düzeyi istenilen seviyeye çıkarılmıydı. Yine Konuralp'ın (2004) belirttiği gibi orkestralardaki orglara bazı sesler ilave edilmiştir. Bunlar; dalga, yağmur, dolu, uçak, kuş, polis düdüğü, tiren düdüğü, vapur düdüğü, nal yankısı, yangın çanı, klakson, tam tam, simbal, davul, trampete, üçgen sesleri olurdu.

Yine sessiz film döneminde bir dönem müzik denetimi de tamamen film dağıtımcılarının tekeline girmiştir. Bu dağıtımcılar katalog halinde müzikler hazırlayıp, her film için tavsiye niteliğinde listeler çıkartmışlardır. Bu listelerde filmlerin sahneleri ve hangi müziğin hangi sahnede çalınacağına ilişkin kodlar yazılmış ve filmlerle birlikte salona gönderilerek orkestra üyelerine verilmiştir. Orkestra üyeleri de bu listeleri kontrol ederek, gerektiğinde bazı parçaları atarak yeni bir müzik oluşturmuşlardır. Fakat sürekli aynı müziklerin

çalınması sonucunda halk bu müzikleri ezberlemeye ve giderek sıkılmaya başlamıştır. Ayrıca bu müziklerin besteleme açısından hiçbir sanatsal yönü olmamıştır. Bu durumdan kurtulmak için daha yeni bir yöntem geli tirilmiştir. Uzun filmler için onlara uygun özel müzikler bestelenmiştir. Böylece gerçek anlamda ilk film müzi i skoru 1908'de *L'Assassinat du Duc de Guise* filmine Saint-Saens tarafından yapılmıştır (Konuralp, 2004).

Sinema tarihçilerinin ve yazarlarının da belirtti i gibi bunun yanı sıra orkestra efleri, perdedeki dramatik ve mizahi bölümler üzerinde önemle durmuşlardır. Diğer bir deyi le bir müzik senkronu (e zaman) tutturmaya çalışmışlardır. Fakat bu senkronu tutturmak her zaman mümkün olmamıştır. Bunun nedeni de filmin hızı olmuştur. Sessiz film döneminde filmler elle çevrilmiş, elle gösterilmiştir. Bu sebeple sürekli saniyede 16 resimlik sabit bir hız elde edilememiştir. Bazı filmlerin baş tarafına, hız ölçme aletleri yerleştirilmiştir. Fakat bu işlem her film için yapılamamıştır. Ayrıca Cumartesi günleri insanlar evlerini bırakıp sinemaya akın etmişlerdir. Bu durumda uzun kuyuklar oluşmuştur. Bunun çözümü de seanslar için hızı arttırmak olmuştur. Bu başlamada orkestra efi ya hızlanmıştı ya da müzi in bazı kısımlarını atmıştır. Bu durum ef için oldukça önemli bir sorun olmuşsa da orkestra üyeleri için bir e fark etmemiştir. Bu dönemde film orkestraları müzisyenler için çekici ve karlı bir meslek olmuştur. Çünkü her gün bu tür orkestralara çalarak aldıkları ücret, tiyatrodan kazandıklarından daha fazla olmuştur (Konuralp, 2004).

Sessiz sinema döneminde yönetmen ve besteci i birli i önemli bir konuyu oluşturmuştur. Kimi sessiz filmler için ünlü bestecilerin özel olarak müzik yazdıkları bilinen bir gerçektir. Kısa piyano ve orkestra parçalarının yanı sıra, bu müzikallerin en ünlüsü ve bilinçli yazılanları, Camille Saint-Seans'ın "Guise Dükünün Öldürülmesi" için yaptığı yapıtıyla, Ermund Meisel'in 1926'da Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" için yazdığı ilk özgün fon müzi idir (<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123>).

3.6.5.3. Sesli Film Dönemi

Warner Bros. ilk sesli film olarak bilinen "Caz Arkıcısı" (1927)'ni çekmiştir. Warner Bros., Jazz Singer'den tam dokuz ay sonra bu defa Lights of New York ile bütünüyle sesli bir film çekmiştir. Böylece sesli film dönemi de başlamıştır.

Sinema tarihçileri, 1924-1926 arasındaki yılları sessiz sinemanın altın çağı olarak nitelendirmektedirler. Sesli film, sessiz filmi tam bu tepe noktasında yakalamış olsa da sesli filmin ortaya çıkması sinemanın icadıyla hemen hemen aynı döneme rastlamıştır.

Sessiz film dönemine giren 1900'li yıllarda, filmlere seyircinin ilgisini çekmek için piyano ile gelişmiş güzel parçalar çalınmıştır. 1930'lara gelindiğinde artık sesli film dönemleri başlamıştır ve bu dönemde filmler için özgün film müzikleri bestelenmiştir. Bu dönemde müziğin seyirci üzerindeki olumlu etkinin fark edilmesi üzerine film müzikleri geliştirilmiş ve müzikal filmler ve operet gibi türler ortaya çıkmıştır (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

Edison ile Dickson, 1890'lı yıllarda Kinetoskop'u geliştirenlerken sadece görüntü üzerinde değil ayrıca ses üzerinde de durmuşlardır. Kinetoskop ile Edison'un daha önce icat ettiği fonografin birleştirilmesi suretiyle meydana getirilmiş olan "Kinetophone", bu amaç doğrultusunda hazırlanan en son model olmuştur. Ses çekim anında bir silindire kaydedilmiş ve gösterilirken de filmle senkronize olarak kulaklıkla seyirciye iletilmiştir. Fakat silindir filmlerden daha önce ağırlığı için bir süre sonra sesler de yok olmuştur. Bu sırada Fransa'da Georges Demeny, Auguste Baron ve İngiltere'de William Friese-Greene de ses silindirleri yardımıyla sesli film denemelerinde bulunmuşlardır. Fakat onlar da başarılı olamamışlardır (Konuralp, 2004).

Film müzikleriyle ilgili olumsuz görüş bildirenler de olmuştur. Örneğin; Brecht, klasik Hollywood filmlerinde sürekli müzik kullanılmasının seyircinin düşünce yetisini elinden aldığını savunmuştur. İzleyiciyi filmdeki müzikle sersemeye çevirdiğini, izleyiciyi hipnotizmaya benzer bir etki altına aldığını ileri sürmüştür. Dolayısıyla da müziğin farkında olmadan izleyiciyi diegesis içerisine sokup filmin iletisini kölsüz kabul etmesine yol açtığını söylemiştir (Giannetti, 1987).

Sesli film çalışmalarında ilk adımı Eugene Augustine Lauste atmıştır. Fotoelektrik hücreler yardımıyla ışıklarının elektrik sinyallerine çevrilmesiyle ilgili olarak eski bir İngiliz patentinden yararlanmış ve 1910'da sesin film üzerine kaydedilmesini başarmış ve buluşunu "Photocinematophone" olarak adlandırmıştır (Konuralp, 2004).

Ünlü Rus sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein (1898-1948), sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli bir biçimde kullanmaya çalışmıştır. Potemkin

Zırlısı'nı hazırlarken önce Bach'ın müziklerinden bir skor meydana getirmi ama film için besteci Edmund Meisel'e müzik sipari verilince Berlin'e giderek besteci ile görüşmüş ve bazı sahneler için ne tür müzik istediğini belirtmiştir. Sesli film döneminde ise, besteci Prokofiev ile işbirliğine girmiştir, kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre yapmıştır, bunlara göre kurgulamıştır (Alço, 2013).

1931 yılında yapımcılar ve yönetmenler müziği, açık filmlerinde dramatik sahnelerde ya da sessiz sekansları desteklemek için kullanmaya başlamışlardır. Ancak yönetmenler filmlerindeki müziklerle ilgili açıklama yapmak zorunda hissetmişlerdir. Örneğin; bir sokak sahnesinde müzik varsa, bir sokak müzisyeni ya da grubu ekranda görünmekteydi. Sadece balangıç ve bitiş yazıları dışında, müzikhol, lokanta gibi sahnelerde gerekli olduğu için kullanılmıştır. Bu açıklama isteği ilginç sonuçlara yol açmıştır. Ormanlık alanda geçen açık sahnesinde müzik kullanılması durumunda yoldan mutlaka bir kemancı geçmiştir. Kapalı bir mekanda ise, bir radyo ya da pikabın gösterilmesine dikkat edilmiştir (Tanrısever, 2001).

Joseph von Sternberg'in "The Blue Angel" (1930) filmi yeni bir fikir olarak müziğin kullanılması müjdesini vermiştir. Film baladında, Marlena Dietrich tarafından bestelenen Falling in Love Again şarkısı da duyulmaya başlamıştır. Fakat şarkıların filmdeki etkisi, aksiyonların algısında bazı sorunlara yol açmıştır. Filmde şarkı çalmaya baladında, seyirci dikkatini genellikle sadece şarkıya yöneltmiş, perdede neler olduğu ile ilgilenmemiştir. Bunu gören bazı yönetmenler filmlerin popüleritesini arttırmak için, bilinçli olarak hikâyeyi durdurup popüler bir parça için yer açmaya başlamıştır. Örneğin; Fred Astaire'nin söyleyip dans ettiği "I'm Singing in the Rain" şarkısı ve bu sahne, film içerisinde hiçbir anlam içermemesine rağmen, hit olmuştur. Filmi izlememiş olanlar için bile hala popüler bir şarkıdır (Tanrısever, 2001). Ancak şarkılı filmler ile müzikal filmleri birbirine karıştırmamak gerekmektedir. Şarkılı film, kurgusunda şarkı olan filmidir. Müzikal film ise, anlatının kendisinde müzik egemendir. Konuralp (2004)'in belirttiği gibi nedeni ister Amerikan filmlerini taklit etmek, ister sessizliği yenmek, ister iktidarın yönetilen insanlarını oyalamak, isterse evrensel dil arama çabaları olsun dünyadaki hemen her ülke, sesli sinemaya balarken şarkılı film üretme yolunu tutmuştur. Amerikan sineması çok kısa bir süre içinde şarkılı filmleri müzikal film kalıbı içerisinde tutarak sorunu halletmiştir. Öte yandan üçüncü dünya ülkeleri, şarkılı film modasını kolay kolay

bırakamamaları; üstelik sinemaya yeni baları komu ülkelerin filmlerini de etkilemişlerdir. Mısır'ın Abdülvahaplı, Arjantin'in Carlos Gardelli, Meksika'nın Jorge Negreteli, Endonezya'nın Rhoma Iramalı filmlerinin 1950 yıllarına kadar dünyanın her yerinde boy göstermeleri ve taklit edilmeleri bu kalıcılığı desteklemiştir (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

1940'larda Avrupa'da genel olarak bestecilere film müzikleri ısmarlanmaya başlanmıştır. Birçok besteci yılın üç ayında film müzikleri besteleriyle ilgili çalışmaları yapmış ve geriye kalan dokuz ayda da senfoni, konçerto, oda müziği gibi eserlerini yazmaya devam etmişlerdir. Kimi besteciler ciddi eserlerden çıkarılmış, atılmış kısımları tekrar gözden geçirerek filmlerde kullanılmıştır. Bu bestecilerin başarılı çalışmaları sonucunda birçok film, müzikleriyle hatırlanır olmuştur. Doğal olarak bu gelişme soundtracklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bundan böyle beşenilen film müzikleri albüm olarak piyasalara sürülmeye başlanmıştır (Konuralp, 2004).

1950'li yıllarda sinema perdesi için film müzikleri başka bir bakı açıdan içererek yazılmıştır. Müzik, karakterlerin hikayesini anlatmakta ve perdedeki aksiyondan çok sahnelerin akılda kalması için kullanılmıştır. Böylelikle, durumlardan çok karakterlerin duygularını derinleştirilmekteydi. Hollywood gerçek olmayan romantik olaylar dizisinden çok realistik-gerçekçi filmelere doğru yönelmiştir (Tanrısever, 2001).

1960-1980 arasındaki dönemlerde gerek televizyonun gelişmesi gerek film yapımcı şirketlerinin artışı, büyük stüdyoların film yapımlarını azaltmıştır. Başsız film bestecilerinin yanında popüler müziğin belli başlı isimleri de film müziği piyasasına girmiştir. Dolayısıyla farklı birçok müzik stili de film müziklerinde görülmeye başlanmıştır. Bu arada Fransa'da Yeni Dalga akımının gelişmesi müziği de etkisi altına almıştır. Kısa motifli, az sayıda çalgıyla çalınan müzikler ya da romantik açıdan zengin, piyano ve vurmali çalgılar ile donatılmış geni orkestra skorları, bu dönem Avrupa film müziklerinin en genel karakteristik özelliği olmuştur. Giovanni Fusco, Maurice Jarre ve diğer müzisyenlerin çalışmaları kısa zamanda diğer Avrupa filmlerini de etkilemiştir. Böylece Avrupa'yı biçim açısından Amerikan film müziğinden tamamıyla ayırmıştır (Konuralp, 2004).

1980 yılının ortalarında ortaya çıkan di er ikili ise, yönetmen Tim Burton ve besteci Danny Elfman'dır. Pee Wee's Big Adventure (1985), Beetlejuice (1988), Batman (1989) ile pazarlama yöntemleri daha önce görülmemi bir seviyeye ula mı tır. Filmin müzik albümü, filminden önce piyasaya sürülmü tür. (Tonks,2006).

lk sesli filmlerde tür olarak müzikal filmlerin çok zirvede olmasının önemli nedenlerinden birisi de 1930'larda ekonomik krizin ba laması olmu tur. Böyle bir ortamda Amerikan seyircisini sinemaya çekmenin en iyi yolunun e lenceli filmlerden geçmi tir. (Konuralp, 2004). Sinemanın bu atılımı Broadway'den müzisyen, besteci, oyuncu yönetmen ve teknisyenlerin Hollywood'a yerle mesine neden olmu tur. Hollywood bu dönemde kendi stüdyolarını kurmu ve stüdyolar kendi özel müzik dairelerini olu turmu lardır (Erdo an ve Solmaz, 2005).

Hollywood sinemasının tek amacı ve tartı lılmaz yetene i, e lendirici olmasıdır. Uzun bir süre Hollywood filmlerini sinema seyircilerinin gözünde rakipsiz kılan bu özelli in en belirgin örnekleri müzikal filmler olmu tur. Kaynakları operetler ve Broadway'in ünlü müzikal oyunları olan danslı ve arkılı filmler salgını, sesli sinemanın ilk yıllarından itibaren Hollywood'u sarmı tır.¹²

Tonks (2006), Film Müzi i adlı kitabında; "Bu kadar çok ismin bir arada olmasının anlamı ne? Film müzi i söz konusu oldu unda unu söyleyebiliriz ki, fazla a çı çorbanın tadını bozar. 90'lardan itibaren çok sayıda film müzi inden söz etmek mümkün, fakat bunlardan çok azı endüstriyi etkileyebilmi tir. En iyi ve en etkili müziklerin yönetmen-besteci ili kileri sayesinde ortaya çıktı mı dü ünürsek, günümüzde de yine bu ili kiler çerçevesinde ortaya çıkan çalı maları ele almayı tercih ederim." ekinde film müzi i hakkındaki dü ünçesini açıklamı tır.

3.7. Türk Sinemasında Müzi in Kullanılması

Sinemada müzik kullanımı dünyada oldu u gibi Türk sinemasında da filmin olmazsa olmaz unsurlarından birisi olmu tur. Bu nedenle filmin yönetmeninin ve senaryo yazarlarının müzi in bir filmde nasıl kullanılaca mını çok iyi bilmeleri gerekti i görü ü her zaman geçerli olmu tur. Ama bu demek de ildir ki müzik her filmde kesinlikle

¹² (Film Dergisi, sayı, (4), 1971.)

kullanılmalıdır. Fakat filmde müzi in dozunu kaçırmamak gerekti i görü me yaptı mız besteciler tarafından da belirtilmi tir (Öngören, 1985).

Sinema yazarlarının belirttikleri gibi Türkiye’de film müzi inin geli imi di er ülkelerden oldukça de iktir. Do u ülkeleri batı tekni ini kullanmaya ba larken, Türkiye’de ise hem batı hem de do u kültüründen faydalanarak bir sentez olu turmaya çalı ılmı tır. Ancak bu çalı malar sonucunu alamamı tır. Türk sinemasında film müzi i dünya sinemalarında oldu u gibi, sessiz filmlerle ba lamı tır. Sessiz sinema, resim-hareket ili kisinin ilk uygulaması olarak gerçeikle mi tir. Sinema ile müzik arasındaki ili ki; yapımcı ve yönetmenin dı nda, sinema seyircisinden sonra sinemanın son halkası olan sinema salonlarında yapılan uygulama olarak ortaya çıkmı tır (Ok, 1995).

3.7.1. Türk Sinemasında Sessiz Film Döneminde Müzi in Kullanımı

Sinemanın Türkiye’ye girdi i yıllar göz önüne alındı nda, Türkiye’deki sessiz sinema döneminin, tıpkı dünya sinemasında oldu u gibi, müziksiz bir dönem olmadı ı, o dönemlerde Türkiye’deki sinemanın müzikle çok yakın bir birliktelik içinde oldu u görülmü tür. Türkiye’de sinemanın ba langıcının Fuat Uzkınay ile oldu u, sinema tarihçileri ve yazarlarınca da kabul görmü tür. Aynı zamanda ilk Türk filmlerinin de Uzkınay ve sinemayı Türkiye’ye getiren ki i olarak Sigmund Weinberg tarafından çekildi i de kabul edilmi tir.

İlk sessiz filmler arasında yer alan iki film, “Leblebici Horhor” ve “Himmet A a’nın zdivacı” tiyatro eseri olarak operet türü içerisinde yer alan iki oyundan uyarlanmı tır. Bu filmlere kaynaklık eden iki operet, Tanzimat ve Me rutiyet dönemlerinde Ermeni tiyatro kumpanyaları tarafından sahneye konulmu ve o dönemin popüler eserleri olmu lardır (Pekman ve Kılıçbay, 2004).

Scognamillo (1998) Türk Sinema Tarihi eserinde belirtti i gibi, sinema Türkiye’ye Osmanlı Devleti zamanında girmi tir. İlk defa Sigmund Weinberg, bugünkü Galatasaray Lisesi’nin kar ısında bulunan Avrupa Pasajında Sponeck Birahanesi’nde ilk Türk Belgesel Filmi göstermi tir. Bu konuda tek kaynak olarak gösterilen Ercüment Ekrem Talu’nun bu gösterilerle ilgili anılarında, film gösterilirken müzik var mıydı yok muydu bahsedilmemi tir. Ancak Beyo lu’ndaki film gösterilerinde mutlaka bir piyanist vardır.

Fahir Aksoy'un Cosmographia Sineması ile ilgili anıları arasında piyanistlere de yer vermiştir: "Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve ya lı bir Fransız Hanım film süresince hafif batı müzi i çalardı. Film boyunca süren piyano sesiyle herkesin yedi i kabak çekirde inin çıtırtısı birbirine karı ır, kendine özgü bir ses armonisi olu urdu. Ayrıca 1920'li yıllarda Valentine, Taskim Cine Magic'te sessiz film piyanistli i yapardı." (Scognamillo, 1998).

Beyolu'nda Opera Sineması, Amerika'dan film gösterimi için 25-30 kişilik orkestralar getirmiştir. Dönemin gazetelerine bakıldığında 1908'de Tepebaşı Şehir Tiyatrosu'nun eski komedi binasında Pate Sineması'nda Royal Wiew gösterilerinde Joseph Psalti gibi sesli film gösterileri düzenlenmiştir (Konuralp, 2004). Onaran (1985) sinema gösterimi sırasında salonda filme eşlik eden bir orkestranın bulunduğunu belirtmiştir. Cemal Rehit Rey, sessiz film döneminde İstanbul'un her sinemasında küçük bir orkestranın ya da bir piyanistin bulunduğunu söylemiştir. İzmir, Ankara, Bandırma gibi diğer merkezlerde de sinemalarda piyanistler çalı mı lardır (Say, 2002). Dolayısıyla Türkiye'deki sinema salonlarında Batı'daki sinemalar gibi canlı müzik eşliğinde film gösterileri yapılmıştır. Bu durumda, henüz sessiz sinema döneminde ortaya çıkan müzik-sinema ilişkisi ve bir anlamda sinemanın müzi e duydu u gereksinim, Türkiye'deki sinema salonlarında da ses getirmiştir (Pekman ve Kılıçbay, 2004).

Özuyar (2008), "Sinemanın Osmanlıca Serüveni" adlı eserinde orkestralarla sinema salonlarının sahipleri anlaşamazlarsa filmin müziksiz de seyredilebileceğini ve bu durumun taraflarca anlaşılınca kadar devam ettiğini vurgulamış ve aynı koşulların Batı'daki sinemalar için de geçerli olduğunu söylemiştir.

Erdoğan ve Solmaz (1985), Sinema ve Müzik kitabında Nijat Özön ile yaptığı görüşmede Özön'ün: "Mesela Melek gibi büyük sinemaların orkestraları var. Onlar ya film için hazırlanmış birtakım notaları alıp çalışıyorlar ya da kendi kafalarınca o film gösterilirken herhangi bir parçayı çalışıyorlar. Orkestradan daha çok da piyano eşlik ediyor filmlere" dediğini yazmıştır.

Alaturka müzik türü kimi yerlerde film müzi i aracı olarak kullanılmış gibi Cumhuriyet Dönemi'nde piyano ile o günlerin modası olan tangolar, valsler çalınmıştır. Elbette bunlar hep yabancı filmlere uygulanan yöntemler olmuştur. Türk filmleri oynatılınca Türk müzik

eserlerini seslendiren alaturka orkestralar filme e lik etmi lerdir. 1922’de; Yeni Milli Sinema’da yapılacak gösterim için hazırlanan bro ürde, filme Büyük Alaturka Salon Orkestrası’nın e lik edece i ve Türk eserlerinin çalınaca ı yazılmı tır. Fakat bu dönemde çekilen; Pençe, Casus Mürebbiye gibi filmlere müzik yapılmamı tır. (Konuralp, 2004).

3.7.2. Türk Sinemasında Sesli Film Döneminde Müzi in Kullanımı

Türkiye’de sesli filmin ilk on yılı olan 1930’lu yıllar boyunca, Muhsin Ertu rul dı nda film çeken yönetmen olmamı tır. Muhsin Ertu rul Leblebici Horhor’dan sonra bir daha sessiz müzikli film çekmemi tir. Bu filmin arkasından yönetti i bir dizi edebiyat ve tiyatro uyarlamasından sonra ilk sesli Türk filmi, “ stanbul Sokaklarında” filmini 1931 yılında çekmi tir. 1930’lu yıllar Amerikan sinemasında müzikal filmlerin revaçta oldu u yıllar olmu tur ve Avrupa da bu furyadan etkilenmi tir. Dolayısıyla Amerikan taklitçili i içerisinde olan Türk sinemasında müzikal tarzda filmler yapılmaya ba lanmı tır. 1922’de Türk sinemasında i e ba layan tiyatro kökenli Muhsin Ertu rul 1953’e kadar çevirdi i 30 filmin büyük ço unlu unda yabancı kaynaklardan faydalanmı tır ve tamamen Batı etkisi ta ımaktadır (Scognamillo, 1998 ve Onaran, 1999).

Türk sinemasına müzik, ilk sesli film olan 1931’de Muhsin Ertu rul’un çekti i stanbul Sokakları adlı film ile girmi tir. Bu melodramatik öyküde, filmin ünlü arkısını ‘let-motiv’¹³ olarak kullanılmı tır. Karanlık yollarda yorgun yürürüm / Dilenir gezerim hastayım, körüm / Ne kadar uzadı ya rab, ne kadar! / Mezarıma giden karanlık yollar arkısını Hasan Ferit Alnar bestelemi tir.” (Onaran, 1994). Böylece Hasan Ferit Alnar, Türk sinemasının ilk film müzi i bestecisi olarak Türk sinema tarihine geçmi tir.

Böylece müzik, Türk sinemasına, Muhsin Ertu rul’un operet uygulamalarıyla girmi , uzunca bir süre de yetersiz a amalarla el yordamıyla sürmü tür (<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015>). Müzik sinemada en bilinçsiz ekilde dünyada sadece Türk sinemasında kullanılmı tır. Türk sineması bir endüstri durumuna gelemedi inden, do al olarak film müzi i endüstrisi de dü ünülememi tir (Toker, 2003).

¹³ Nakarat (tekrar).

Filmin konusundan da görüldü ü üzere, stanbul Sokakları, sonradan Türk sinemasının bol bol, her türlü çe itlemeyle kullanaca ı temaları i leyen bir arkılı melodram olmu tur. Bundan dolayı stanbul Sokakları büyük bir ba arı kazanmı tır. Sadece Türkiye’de de il, Balkan Ülkelerinde, Mısır ve Yunanistan’da da gösterime çıktı ını söylemi tir (Pekman ve Kılıçbay, 2004).

Sinema yazarları Cem Pekman ve Sadi Konuralp’ın da belirtti i gibi ilk sesli filmin bu ba arısı üzerine Muhsin Ertu rul, bu defa müzikal film formülü üzerinde durmu tur. Öyle ki Muhsin Ertu rul’un tekelinde bulundurdu u 1930’lar boyunca çevirdi i sesli filmlerin ço u müzikal olmu tur. “ stanbul Sokaklarında” filminin hemen arkasından 1932’de “Bir Millet Uyanıyor” adlı film çekilmi tir. Bu film de çok büyük ba arı sa lamı tır. Onaran (1994), müzikal olmamasına ra men bu filmde de müzik deste ine önem verildi ini belirtmi tir. Filmin oyuncularından Na it Özcan’ın seslendirdi i Rumeli türkülerinin yanı sıra, Mussorgski, Beethoven, Chopin, Grieg, Mendelssohn, Tchaikovsky ve Wagner müzikleri de filmin içerisinde kullanılmı tır. Böylelikle plaktan veya hazır müzikten fon müzi i yapma -ki bu müzik türüne daha sonra Ye ilçam’da ‘dö eme müzik’ olarak tanımlanacaktır- ekinde tanımlanan film müzi i biçimiyle de Muhsin Ertu rul’un bu ikinci sesli filminde kar ıla ılmı tır (Pekman ve Kılıçbay, 2004). Scognamillo (1998) konfeksiyon sinemadan bahsetmi tir. Muhsin Ertu rul, Bir Millet Uyanıyor adlı filmde sonra müzikale dönü yapmı tır. Böylece tiyatro repertuarları incelenmek suretiyle çok i yapmı operetler teker teker ele alınıp sinemaya uyarlanmı tır. 1950’li yıllarda sinemayı, sinema olarak dü ünen yönetmenler oldu undan bu dönem sinemacılar dönemi olarak adlandırılmı tır. İlk özgün film müzi i denemeleri de bu dönemde yapılmı tır. Nedim Otyam Türkiye’de ilk defa 1950 yılında, stanbul’un Fethi filmi için büyük bir orkestra ve koro kullanarak filme özel müzik yapmı tır (Konuralp, 2004). Özgün sinema müzi i artık filme uygulanmaya çalı ılan müzik de il; o filmin senaryosuyla, yönetmeniyle, çekim özellikleriyle oyuncularıyla bütünle mi “o film” için bestelemi özgün müzik olmu tur (Otyam, 1979).

Sinemacılar döneminin ilk yıllarında film müzi i ile u ra an birkaç ki i görülmektedir. Ancak bunlar özgün film müzi i ile ilgilenmeyen, filmlere folklorik bir yakla ımla, halk müzi i açısından yakla an Orhan Barlas, Muzaffer Sarısözen, Ruhi Su gibi sanatçılar olmu tur. Ancak özel müzik besteleme alı kanlı ı her film için yapılmamı tır. Çekilen

filmlerin ço unlu unun müzikleri yine plaklardan alınan parçalardan olu mu tur (Konuralp, 2004).

1960'lı yıllar yeni toplumsal ko ullar, yeni konular, yeni yapılanmalar ve film müziklerinin filmler ile birlikte sayı olarak da artı mın oldu u yıllar olmu tur. 1960'ların hareketli ve zengin çe itlili inin yapısal etkileri do al olarak Türkiye'deki film ve film müzi i yapımında da kensini göstermi tir (Burlingame, 2000).

1960'lar Türkiye'sinde yeni besteciler de ortaya çıkmı tur. Bu isimlerden birisi Yalçın Tura'dır. Tura, ilk film müzi ini Ziya Metin'in Namus Dü manı adlı filmi için yapmı tur. 1965'de film müzi i piyasasına Metin Bükey girmi tir. Bükey, Halit Refi 'in yönetti i Haremde Dört Kadın ve Matin Erksan'ın yönetti i Sevmek Zamanı filmlerinin müziklerini arkasından Cahit Berkay film müzikleri yapmı tur (Konuralp, 2004).

1970'li yıllar Türk sinemasının buhranlı yılları olmu tur. Bu dönemde besteci sayısının artması arabesk furyasının Türk sinemasına girmesine olanak sa lamı tur. 1960'lı ve 1970'li yıllar insanları kaygılandıran bir sürü gerçeklerle dolu olmu tur. Bu gerçeklerin en baskın olanı da yoksulluk olmu tur. Bu yoksullu un hikâyelerini konu alan filmlerin senaryolarında gerçek çözümler yerine bireysel çabaya, talihe, kadercili e, kahretmeye ve hep sonunda iyilerin kazanaca ı gibi konular i lenmi tir. Film müzikleri yaratılmak istenen duygusal ortamı daha da peki tirerek duygusal sömürü aracı olarak kullanılmı tur. Popüler olmu arabesk arkılar toplumun bu ezikli ini ve yoksullu unu daha da acıklı hale getirerek halkı efkârlandırmak, kahrlandırmak gibi duygular altında kıvrandırırken öte yandan cebindeki son kuru un da sinema endüstrisine gitmesini sa lamı tur (Erdo an ve Solmaz, 2005).

1980'ler, ihtilal öncesi ve sonrası ya anan ekonomik sosyal bunalımların getirdi i problemler kendini bütün a ırlı ıyla sinemada göstermi tir. Film yapım sayısı oldukça azalmı tur. Oysa film maliyetleri çok yükselmi tir. Bunun sonucu bilet fiyatlarına yansiyarak ve televizyonun da yaygınla ması, sinemanın en ucuz e lence aracı olma durumundan çıkarmı tur (Erdo an ve Solmaz, 2005).

12 Eylül'den sonra özgün müzik çalı maları artmı olsa da film müziklerine istenilen kalitede ve kantitede yansımamı tur (Erdo an ve Solmaz, 2005). 1990'lar ve 2000'ler, Türk

sinemasının yeniden popüler olma yolunda arayış içerisinde girmesi, farklı yapılanma ve özellikle genel medya etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği dönemler olmuştur (Scognamillo, 1998).

Türkiye’de bu anlamda ilk özgün film müziği denemeleri sinemacılar dönemiyle birlikte 1950’lerde başlamıştır. Sinemayı sinema olarak düdünen yönetmenlerin yer aldığı Sinemacılar Dönemi, sinemanın kendi anlatım dilini aradığı bir dönem olmuştur. Bu dönem birçok yeniliği de beraberinde getirmiş olup, film müziği de bu ilklerden birisi olmuştur (Erdoğan ve Solmaz, 2005). Ancak yukarıda da belirtildiği üzere Türkiye’de film müziğine yeterli ilgi gösterilmemiştir. Bu konuyla ilgili olarak görüşler yaptığımız bestecilerden Edip Emre: “Hollywood’da bir film müziğine harcanan para ile Türkiye’de on film çekilir” demiştir. Bu söylemden de Türkiye’de aslında film müziklerine önem verildiği fakat gereken ilginin gösterilmediği, yatırımın yapılmadığı anlaşılmaktadır.

3.7.2.1. Mısır Filmleri Fırtınası

İkinci Dünya Savaşı’nın etkileriyle Türkiye, Avrupa’dan film ithal edemez olmuştur. Ayrıca savaşın etkileriyle, Amerikan filmleri de Avrupa üzerinden Türkiye’ye getirilememiştir. Bunun üzerine Amerikan filmleri Mısır üzerinden ithal edilmeye başlanmıştır. Bunun sonucu olarak da Mısır filmleri de Amerikan filmleriyle birlikte Türkiye’ye girmiştir. Böylece artık Türkiye’deki sinema salonlarında Mısır filmleri oynatılmaya başlanmıştır. Mısır filmleri halk tarafından yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Bu yoğun ilgi ve talep üzerine film yapımcıları bu yönde çalışmalar başlatmışlardır. Bu durumdan faydalanan yönetmen Muharrem Gürses de Mısır filmlerine benzer yapıda filmler çekmiştir. Halkın o kadar ilgisini çekmiştir ki artık Mısır filmleri ithal edilmeyerek Muharrem Gürses’in çektiği filmler çok ilgi yapmaya başlamıştır (Onaran, 2013). Mısır filmleri seyircinin Türk sinemasıyla yakınlaşmasına neden olmuştur. 1950’lere kadar A sınıfı sinemalar yerli film gösterimine yer vermezken, halkın Türk filmlerine gösterdiği ilgi nedeniyle yerli filmler de gösterilmeye başlanmıştır (Yağız, 2015).

Mısır filmleri melodramatik yapılarıyla da seyirciyi yakalamıştır. Mısır melodramları kültürel köullara bağlı olarak müzik ve dans unsurları kadar ahlaksal zor toplumsal cinsiyet rolleriyle de bezenmiştir. Mısır’ın Osmanlı imparatorluğu ve Türkiye’nin sosyo-ekonomik yapısıyla benzerlikleri, bu filmlerin Türkiye’de beğeni toplamasını sağlamıştır.

1930'lu yıllarda çevrilen Mısır filmleri, 1940'lara do ru stanbul sinemalarında boy göstermeye ba lamı ve büyük seyirci toplamı tır. Seyirci o zamana kadar yerli filmler di nda bir ba ka Müslüman ülkenin filmlerini izlememi tir ve “çar aflı aktrisler, fesli aktörler ve Arapça melodilerle yakın geçmi ini hatırlatan bu egzotik filmlere” ilgi göstermi tir (Berkta , 2010). “Mısırlı birçok arkılı filmin bestecisi, batılı meslekta larını taklit ederek Avrupa enstrümanları kullanan nispeten büyük orkestralar kullanıyordu. Neredeyse her besteci filmler için besteledi i arkılarda yeni enstrümanlar ve orkestralar deniyordu. (...) Filmlerde kullanılan arka plan müzi i yeni bestelenmi ya da popüler batı veya klasik müzik repertuarından alınmı olabilir. Di er filmlerde 19. yüzyıl senfonik Avrupa ezgileri hem yeni Hollywood prodüksiyonlarından alınmı tangolar hem de yeni Arap arkılarıyla sinir bozucu bir biçimde art arda çalınırken, Ümmü Gülsüm'ün filmleri asgari düzeyde alıntı müzik içeriyor ve bu sayede en belalı birle tirme ve geçi problemleri ba ariyle çözülmü e benziyordu” (Danielson, 2008).

Mısır filmleri furiasının, kısa zamanda müzikli sinema açısından ilginç bir sonucu olmu tur. Mısır filmlerinin arkılı bölümleri Türkçe sözlerle kimi zaman uyarlanmı kimi zaman bestelenmi müzik olarak “yerliye tirilmeye” ba lanmı tır. Adaptasyon adı verilen bu uygulama hükümetin müdahaleci politikası çerçevesinde, zorunlu hale getirilmi tir. Bu durum aslında alaturkayı dı layan bir politik yakla ımın sonucu olmu tur. Bu vesile ile i siz kalan bestecilere i imkânları açılmı tır. Bu dönemin en fazla popüler olan bestecisi Sadettin Kaynak olmu tur. Sadettin Kaynak, “Serbest cra” olarak tanımlanan Türk Sanat Müzi i tarzını 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki Arap filmlerinden esinlenerek besteledi i fantezi yapıtlarla ilk biçimlendiren sanatçı olmu tur. Arap filmlerine yapılan adaptasyonlarda, dönemin öteki ünlü Türk Sanat Müzi i yıldızı ise Münir Nurettin Selçuk olmu tur.

3.7.2.2. arkılı Melodramlar

istanbul'da plaklardan çalınarak filmlerin seslendirildi i dönemler de olmu tur. Sadi Konuralp (2004), “Film Müzi i” adlı kitabında, 1913'te eski adı Saray Sineması olan Gomon Sineması'nda (Eski Saray Sineması) Gamont firmasının ünlü ses sistemiyle yapılan filmler gösterildi ini belirtmi tir. Bunun dı nda 1929'da yine “Sonor Film” adlı bir sistemle Opera Sineması'nda “Te hir” filmi gösterilmi tir. Vitaphone'a benzeyen bu sistemle gösterilen filmlerde ses olarak sadece filmin müzi inin bulundu unu anlatmı tır.

“ stanbul Sokaklarında” filminde Semiha Berksoy’un söyledi i “Yum Güzel Gözlerini Sevgili Yavrum, Uyu” adlı ninni ile “Ekin Ektim Çöllere” adlı türküleri söylenmi tir. “ arkılı film yapmanın nedeni bir yerde müzik-ses sorununa, bir yerde de Amerikan ve Avrupa sinemalarında arkılı filmlerin moda olu una dayanmaktadır” (Konuralp, 2004). Filmin melodramatik olması Türk seyircisini o dönemde çok etkilemi tir. Sonuç olarak ilk sesli filmimiz olan “ stanbul Sokaklarında” filmi, aynı zamanda ilk arkılı-melodram filmi olmu tur. Türk sineması ilk defa bu filmle Do u ve Batı kültürlerini kullanmaya çalı mı tir. Batı’dan müzik kavramını, Do u’dan melodram türünü seçerek, bunları birle tirmeyi denemi tir.

Scognamillo (1998), Türk Sinema Tarihi adlı kitabında, Yunanlılarla ortak yapım olan “Fena Yol” isimli (O Kakos Dromos)’un müziklerini Sotiri Yotridi’ye ait oldu unu belirtmi tir. Ayrıca bu film için Scognamillo: “Bir Türk filmi de il de ilk Rumca sözlü arkılı filmidir” demi tir. te bu tür filmler Türk sinemasında “ arkılı Melodram” olarak adlandırılmı tir. Daha sonra 1934’te “Milyon Avcıları” adlı müzikli güldürü çekilmi tir. Aynı yıl daha önce sessiz olarak çekilen “Lelebici Horhor” adlı Nalcan-Çuhacıyan ikilisinin opereti bu defa sesli ve arkılı olarak filme çekilmi tir.

“Melodram, sinemada a latı ve dramın bozulmu , karikatürize edilmi biçiminden ortaya çıkan türdür. Melodramlar her eyi kalıplar içerisinde ele alırlar: insanlar ve duygular hep kalıpla tırlımı tir. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmı tir. yiler çok iyi, kötüler çok kötüdür. arkılı melodramlarda da burada sayılan unsurların arkılar ile donatılmı eklinden ibarettir” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Melodram>). “Operet ise olayları gülünç ve toplumsal, siyasal yergi ö eleri içererek anlatan müzikli sahne oyunudur” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Operet>).

Onaran (1994), melodramlarda asıl önemli unsurun varıl/yoksul çeli kisi oldu unu vurgulamı tir. Nitekim bu filmlerde mutluluk ve sevincin saman alevinden farksız oldu u görülmü tür. O da acının ve çilenin dozunu artırmak için kurgulanmı tir. Bu filmlerde, ki iler arasındaki sevgi ço unlukla gerçekle mesi mümkün olmayan bir çizgide seyretmi tir. “Melodramın heyecan verici yanı, adalet ve özgürlük dü üncesini vurgulamasıdır. Bunun için de bu tür oyunlarda, durumlar üst üste, olaylar art arda sıralanır. Oyun ki ileri birer kalıptırlar. Dramatik geli im içinde hiçbir de i ikli e u ramazlar; ba ta neyseler sonda da öyledirler. Bütün bu ki iler de erleri ve nitelikleri

önceden saptanmıştır. iyiler oyunun sonunda da iyidirler ve hatasızdırlar; kötüler ise yine kötü. Olay dizisinin gelişimi içinde herkes hak ettiğini alır; iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır. Oyunun kahramanı idealle tirilmi, iyiyi temsil eden bir kişidir. Hiçbir engel, acı, eziyet ve haksızlık onu yıldırmaz. Amacına ulaşmak için çabalar ve sonunda istediğini elde eder” (Nutku, 2001).

3.8. Film Müziğinin Yapılışı

Konuralp (2004), film müziği yapılırken iki ayrı teknikten yararlanıldığını belirtmiştir. Bunlardan ilki besteleme tekniği, ikincisi ise müziğin hazırlanması ve kaydedilmesi tekniğidir. Buna hazırlama tekniği de denilmektedir. Konuralp, bestecinin yönetmen, yapımcı, kurgucu ve müzik editörü ile olan ilişkisinin anlaşılması açısından hazırlama tekniklerinin daha önemli olduğunu belirtmiştir.

Erdoğan (2004), film müziklerinin hazırlanma tekniği ve biçimi bakımından ülkeden ülkeye değişiklik gösterdiğini belirtmiştir. Sinema ve müzik endüstrileri sadece bir ülke içine sıkı tutulmamıştır. Aksine dünyanın her yerinde çok yoğun olarak faaliyet gösteren uluslararası şirketlerden oluşmaktadır. Bunların en sistematik olması bakımından, öncelikle Hollywood filmlerinde uygulanan yöntem ele alınmıştır. Hollywood tekniği, Yeilçam için her zaman önemli ölçüde ütopik olmuştur.

Konuralp (2004)'ın film müziği kitabında da belirttiği gibi, film yönetmeninin filminde müzik kullanımı için önünde üç seçeneği olmuştur. Bunlar: 1) daha önceden yapılmış eserlerin kullanılması. 2) Özgün bir skor kullanılması. 3) Müzik kütüphanelerine başvurmak.

Bir film müziğinin yapılabilmesi için; müzik listesi oluşturulması ve zaman diyagramının çıkarılması, besteleme, orkestrasyon, kayıtlama ve mikslama amaçları gerekmektedir. Burada önemli olan bir husus da; besteciye filmin hangi aşamasında başvurulmalıdır, önce besteci mi yönetmen mi seçilmelidir, senaryo film çekilmeden besteciye verilmeli midir? Benzeri soruların açıklığa kavuşturulması oldukça önem arzettiğidir.

Türk sinemasında film müziği bestecilerinin de belirttikleri gibi, bir filme müzik yazacak olan besteci belirlendikten sonra film, ya senaryo aşamasındadır ya da çekimleri bitmiş ve kurgusu yapılmış durumdadır. Bu durumda besteciye hangi amaçla verileceği

konusunda net bir bilgi verilmemiştir. Fakat görüme yaptığımız her üç besteci de ideal olanın, besteci ve yönetmenin senaryo amaçlarında seçilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu amaçla yapılan görüşmelerin besteci için çok daha faydalı olacağını ifade edilmiştir. Böylelikle hem zaman bakımından yeterli ara tırmanın yapılabilmesi, hem de senaryonun inceliklerini kavrayıp anlatılmak istenenleri müzikle yansıtabilme durumu kolaylaştırılmıştır. Diğer taraftan Türkiye'deki ve Batı'daki müzikal yapı karşılaştırıldığında zaman, Batı'da çok sesli Do u'da ise tek sesli bir yapı olmaktadır. Aynı anda birbirlerinden farklı seslerden oluşan çok seslilik henüz çok genç olan Türkiye sanatçısı için yabancı ve çok yeni bir yapı olmaktadır. Batı'da ise yüzyıllardır senfoni, sonat, konçerto, opera gibi çok çeşitli müzikal formlar tanımlanmış ve geliştirilmiştir.¹⁴

Bunların yanısıra dünya genelinde filmlere müzik yapımına baktığımızda; konulu filmlerin sayısı giderek artmaya başlayınca bu durum yapımcıları, yeni müzik malzemeleri arayışına da götürmüştür. Sessiz film döneminden kalma repertuarların biçimsel olarak süresini tamamlamaması da bu arayışları artıran koşulları olmaktadır. Bunun dışında stüdyolar telif ücreti ödemekten de kaçınımlardır. Bu nedenle filmler için yeni müzik bestelerinin yapılmasını daha uygun bulmaktadırlar. Bu bağlamda stüdyolar kısa zamanda müzik dairelerini yeniden yapılandırmışlar ve her birim kendi orkestralarını, bestecilerini, aranjörlerini, kopyalayıcılarını, müzik kütüphanelerini, vokal yöneticileri ile müzik denetimcilerini olmaktadır. Böylece Hollywood'da besteci sayısında çok büyük bir artış meydana gelmiştir. Film müziği tarihi açısından bu yapılanma büyük değişiklikler meydana getirmiştir (Prendergast, 1992). Fakat bu dönemde böylesi devasa müzik yapılanmaları sadece Hollywood'a özgü olmamıştır. Hollywood kadar görkemli olmasa da Avrupa ülkelerinin film stüdyoları da 1940'lı yıllardan itibaren, bünyelerinde müzik daireleri olmaktadır. Ancak Avrupa'nın bu müzik dairelerinde genellikle besteciler bulunmamaktadır. Bunun yerine özellikle İngiltere ve Fransa'da, film müzikleri Arnold Bax, William Walton, Malcolm Arnold, Sergei Prokofiev gibi çağdaş bestecilere sipariş verilmiştir. Yönetmen gerektiğinde besteciye kendisi seçip uzun süre birlikte çalışmıştır. Film müziklerinin orkestrasyonu, çalınması ve kayıtlarının yapılmasını müzik daireleri üstlenmiştir. Almanya'da Hollywood ile yarışacak kadar kapasiteli UFA, Amerikan sistemini aynen uygulamaya koymuştur (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

¹⁴ Tezimize ek olarak; Kerem Özdemir, Edip Emre ve Ayhan Orkunta ile yapılan görüşmeler.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Avrupa'dan birçok besteci Amerika'ya, Hollywood'a sığınmıştır. Bunlar arasında Franz Wachsmann, Frederich Hollaender ve Paul Dessau gibi besteciler sayılabilir. Bu bestecilerin eserleri Hollywood müziğinin biçimlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Aynı zamanda film müzikleri yapılırken Wagner, Puccini, Verdi ve Strauss'un sahne eserlerindeki müzikler örnek alınmıştır (Thomas, 1997).

Film dünyasında görülen bu gelişmelere karşın, film müzikleri, özellikle eleştirmenler ve akademisyenler tarafından ciddiye alınmamıştır. Ayrıca film müzikleri daha çok akılda kalıcı melodik yapı içerdiğinden, kimse soundtracklerin satışına ihtimal vermemiştir. Bu nedenle 1939 yılının dokuz Oscarlı filmi olan "Gone With The Wind"ün müziği 15 yıl geçmesine rağmen müzik marketlerinde yerini alamamıştır. 1940 yılına gelindiğinde Walt Disney yapımcılık "Pinocchio" için orijinal soundtrack kaydetmiştir. 1942'lerin ortalarına doğru soundtracklerin ticari kaygılarında değişimler olmuştur. RCA Yapımcılık, Macar asıllı müzisyen Miklos Rozsa'ya "The Jungle Book" adlı filmin 28 dakikalık müziğini yaptırmıştır. Bu müzik büyük bir şirket tarafından ticari amaçla yapılmış ilk Amerikan film müziği olmuştur (Burlingame, 2000). 1943 yılında "Casablanca" filminin "As Time Goes By" adlı teması 6 hafta boyunca liste başı kalmıştır. 1942 yılında "Holiday Inn" filmindeki "White Christmas" adlı parça 10 hafta liste başı olarak 30 milyon adet satmıştır. Bu satış tüm zamanların en büyük satışı olarak anılmıştır (Burlingame, 2000).

İlk defa Floransa'da 1590'larda "Drama der Musica" adıyla ortaya çıkmış olan Opera, operetler, senfoni vb. birikimiyle Batı, müziğin dramatik kullanımını çoktan keşfetmiştir. Türkiye'de ise henüz çok seslilik bilinmediği için hangi çalgının sesinin nasıl bir etki vereceği de bilinmemektedir. Genç Türk sanatçıları için sahnede konuların yerine insanların arkalar söyleyerek anlamları çok yabancı bir konu olarak karşılıklarına çıkmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak da müzikal filmler, Hollywood'da tabanı oluşturulan halk kitlelerinin bile tanıdığı, bildiği ve sevdiği bir tür olmuştur. Türkiye'de müzikal konusundaki bu bilgisizlik, film müziğindeki sıkıntılar konusunun çok tipik bir adaptasyon sorunu örneği olarak Türk film müziği bestecilerinin karşısına çıkmaktadır (https://www.google.com.tr/?gfe_rd=cr&ei=EHTeVqBMq2z8wfrnYKgBw&gws_rd=ssl#q=%C5%9Fu+film+m%C3%BCzi%C4%9Fi+film+m%C3%BCzi%C4%9Fi+dedikleri).

Monofonik (tek sesli) müzik Türk sinemasında film müziği olmak için yetersiz kalmıştır. Türk sineması bu müziği ancak köy, tarla filmlerinde kullanmıştır. Örneğin Orhan

Gencebay'ın baştan sona kadar başlamasıyla katıldı. 1. Metin Erksan'ın “Kuyu” filmi buna tipik bir örnek teşkil etmiştir. Çünkü tek seslilik halk müziği ve Klasik Türk Müziği'ne ait bir tekniktir. Bir de film müziğine “Fon Müziği” adıyla bir yaklaşımdır ki bu çok sesliliği gerekli kılmıştır. Bunun için müziğin ezgisel (melodik) değil armonik bir yapıya sahip olması gerektiği belirtilmiştir. Yani çok sesli oluşturan kaynaklanmıştır. Çok sesli müziğin bestelenmesi de çaldırılması da çok pahalı olmasından dolayı, Türk sinemasında “döeme müzik” olarak tabir edilen müzikler uzun yıllar boyunca kullanılmışlardır. En gözde yönetmenler bile çaresizlikle başka filmlerden ya da Klasik Batı Müziği kayıtlarından, kendi filmlerinin, seçtikleri, uygun gördükleri bölümlerine uygulayarak işi kotarmışlardır.

(https://www.google.com.tr/?gfe_rd=cr&ei=EHtEVqBMq2z8wfrnYKGBw&gws_rd=ssl#q=%C5%9Fu+film+m%C3%BCzi%C4%9Fi+film+m%C3%BCzi%C4%9Fi+dedikleri).

Tez ek olarak alınan bestecilerle yapılan görüşmelerin sonunda bu tür döeme müziğine Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği “Aç Kurtlar”ın müziği Ennio Morricone'nin Spagetti Western müziklerinden birisini kullanması örnek olarak verilmiştir. Oysa “Aç Kurtlar” filmi izlendiğinde Hollywood filmleri ile kıyaslanabilecek konumda olmasına rağmen müziğin özgün olmaması dikkat çekmiştir. Üstelik bir de zaman zaman müzik arasında başlama sesinin duyulması konuyu daha da vahim hale getirmiştir.

Erdoğan ve Solmaz (2005), “Sinema ve Müzik” adlı kitabında, “Film ve müzik başlı hareketli görüntünün sunumunda müziğin kullanılmasıyla başlar ve günümüzdeki soundtrack olgusuna kadar çeşitlenen bir gelişme gösterir. Bu gelişme aynı zamanda film ve müziğin bütünlük bir ürününü oluşturmada hem birbirine bütünlük mi olurken hem de birbirini destekleyici ayrılmaya doğru seyretmiştir” şeklinde açıklamıştır. Bu açıklamadan da anlaşılmaktadır ki müziğin film üzerindeki katkısı ve film ile müzik arasındaki etkileşim oldukça ilginç ve önemli bir konudur. Bu başlamada özellikle Avrupa ve Amerika'da birçok üniversitede film müziği ile ilgili bölümler kurulmuş, dersler verilmekte; müzikologlar, eleştirmenler ve bilim insanları film müziği üzerine çalışmakta, film müziği grupları oluşturmakta, film müziği dergileri ve kitapları yayınlamaktadır. Türkiye'de ise okullarda ve akademik girişimlerde film müziğine gereken ilgi yeterince

gösterilmemektedir. Türkiye’de sinema tarihi açısından birçok ara tırma ve yayın yapılmasına ra men henüz film müzi i konusuna yeterince önem verilmemi tir.

3.8.1. Türk Sinemasında Müzi in Kullanım Özellikleri

Öngören (1985), “Senaryo ve Yapım” kitabında müziklerin filmler için önemli bir ö e oldu unu belirtmi tir. Sinema ve müzik günümüzde kitle ileti imi adı verilen örgütlü ili kinin önemli bir parçasını olu turmu tur. Kitle ileti imi de “kitle medyası” adı verilen araçlarla olu turulmu yönetimsel ileti im biçimini olu turmu tur. Önemli bir nokta da müzi in çe itli nedenlerle kullanımı önce filmlerde ba lamı tır. Ardından radyo piyeslerinde kullanılmı ve geli tirilmi tir. Günümüzde ise radyo, dinleti amaçlarının dı nda ve izlencelerin içerisinde müzi i daha az kullanmaya ba lamı tır. Oysa filmlerde ve televizyon yapımlarında müzik kullanımının büyük ve önemli bir yerinin oldu u belirtilmi tir. Bu ba lamda bir senaryoda müzi in kullanım özellikleri öyle sıralanmı tır:

- (1) Dinleti için Müzik
- (2) Ba langıç Müzi i
- (3) Dip Müzi i
 - (a) Müzik Bilgi Sa lar
 - (b) Belirtici Müzik
 - (c) Yükseltici Müzik
 - (d) Ki ilik Belirten Müzik
 - (e) Ruhbilimsel Müzik
 - (f) Dramatik Müzik
 - (g) Vurgulayıcı ya da Noktalayıcı Müzik
 - (h) zleyici Müzik
 - (i) Zaman ve Yerle lgili Müzik

(4) Geçi çin Müzik

(5) Doldurucu Müzik

(6) Kar ılıklı Konu manın Yerini Alan Müzik

(7) Ses Efekti Yerine Müzik

(8) Kurgu ile E le tirilen Müzik

3.8.1.1. Dinleti çin Müzik

Burada, bir filmde bir müzik eseri ya da parçası sadece dinlemek amacıyla kullanılmı tır. Yani eser ba tan sona kadar çalınmı ve film yapımı bu yapıta göre hazırlanmı tır.

Film yapımlarında da bir orkestra önemli bir yapıtı ba ından sonuna kadar çalarken, de i ik çekimler kullanılmı ve mümkünse çalınan parça ile ilgili de i ik görüntülere de yer verilmi tir.

3.8.1.2. Ba langıç Müzi i

Filmin ba langıcında jenerik dedi imiz tanıtım yazıları verilirken kullanılan müzi e “ba langıç müzi i” denilmi tir. Bu müzi in temel özelli i, tanıtım yazıları geçerken dinlenildi i zaman genellikle filmin genel durumu hakkında ya bilgi ya da fikir vermesi olmu tur.

Ba langıç müzi i de i ik adlarla da tanımlanmı tır. Ayrıca bu müzi in filmin öyküsüne uygun olması da gerekmektedir. E er öykünün güldürü yanı a ır basıyorsa ba langıç müzi i canlı, devinimli ve akıcı çalınmı tır. E er film duygusal bir öyküyü, örne in bir a k öyküsünü anlatıyorsa bu müzik romantik ve tatlı çalınmı tır. E er film sava filmiyse, müzik de co kulu fakat a ır olarak çalınmı tır. Bu nedenle ba langıç müzi ine “tema müzi i” de denilmi tir. E er film siyasi bir içerik ta ıyorsa, müzi i “ciddi müzik” diye tanımlanmı tır. Tanıtım yazıları sırasında verilen müzi i dinledi imizde, genellikle filmin havası hakkında artık bir bilgi ya da fikir sahibi olunmu tur. Çünkü aynı müzik filmin di er bölümlerinde de fakat de i ik amaçlarla kullanılabilmi tir. Bu müzi in adı yerine göre “dip müzi i”, yerine göre “geçi müzi i” olabilmi tir. Ba langıç müzi i genellikle bir

orquestra tarafından oluşturulmuş ama aynı müzik ba ka amaçlarla aynı filmde ba ka sahnelerde kullanıldı ında, bir ya da iki müzik aleti ile de çalınabilmesi mümkün olmu tur.

Ba langıç müzi i tema müzi i olarak saptandı ında, filmin kahramanı tarafından okunan anlamlı bir arkı ya da filmin kahramanlarının bir yerde orkestradan dinledikleri bir parça ya da bir e lence merkezinde dans edilirken çalınan bir melodi de olabilir. Filmin konusu içerisinde yer alan sirk, karnaval ve geçit töreni gibi olayların do al müzi i de “ba langıç” ya da “tema müzi i” olarak kullanılabilir. Senaryo yazarları genellikle ba langıç müzi inin belirlenmesi ve senaryoda tanımlanması ile ilgilenmezler (Öngören, 1985). “Jenerik müzi inin ba arılı bir uygulamasına, Oliver Stone’nun U-Turn/Kaybedenler (1997) adlı filmi örnek olarak verilebilir. Film, Arizona’da geçen ilginç bir öykü üzerine kurulmu tur. Burası sıcak, dikenli ve kayalık co rafyası olan mekân olarak alınmış ve bu mekândaki ya am, kesitler içinde verilmiştir. Bölgenin sıca ını, insanın etinde kemi inde duyurmak için yönetmenin, sinemasal dili sonuna dek zorladı ı görülür. Do aldır ki müzik de bunu destekleyecek ekilde tasarlanmıştır. Ennio Morricone’nin müzi i de bu duyguyu ba arılı bir biçimde yansıtmıştır” (Sözen, 2011).

3.8.1.3. Dip Müzi i ve Görevleri

Senaryo yazarını en çok ilgilendiren müziktir. Jenerik müzi inin dı ında, zaman zaman süreklilik arz eden ve yer yer öne çıkan müzikler vardır. Bunlara da fon müzi i denilmiştir. Kimi zaman bu müzik, geri planda kalmayıp görsel anlatımı daha da peki tirmek için, bilinçli olarak ön plana çıkarılması di er bir yöntem olmu tur. Genel olarak bilinen, tanınan bir müzi in fon müzi i olarak kullanılması tercih edilmemiştir. Çünkü bilinen müzik seyircide bir takım ça rı ımlara yol açabilmekte ve böylece filmin anlatımında müzi in istenilen ve beklenen katkısı engellenmi olmaktadır (Öngören, 1982).

Müzik belirlenmiş bir anlayışla kullanılır ise film sahneleri hakkında ek bilgiler verebilir, bir sahnenin duygusal yapısının etkisini, bir ba ka sahnenin dramatik etkisini yükselterek güçlendirir. Pek çok dü ünçeyi tek tek vurgulayabilir, co kuyu artırabilir, birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birle tirerek süreklili i sa lar. nsanların ki iliklerini, yer ve zamanı belirler, ki ilerinin psikolojik yapısını çözümleyerek seyirciye sunar. Iginç olmayan tek düze sahneleri birbirine ba lamak suretiyle vurgulanması gereken yerlere ve önemli noktalara dikkat çeker. Tüm bu noktaların tam yerinde saptanması ve uygulanabilmesi için sadece

senaryo yazarının müzi i bilmesi yetmez. Senaryo yazarı ile besteci, yönetmen ve hatta filmin yapımcısının bir araya gelerek konuyu detaylı bir şekilde masaya yatırmaları gerekir (Vardar, 2009).

3.8.1.3.1. Müzik Bilgi Sa lar

Bir görevi yerine getirmesi için filmde müzik kullanılmı tır. Örne in; bir sahnede yere saçılan madeni e yaların çıkardığı sesi anlatmak için müzik kullanılabilir. Bir sahnede, sokakta keman çalmakta olan bir dilenciye doğru sa ır bir adam yaklaşıırken, sa ır adam uzaktayken dilencinin çaldığı kemanın sesini, seyirci doğal düzeyde duyar. Fakat sa ır adam dilenciye yakla tıkça kemanın sesi azalır ve ikisi yan yana gelince kemanın sesi hiç duyulamaz olur. Sa ır adam uzakla tıkça da kemanın sesi yavaş yavaş doğal düzeyine yükselir. Böyle bir yaklaşım ile adamın kemandan çıkan sesi duymadığı, sa ır oldu u müzik aracılığıyla verilebilir (Öngören, 1982).

3.8.1.3.2. Belirtici Müzik

Bazı sahnelerde sonucun önceden bilinmesi gerekebilir, arka plandaki müzik buna göre belirlenip seyircinin de bunu anlaması sağlanabilir. Örne in; bir ordu di er bir ordunun üzerine yürümektedir. Fakat bir taraftaki ordu savaşın sonunda yenilecektir. Yenilecek olan bu ordunun gösterildi i sahnelerde müzik daha karamsar olabilir, ses de özellikle zayıflatılarak verilir. Böylece filmin sonuna gelmeden, müzik sayesinde bu ordunun yenilece i belirtilmi olur.

3.8.1.3.3. Yükseltici Müzik

Dip müzi inin en önemli i levlerinden birisi de bir sahnenin duygusal yapısını yükseltmektir. “Diyelim ki Zonguldak’taki kömür i çileriyle ilgili bir film yaptık. Tanıtım yazılarının bulunduğu bölümden başlayarak, i çilerin yaşam kavgasındaki ısrarlı tutumunu belirten sahnelerde nasıl bir müzik kullanacağız? Olana ımız varsa, nasıl özgün bir müzik besteleyeceğiz? (...) Böyle bir filmde ciddi müzik kullanmak gerekir. Bu müzik çağda batı müzi i ya da çok sesli Türk müzi i türünde olmalıdır. Bir iki aletle çalınmamalıdır. İgili sahnelerde müzik tüm salonu doldurmalıdır” (Öngören, 1985).

Aynı zamanda dip müzik için görüntüde var olan do al kaynaklardan da yararlanılabilir ve hatta yerine göre filmdeki duruma karıt olan müzik de kullanılabilir. Mesela bir ki iyi öldürmek üzere o ki inin bulundu u haneye giren katiller, o ahısla alay etmek için “Radyoyu açalım da ölümün için biraz yas müzi i dinleyelim” diyerek radyoyu açarlar fakat radyoda son derece ne eli, canlı bir müzik yükselmiştir. Burada bir cinayet söz konusu ama seyirci bu durum karısında gülmekten kendini alamaz duruma gelmiştir.

3.8.1.3.4. Ki ilik Belirten Müzik

Belli bir karakterin çekildi i sahnelerde sürekli aynı müzik verilip ve bu i lem birkaç kez tekrarlanırsa, seyirci müzikle o karakter arasında bir ba lantı kurmaya ba lar. Daha sonra o karakterin görüntüsü verilmeden, aynı müzik çaldı nda seyirci o insana ait bir eyler olaca ı anlamını çıkartır. Bu müzik o ki inin özelli ini vurgulayacak bir havaya sahiptir. Örne in; karakter komik ise, müzik de ne eli olur. Benzer ekildeki kullanımlarla belli dü ünceler de tanımlanabilir. Diyelim ki sapık bir adam sürekli kadınları öldürmektedir. Cinayetleri i lemedi i zaman normal bir ya am sürdüren bu adam, nöbet gelince kadınları öldürmeyi dü ünmeye ba lamaktadır. Sapık bu dü üncenin etkisi altına girdi inde, seyirci fon müzi i olarak sadece bu ana ait belli bir müzi i birkaç kez dinlemi se, sapı ın dü üncesi ile müzik arasında bir ba lantı kurmaktadır. Daha sonra seyirci bu müzi i her duydu u zaman sapı ın kötü bir eyler yapmayı planladı ını açık bir ekilde fark edecektir (Vardar, 2009).

3.8.1.3.5. Ruhbilimsel Müzik

Bazı sahnelerde karakterlerin olaylar karısında içinde buldukları ruh hali müzik ile tanımlanabilir. Diyelim ki yıllar sonra do du u eve gelen bir kadın, çocuklu unu dü ünmeye ba lar. Kadının güzel anılarından dolayı hissetti i mutluluk yumu ak ve tatlı bir müzik kullanılarak ifade edilir. Bir katilin birilerini öldürmeyi tasarladı ı zaman ise, iddet ve korkuyu ça rı tıran müziklere yer verilir. Bu durumda çalınan müzi in özelli i ile hem kurbanın korku içindeki ruh hali hem de katilin iddet dolu psikolojisi yansıtılmış olur (Öngören, 1985).

3.8.1.3.6. Dramatik Müzik

Ak, ölüm, korku, zafer gibi sahnelerde kullanılan müziktir. Komedi müziği de drama müziği olarak kabul edilerek çoğunlukla özgün olarak bestelenmiştir. Dramatik müziğe örnek olarak birbirini seven iki genç adamın romantik anlarda arkada planda çalan bir müzik verilebilir.

3.8.1.3.7. Vurgulayıcı ya da Noktalayıcı Müzik

Fon müziği bazen vurgulayıcı ya da noktalayıcı özellikler de taşıyabilir. Bu işlevi yüklenen müzikler çok kısa olurlar ve sürüp gitmezler. Bir kaza sahnesi ve bu sahnenin sonunda da kazaya uğrayan birisi varsa, o sahne boyunca müzik daha arkada planda duyulurken, sahnenin sonunda kazaya uğrayan kişinin öldüğünde müzik sesi bir anda yükselir ve aniden biter, böylece müzik bu dramatik anı vurgulayarak noktalar. Benzer kullanımlara farklı örnekler de verilebilir. Örneğin; bir kişinin önemli bir konuda bir arkadaşına beklenmedik ve önemli bir sır verecektir. Sahnenin sonunda seyircinin bilmediği önemli bir durum ortaya çıkacaktır. Mesela bir karakter, cinayeti kimin işlediğini gördüğünü açıklayacaktır. Müzik bu önemli açıklamayı vurgulayıp noktalayabilir. Burada önemli olan nokta, vurgulayıcı müziğin tam zamanında ve yeteri kadar duyulması gerekliliğidir (Öngören,1985).

3.8.1.3.8. İzleyici Müzik

Takip etme sahnelerinde dinamizmi, heyecanı ve gerilimi pekiştirici olması için canlı ve hareketli olan fon müziklerine yer verilir. James Bond filmlerindeki arabayla kovalamaca sahneleri ya da mafyanın adamlarından koarak kaçan birinin çekildiği sahnelerin daha etkileyici olması için büyük bir kısmı ya da tamamı müzikle desteklenir. Bu müzik; akıcı, coşku dolu, sürükleyici ve temposu yüksek, yani görüntüdeki olaya uygun olmalıdır.

Ayrıca bir ses efektinden hemen sonra geçiş müziğine yer vererek izleyicide çeşitli çağrışımlar yaratılır. Öyküdeki birbirine karışık noktalar ortaya konabilir ve ayrılıklar belirtilebilir. Örneğin; bir kadın, birinci sahnenin sonunda avazı çıktığı kadar bağıır ve hemen kesme ile geçilen ikinci sahnenin başında aynı düzeyde o çığlığı andıran bir dip müziği kullanılır. “Geçiş müziğini arada sırada kullanarak senaryo yazarı filmdeki geçişleri tekdüzelikten kurtarabilir” (Öngören,1985).

3.8.1.3.9. Zaman ve Yerle İlgili Müzik

Geçmiş günlere ya da dönemlere ait olayların bulunduğu sahnelerde elbette ki günümüzün müziği kullanılamaz. Her dönemin kendine özgü bir müziği vardır ve duyulduğunda o dönemi anımsatır. Örneğin; Rönesans Avrupa'sında geçen sahnelerde o dönemi tanımlayan klasik müzik tarzında müzikler kullanılmalıdır. Fon müziği ile belirli bölgelerin tanımlanması yapılabilir. Mesela gayda skoçya'ya, tam tam davulları Afrika'ya, kemençe Karadeniz'e, bambu ile çalınmış bir melodi de Uzak Doğu'daki bir ülkeye göndermeler yaparak o bölgenin çağrısını yaptırır.

3.8.1.4. Geçişin Müzik

(Öngören, 1985) "Senaryo ve Yapım" kitabında; dip müziğinin en çok kullanılan yönlerinden birisinin bu müzik olduğundan bahsetmiştir. Müzik burada geçişlerin sağlanması rolünü üstlenmiştir. Ama bir sahneden diğere geçerken müziğe gerek olup olmadığı konusunda doğru karar verilmesi gerekmektedir. Geçiş müziklerine genellikle senaryo yazarı ve yönetmen birlikte karar vermelidirler. Sahne geçişlerini sağlama amacıyla kullanılan bu müziklerin en belirgin özellikleri çok kısa olmalarıdır. Etkileyici bir geçiş müziği kullanımıyla seyircinin duygusal hali belirli bir şekilde değiştirilebilir (hüzünden neye geçiş ya da tam tersi). Geçiş müziği genel olarak bir sahneden diğere geçerken kullanılmasına rağmen, daha çok mekân değişimi sahnelerinde uygulanır.

3.8.1.5. Doldurucu Müzik

Film içinde belli yerlerde kullanılan müzik türüdür. Örneğin; bir olay olmuştur ve seyirci bunu görmüştür. Filmin kahramanı da bu olayı bir başka kişiye anlatması gerekmektedir. Hatta bu olayın, sahnenin devamında başka birçok kişiye de anlatılması gerekmektedir. Filmin kahramanı, olayı anlatmaya başlar, ancak anlatanın sesi duyulmaz ve araya dolgu müziği konulur. Müzik bittiğinde artık filmin kahramanı, bu durumu herkese aynen anlatmıştır (Öngören, 1985).

3.8.1.6. Karıklı Konu manın Yerini Alan Müzik

Senaryoda öyle bölümlerin olduğu görülmüştür ki, ortada sadece bir görüntünün varlığı söz konusu olmuştur. Öyle ki bu görüntüde hiçbir devinim görülmemiştir. Karıklı konu ma

ya da bir ses kaynağının da varlığı olmamıştır. Bu durumda sadece müzik kullanarak çok şey anlatılabilir. Örneğin; Charlie Chaplin'in "Mösyö Verdoux" adlı filminde Chaplin, evlendiği eğerlerini teker teker öldürmüştür. Bir sahnede de Chaplin, yeni evlendiği bir başka kadınla yatağa girmiştir ama kamera yatak odasının kapısının dışına kadar gelmiş ve orada durmuştur. Çerisi görülmemektedir. Görünürde sadece kapı görüntüsü kalmıştır. Başka hiçbir ses de olmamıştır. Bu sahnede müzik içerisinde olanlarla ilgili bilgiler aktarmıştır. Öyle ki; önce mutluluk tablosunu andıran bir müzik duyulmuştur. Ardından müzik çokulu bir havaya dönmüştür. Giderek korkunçlaşmış ve aniden iddetlenmiştir. Son olarak da kapı açılırken müzik yine bir mutluluk havasına dönüşmüştür. Bu sırada çeriden kadının öldürüldüğü gösterilmiştir. Böylece Chaplin rahatlamış bir durumda ve taze bir havayla dışarıya çıkmıştır (Öngören, 1985).

Burada müziğin korkunçlaştırıcı bir kavgaın olduğu ve doruk noktası da seyirciye içerisinde korkunç bir olayın gerçekleştiğini anlatmıştır.

3.8.1.7. Ses Efektleri Yerine Müzik

Fon müziği, ses efektleri (sesleme) yerine de kullanılabilir. Örneğin bir uçurumdan kendini boşluğa bırakarak intihar eden bir adamın düşüşü müzikle verilirken, adamın yere çarpışı da yine müzikle belirtilebilir ve müzik adamın yere çarpışı ile aniden biter (Vardar, 2009).

3.8.1.8. Kurgu ile Eleştirilen Müzik

Bir olayı uzun uzun anlatmak yerine, peşpeşe dizilmiş kısa çekimlerden oluşan sahnelere fon müziği eklenerek de o olay yansıtılabilir. "Diyelim ki bir adam intiharmaktadır. Kısa çekimlerle birçok şey yerine baktığımızda ve ilgililerle konuştukça görebiliriz. Bu çekimlerde karışıklık konulara yer verilmemiştir. Görüntülerde adamın intiharı sahiplerinden istediği onların da baktıklarını olumsuz anlamda salladıkları gösterilmiştir. Birbiri ardına sıralanmış olan bu görüntülerin arkasında aynı fon müziği verilmiş ve müziğin sahne boyunca kısa çekimlere paralel olarak çokulu olmuştur. Fakat son çekimde adamın yolun kenarına yorgun bir şekilde oturduğunu gördüğümüzde önceleri çokulu olan müzik gittikçe yavaşlamıştır. Böylece adamın fiziksel ve psikolojik yorgunluğu müzikle yansıtılmış olmaktadır." (Sözen, 2011).

3.9. Türk Sinemasında Kullanılan Film Müzikleri ve Film Müzi i Yapan Sanatçılar; “Türk Sinemasında Müzi in Kullanımı” Belge Film, Yönetmen Mustafa KAYA, 2015

Filmlerde müzik, artık kaçınılmaz bir ö e olmu tur. Bu nedenle senaryo yazarları ve yönetmenlerin müzi in filmde nasıl kullanılaca ını çok iyi bilmeleri gerekmektedir. Fakat müzik her filmde kesinlikle kullanılacaktır diye bir kural da olmamı tur. E er müzi in bir filmdeki yerini yazar ve yönetmen iyi bilirse, duruma göre müzi e gerek olup olmadı na da kendileri karar verebilirler. Çünkü müzi in yerinde ve anlayı la kullanımı, daha önce de belirtildi i gibi kötü bir senaryoya olumlu katkıda bulunabilir. Bunun yanında iyi senaryolarda da müzi in kötü kullanılmasından kötü film çıkaca ı bir ba ka gerçek olmu tur.

Bu ba lamda sinemada müzi in kullanımı ile ilgili olarak teze destek olması bakımından bestecilerle de görü meler yapılmı tur. Bu görü meler sırasında müzi in sinemadaki önemi ve i levleriyle ilgili bilgiler alınmı tur. Bu sanatçılardan Kerem Özdemir, Edip Emre ve Ayhan Orkunta ile yüz yüze derinlemesine görü meler yapılmı tur. Ancak Ozan Yarman ile e-posta aracı ıyla görü me yapılmı tur. A a ıda bu görü melerin detayları gösterilmi tir.

3.9.1. Kerem Özdemir ile Görü me



Resim 3.8.1.1. Besteci ve müzisyen Kerem Özdemir

Kerem Özdemir .T.Ü. konservatuvarının Ses E itimi bölümünden mezun olmu tur. Yüksek lisansını da bu okulda tamamlamı tur. Kerem Özdemir bir dönem Marmara Üniversitesi'nde sinema ve film müzi i konusunda ders vermi tir.

Daha sonra Sakarya Üniversitesi'nin daveti üzerine S. Ü. Devlet Konservatuvarı'nda görev alan sançtı hem üniversitenin hem de konservatuvarın mar larını da bestelemi tir. Müzik piyasasında bine yakın arkısı bulunmaktadır. Bunun yanında film müzi i çalı maları da yapar. Bu çalı maların sonucunda yüzlerce film müzi i bestelemi tir.

Marmara Üniversitesi'nde Sinema ve TV bölümünde ö retmenlik yaparken, sinema dersinin içerisinde film müzi i derslerinin de oldu unu anlatmı tir. Fakat ne yazık ki bu dersin zorunlu de il, seçmeli ders oldu unu ve bu dersi seçen ö renciler de kendi aralarında konu urken film müzi i dersi için “ıvır zıvır derslerden de geçersen mezun olurum” ekinde konu tuklarını duydu unu ve bu durumdan üzüntü duydu unu söylemi tir. Ö renciler sinema okurken sinemada kullanılması gereken film müzi i derslerinin seçmeli ders olması gerçekten de Türkiye'de film müzi ine verilen önemi anlatmı tir. Sanatçı kendisine ait olan “Okyanus müzik” te çalı malarını sürdürdü ünü belirtmi tir. Bu kısa tanıtımdan sonra Kerem Özdemir'e sorduk;

- *Sinemada müzi in kullanımı ile ilgili olarak, Türkiye'de film müzi i, Avrupa'da ve Amerika'da yapılan film müzikleri hakkında bize neler söyleyebilirsiniz?*

Kerem Özdemir: “Önce sinemadan bahsetmek gerekirse Türk sineması geli me gösteren bir evrededir. Hollywood'a göre dü ünürsek, tabii Hollywood filmleri çok daha revaçtadır. Teknolojik olarak belki de daha ileri düzeyde ama Türk sineması da hemen hemen onları yakalamaya ba ladı diyebilirim.”

- *Biraz önce izledi imiz, Babam ve O lum adlı filmde, kullanılan müzik bana çok geli mi geldi, sanki Avrupa ya da Hollywood tadını yakalamı , siz ne dü ünüyorsunuz?*

K.Ö.: “Müzikal açıdan dünya sinemasından maalesef çok uzaktayız. Bunun sebebi bence Türkiye'deki e itim, müzik e itimidir. Çünkü konservatuvardan mezun olan ö renciler batı müzi i e itimi olsun, Türk müzi i e itimi olsun film müzi i konusunda gerekti i kadar e itimi alamamaktadırlar. Örne in ben .T.Ü. devlet Konservatuvarı mezunuyum, bizim okulda örne in Türk Sanat Müzi i ya da eski tabirle Türk Müzi i, Türk Halk Müzi i Batı Müzi i ve solfej e itimleri vardır. Ama bunların film müzi iyle ilgisi bulunmamaktadır. Film müzi i e itiminin film (sinema) e itimi veren okullarda verilmesi gerekmektedir. Kaldı ki ben Sinema ve televizyon bölümünde müzik e itmeni olarak görev yapmı tım. Fakat burada gördüm ki ö renciler film müzi i konusunda gerçekten de yeterli ilgiyi göstermemektedirler. Ama görüntü, makyaj, görsel efektler ve montaj alanlarında

e itimleri yeterli olmasına rağmen film müziği konusunda başarılı olmadıklarını gördüm. Bu durum daha çok müzik e itiminin yetersizliğinden kaynaklanmaktadır.”

- *Sizce Türkiye’de film müziğine neden gereken ilgi gösterilmemektedir?*

K.Ö.: “Bunun tek nedeni e itimdir. Ben Marmara Üniversitesi Sinema ve TV bölümünde öğretmenlik yaparken, film müziği dersleri zorunlu değil seçmeli derslendirdim. Yani öğrencilerin birçoğu ya not ortalamalarını yükseltmek için ya da kredilerini tamamlamak için bu derslere girerlerdi. Öğrenciler derslere gereken önem vermedikleri gibi benim dersime gereken önemi vermemiştir. Bu da beni hem üzmüştü hem de Türkiye’de kaliteli film müziği bestelenmesi açısından ne yazık ki beni olumsuzluğa sürüklemiştir.”

- *Neden Hollywood’da yapımlar sizin deyiminizle daha revaçtadır?*

K.Ö.: “Çünkü Hollywood’da sinema sektörü çok ileri düzeydedir. Yatırımları çok yüksektir. Müzikler de doğal olarak çekilen filmlerle aynı paralelde gelişme göstermektedir. Bir defa gerek film çekimlerinde gerek ise film müziği yapımlarında harcamalardan kısıtlama yapılmamaktadır. Hollywood’da yapılan bir film ve film müziğine ayrılan bütçe Türkiye’de söz konusu bile edilemez.”

3.9.2. Edip Emre ile Görüşme



Resim 4.8.1.2. Besteci ve Müzisyen Edip Emre

Edip Emre, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mezunudur. Uzun yıllardır müzikle ilgilenmektedir. Bestecilik, söz yazarlığı, aranjörlük, yönetmenlik ve müzisyenlik yapmaktadır. Çocukluğundan beri müzikle uğraşmaktadır. Çocukluk yıllarında üflemeli çalgılara hevesli olmasına rağmen üniversite yıllarında diğer müzik aletlerine yönelmiştir. Edip Emre'nin "A la Ankara" ve "Her Zaman Ak Kazanır" isimli iki tane piyasaya çıkmış solo albümü vardır. Şimdilerde müzik yönetmenliği ve kompozitörlük yapmaktadır. Kendi deyişiyle, "İstanbul'da daha çok mutfakta" olmak istemektedir.

Edip Emre, kalıplardan sıyrılmak ve Türk sinemasına, alışılmadık tekrarı yerine özgün film müziği istemektedir. Burada yapımcı ekibinin oturduğu senaryo üzerinde müziğe karar vermesi gerektiğinin altını çizmektedir. Şu anda Samanyolu Televizyonu ile çalışmaktadır. "Sungurlar" ve "Efkâr Tepe" adlı dizilerin müziklerini ve düzenlemesini yapmaktadır.

- *Türkiye'de müziğin kullanımı konusunda bizi bilgilendirir misiniz?*

Edip Emre : "Türkiye'de, özellikle Türkiye diyorum çünkü Avrupa sinemasında müziğin kullanımı Türkiye kadar yoğun değildir. Doğu'ya gittikçe yoğunluk artmaktadır. Bu bizim duygularımızla ilgili bir durumdur. Duygusallık artmaktadır. Duygulanmak, hislenmek, kahırlanmak, efkârlanmak gibi müzik de çok abartılı tonlarda kullanılmaktadır. Doğu'ya gittikçe film genellikle dansla başlanmaktadır. Çünkü insanlara bu duyguyu daha yoğun ve başarılı geçirmek adına müziği sinemada kullanmaktayız. Fakat sinemada müzik vazgeçilmez bir unsur, olmazsa olmaz ama dozunu iyi ayarlamak gerekir."

- *Türkiye’de çekilen filmlerin türleri ve buna göre de müzikleri var mıdır?*

E.E.: “Tabii ki vardır. Örne in belgesel film için farklı müzikler yapılmaktadır. Belgesel sineması çok asil bir konudur. Bir sinemacı dü ünün, bir yaka i nesinin belgeseli için, nesnenin kökenini, tarihçesini, ustalarının ve i çilerinin özelliklerini v.s. çok detaylı inceler. Kısacası belgesel ideal meselesidir...”

- *Sorumu bir defa da öyle sorayım, film müziklerinde tür var mıdır?*

E.E.: “Olaya öyle bakmak lazım, bu (film) bir yatırımdır sonuçta. Yapımında çok önemli dört unsuru vardır. Bunlar; yapımcı, senaryo, yönetmen ve müzisyen. Bu ekip çekilecek filmde nasıl bir müzik kullanılacağı ana hatlarıyla tartı ırlar ve karar verirler. Ancak bu yer yer duruma göre de i iklik gösterebilir. Kısaca sürprizlere açıktır. Örne in; bir aksiyon filmi çekiliyorsa kayna ı Hollywood olan bir aksiyon müzi i kullanabilirsiniz ama bunun içerisinde de i iklikler de yapabilirsiniz. Bir çatı ma sahnesi her zaman aksiyon müzi i içermeyebilir, hatta içermese de iyi olur. Yani bir çatı ma sahnesi var, bombalar patlamı , siren sesleri, askerler, teröristler v.s. bir karga a vardır ama geriden de bir kadın sesinin lirik ya da etnik bir müzikle bu sahneye girdi ini dü ünün. Eminim çok daha etkili olacaktır.”

- *Sinema için müzik etle tırnak gibi midir sizce?*

E.E.: “Bu konuda verece im bilgi tamamen ki isel olabilir, bilimsel bir bilgi de ildir. Müzik olmazsa olmazdır, gereklidir yani ama dozunu iyi belirlemek gerekir. Avrupa sinemasına baktı ımızda müzi i efektif kullanırlar. Avrupalı yapımcıların olaya bakı açıları da farklıdır. Bize gelindi i zaman durum de i mektedir. Bunu öyle deneyebilirsiniz; filmin altından müzikleri kaldırın, çok sıkıntılı olur, seyri güçle ir.”

- *Siz Avrupa’ya gidildikçe sinemada müzik daha az kullanılır dediniz. Ama Amerika filmlerine baktı ımızda, müzikte, müthi bir orkestrasyon oldu unu görüyoruz. Görsel ile uyumlu ve insanın duygularına de il de sinemanın görseline hitap eder. Burada film müzi i ile ilgili akademik bir çalı ma mı vardır? Bildi im kadarıyla Türkiye’de bir film müzi i e itimi veren okul yoktur. Amerika’da var galiba?*

E.E.: “ İmdi burada yapım ön plandadır. Hollywood’da mütevazı bir bütçeyle çekilmi bir filmin içindeki müzi e ayrılan parayla Türkiye’de dört tane film çekersiniz. E er Türkiye’de de böyle bir film yaptı ımız zaman size bütçe tanınırsa, zaman da tanınırsa, olanaklar da yeterli olursa notaları alır müzik konusunda geli mi bir ülkeye gider o

ülkenin senfoni orkestrasına müzi inizi yaptırabilirsiniz. Fakat burada müzik hem olmazsa olmaz hem de çok para ayrılmayan bir konumdadır. Mesele bütçeyle ilgilidir. Türkiye’de film müzi ine çok önem verilmektedir fakat gereken imkânlar ne yazık ki sa lanmamaktadır. Tabii ki üniversitelerde gerek sinema ve gerek ise film müzi i e itimine önem verilmelidir. Türkiye’de de Hollywood tarzı film ve film müzi i üretebilmek için e itim mutlaka gereklidir.”

- *Peki, Marmara Üniversitesi’nde olsun, Mimar Sinan’da olsun; bu okullarda film müzi i dersleri zorunlu olarak verilemez mi?*

E.E.: “Elbette verilebilir, verilmelidir de. Fakat Türkiye’de bu i ler daha çok tecrübeyle geli tiriliyor. Do rudan do ruya sinema, film müzi i üzerine ders verilen bir alan yok. Benim de sinema müzi ine ili kin geçmi im belgesel müzi e dayalıdır. Bu konuda çok çalı tım ama son be senedir dizi filmleri müzi i yapıyorum. Akademik e itim mutlaka art, verilmesi gerekir.”

- *Sinema filmi ve müzi inin bilinçaltına etkisi var mıdır? Egemen güçlerin buradaki rolü nedir sizce?*

E.E.: “Burada egemen güçlerle sinema ili kisini kurdu umuz zaman her ey yine yapımda dü ümlenir. Burada egemen güçler nedir? Kapitalizmdir. Film yapılacak, satılacak, gi e yapacak v.s. Bu i in bir tarafı, bir devlet erki ya da bir sistem tarafından verilmek istenen bir mesajı destekler mi? Tabi destekler. Amaca, niyete ba lı eylerdir. Dünyanın her yerinde iktidarlar müzikleri kullanmı lardır. Bilinçaltına i lemesine gelince, diyelim her ey süt liman, her ey yolunda. Bu filmin müzi ini yaparken az sonraki sahneden kötü eyler olaca ını hissettirir. Her eyin yolunda gitti i, diyelim ki mutlu bir dü ün söz konusu; çaylar, pastalar gelmi her ey mükemmeldir. Ama müzi in içinde seyircinin hissedemedi i bir eyler oluverir. Örne in birden kapı çalınır ve damadın eski sevgilisi kuca ında bir çocukla salona dalar. te bu gerilimi daha eski sevgili gelmeden müzikle seyirciye hissettirilir. Bilinçaltına i leme böyle bir eydir.”

- *Sinemada müzik nasıl yapılmalıdır sizce?*

E.E.: “Çekimlerden önce senaryoyu görmek isterim. Çünkü senaryodaki karakter ya da tip ile sinemada oynayan tip ya da karakter uygun olmalıdır. Müzik de böyledir. Senaryo ile müzik birbiriyle örtü melidir.”

- *Diyelim ki senaryoya göre filmin müzi ini hazırladınız, fakat senaryoya uymayan çok farklı bir film çekildi . Bu durumda ne yaparsınız?*

E.E.: “Senaryodaki öykü kolay kolay de i tirilmez. En azından ben senaryoya güvenirim ve müzi i ona göre yaparım. Küçük de i iklikler olsa bile ana tema, konu kolay kolay de i mez.”

- *Bir arkıcının albümü patlıyor ve arkasından hemen onun senaryosu mu yapılır? E er öyle ise o müzi in bir anlamı olabilir mi?*

E.E.: “Sizin dedi iniz eskidendi, 1980’li yıllarda. Mesela Orhan Gencebay’ın “Sev Dedi Gözlerim” adlı arkısı çok tutulunca hemen filmi çekildi. Hatasız Kul Olmaz, Çe me gibi. O zamanlar bu türden türkü dizileri yapılırdı ama mesela Issız Adam’da yapıldı ı gibi çok ba arılı olmu bir müzikle filmin bütünle mi olması mümkündür. Buna benzer durumlar günümüzde de yapılmaktadır. Ne et Erta bu konuda en önlerdeydi. Hollywood ve Hint sineması müzikten yıkılmaktadır; danslar, oyunlar v.s. Ama Avrupa’da ve Uzakdo u’da müzik daha az kullanılır. ;sim yapma hakları var bence. (Hint sinemasından bahsediyor) Komik, kitsch oldukları da oluyor bazen ama yine de izleniyorlar.”

- *Son bir soru, o halde bunların yaptıkları sinemada kullanılan müzik amacına uygun de il midir sizce?*

E.E.: Kesinlikle öyle, Uzakdo u’nun ve Hollywood’un bazı filmleri ve kullandıkları müziklerin Türkiye’deki sinema ve sinemada kullanılan müzik anlayı ndan pek farkı yoktur.”

3.9.3. Ayhan Orkunta ile Görüşme



Resim 4.8.1.3 Besteci ve Müzisyen Ayhan Orkunta

Ayhan Orkunta , Ütopya Müzik Sinema Yapım Şirketi'nin sahibidir. Kendi deyimiyle 25 yıldır müzikle uğraşmaktadır. İleri bilimlere okumuş, fakat hayatında müziğin yeri daha ağırlık bastırması için müzikle iç içe bir yaşamı olmuştur. Ayhan Orkunta 'nın da birçok bestesi ve sinema film müzikleri vardır. Sahne hayatını da müzisyen olarak sürdürmektedir.

- *Ayhan Orkunta , Türk sinemasında müziğin kullanımı ile ilgili ne söylemek istersiniz?*

Ayhan Orkunta : “Sinemada müzik ve görüntü aslında birbirini çok tamamlayan unsurlardır. Dünyadaki örneklerine baktığımızda müthiş bir endüstri var. Dünyada hem müzik hem de görüntü üzerine söylenecek o kadar çok teknoloji var ki Türkiye ile mukayese bile edilemez. Türkiye’de ise müzik daha ziyade belirli bazı şeylerin altını doldurmak için kullanılmaktadır. Çok sanatsal yapım da var ama Türkiye’de piyasa genel olarak, buna da biraz müzik lazım, biraz şundan lazım gibi gitmektedir.”

- *Türkiye’de yapılan film ve film müzikleriyle, Avrupa’da ve Hollywood’da yapılan film ve film müzikleri hakkında bize ne söyleyebilirsiniz?*

A.O.: “Bu konuya girmeden önce Türkiye’de ne film yapılmaktadır ne de film müziği dersem doğrudan cevap olur belki. Ama yine de Türkiye’de de son zamanlarda güzel filmler ve bu filmlere özgü müzikler yapılmaktadır. Avrupa ve Hollywood dediğimiz

zaman her şeyden önce onların filme ve filme özgü müziğe ayırdıkları zaman ve bütçe öne çıkmaktadır. Türkiye’de ne böyle bir bütçe vardır ne de zaman ayrılmaktadır.”

- *Siz bir filme müzik nasıl yapıyorsunuz, biraz açıklar mısınız?*

A.O.: “Türkiye’de genellikle yönetmen önce filmi kafasında hazırlar. Müzik konusunda bize bıraktığı yerler de çok belirlidir. Bunu bize gelerek anlatırlar. Genellikle önce senaryo gelir ve senaryoyu okuduğum zaman kafamda müziği duyarım. Fakat yönetmen genellikle çok daha başka şeyler anlatır. Bu durumda ikilem ya adımı olmaktadır. Yönetmen ile filmin ortak sesini, benim duyduğum ses ile ortak bir noktaya getirene kadar bu ikilem ya anır. En son a amada benim kurguladığım müziğin doru olduğu konusunda çok defa netleşim izdir. Aslında senaryo çok önem arz etmiyor müzik için. Baştan senaryo verilmi olur. Fakat genelde senaryo ile çekilmiş film arasında çok başka görüntülerin olduğu da görülmektedir.”

3.9.4. Dr. Ozan Yarman ile Görüşme



Resim 4.8.1.4 Dr.Ozan Yarman

Ozan Yarman 1992 yılında Moskova Gnessin Devlet Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Ancak Sovyetler Birliği'nin dağılma sürecinde 1993'te tekrar Türkiye'ye dönmüştür. Aynı yıl Mimar Sinan Devlet Konservatuvarı'na girerek Ergücan Saydam'ın öğrencisi olmuştur. 1994'te özel sanatçılarla İngiltere Kraliyet Konservatuvarı'na girmiştir. Burada Yevgeni Moguilevsky ile birlikte Olga Rumçeviç'in öğrencisi olarak piyano eğitimine devam etmiştir. 1997'de Brüksel Kraliyet Konservatuvarı yüksek lisans sınavını kazanmıştır. 2008 yılında doktora derecesini kazanmıştır.

- *Sayın Ozan Yarman, dünyada ve Türkiye'de sinemada müziğin kullanımı ile ilgili bilgi verir misiniz?*

Ozan Yarman: “Hollywood sektöründe ve PlayStation/Sega oyun dünyasında müziğin kullanımı hakkında konuşmaları söylemem uygun değildir: Orkestral yapıtların, özellikle enstrüman gruplarıyla sağladıkları efektlere çok önem veriyorlar (madeni nefeslilerle görkem; yaylılarla beklenti/gerilim/sevda; tahta nefeslilerle duygusallık/melankoli/gizem; vurmalarla tansiyonun yükseltilmesi gibi) Dante's Inferno, God of War serisi, Harry Potter efsanesi ve Yıldız Savaşları sagasında orkestral büyü çok iyi kullanılıyor. Bu için özellikle müzik yapımcılığına ve besteciliğine büyük sermaye ayırıyorlar. Thief gibi epik ürünlerde de ambiyans (atmosfer) için çok üstün stüdyo teknikleri kullanıyorlar. Yani, Batı'da sinema besteciliği sektörü çok saygı ve ilgi görüyor. Agatha Christie romanlarından

uyarlanan dedektiflik filmlerinde ve Umutsuz Ev Kadınları gibi aile dizilerinde orkestrasyonun çok daha ince i lendi i ve belli ba lı karakterlere/olaylara akılda kalıcı de i mez motifler izafe edildi ini görebiliyoruz. Türkiye için ise unları diyebilirim: Türk sinemacılı nda, komiklik namına, saçmalıklar ve buna uygun "vıcık na meler" adetten sayılıyor artık. "Angara'nın ba ları da büklüm büklüm" falan, dayanılacak gibi de il bo azdaki teknelerden olur olmaz saatlerde! Eskiden beri biraz böyleydi izlenimi ediniyorum (Hababam Sınıfı, Kanlı Nigar, Süt-Karde ler gibi Osmanlı temalı prodüksüyonlar), ama evvelce hiç olmazsa ortak ya am ve kültür, sunulan kıvamı özümsememize yardım ediyordu veya Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet kahramanlık destanlarıyla (çalıntı müzikler e li inde) Türklü ümüzün ezik gururunu ya ıyorduk. imdilerde toplum o kadar çok bölünüp ayrı mı durumda ki birinin gülüp e lendi ini bir ba kası hakaret ve düzeysizlik olarak algılayabilmektedir. Geçenlerde Erzurumya da Sivas'ta iki kafadar, Cem Yılmaz'ın filmine çok güldüler diye, ikayetçi olan biri yüzünden sabaha kadar karakolda a ırlanmı lar mesela.

Ciddi filmlere gelirsek, genelde neredeyse hep Do u kültürünün kahredici hayat öykülerine e lik eden a lak enstrümantal girizgâhlar duyuyorum. Davulların ve yaylıların kullanımında sürekli töre vah eti ve katı kuralların acımasızlı ı hissediliyor. M. Kırmızıgül'ün New York'ta Be Minare filmini bu açıdan son yılların kli esi biçiminde yorumlamak istiyorum.

Bir de laiklik v.s. ideolojilerin vurgulanmak istendi i Cumhuriyetçi filmler var, orada da Türk Be ler ekolu diye bilinen, Kemal lerici'nin Dörtlü Aralı ı Armonisi temelli modal çokseslilik bestecili i devreye giriyor. Kli e ötesi, klik artık."

Türkiye'de ve dünyada sinemada kullanılan film müzikleri ile ilgili olarak, yapılan çalı malarda ula abildi im ve görü lerine yukarıda yer verdi im sanatçılar hemen hemen bu konuda hemfikir olmu lardır. Her üç sanatçı da Türkiye'de sinemada kullanılan müzi in dö eme müzik oldu unu savunmu lardır. Yani hazır müzik, çalıntı müzik, artık nasıl de erlendirilirse öyle kategoride olan bir müzik türü (Yarman, 2015).

Sinemada müzi in kullanımı konusunda akademik bir e itimin mutlaka olması gerekti i görü me yaptı ımız döret sanatçının da dile idir. E er Türkiye'de film müzi i bir an önce akademik bir e itimle daha ileri düzeylere ta ınamazsa Türk filmlerinin kalitesinin hiçbir

zaman beklenen düzeyde olamayacağını bu dört sanatçı da söylemişlerdir. Özellikle Kerem Özdemir, Marmara Üniversitesi'ndeki öğretmenlik yıllarında, çarpıcı bir konuya değinmişlerdir. Kendisi için üzücü olan fakat üzücü olduğu kadar da düşündürücü bir durum olan sinema eğitimini alan öğrencilerin film müziği dersinin seçmeli olduğunu duymuştur. Durumu daha da karamsar hale getiren durum ise bu öğrencilerin film müziği dersini küçümsemeleridir.



BÖLÜM 4

4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

4.1. SONUÇ

Tez konusu sinemada müziğin kullanımı olup sinemada müziğin kullanımı araştırma konusu yapılırken; dünya sinemalarında ve Türk sinemasında, önce kısaca sinemanın doğuşu ve gelişimi, Türkiye'ye sinemanın gelişi, Türkiye'de sinema dönemleri kısaca anlatılmıştır. Ardından Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının etkileri incelenmiştir. Bundan sonra da, müzik hakkında genel olarak çalışmalar yapılmıştır. Tüm bu çalışmaların ardından asıl tez konusu olan, “Sinemada Müziğin Kullanımı” hem dünya sinemalarına hem de Türk sinemasına dair araştırmalar ve çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda, dünya ve Türk sinemalarında müziğin kullanımı araştırılırken sessiz sinema dönemi ve sesli sinema dönemleri ayrı ayrı ele alınmıştır.

Bu veriler elde edilirken konu ile ilgili yerli ve yabancı kitaplar, dergiler, makaleler, gazete köşe yazıları, daha önce yazılmış; yayınlanmış ve yayınlanmamış tezlerden faydalanılmıştır. Ayrıca teze destek olması bakımından, film müziği yapan bestecilerle de görüşmeler yapılmıştır. Bu besteci ve müzisyenlerle yapılan görüşmeler teze ek olması bakımından filme kaydedilmiştir.

Bu çalışmalardan elde edilen sonuçlar şöyle özetlenmiştir: Film müziği, sinemanın icadından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Sessiz sinema dönemlerinde müzik, film gösterimi yapılan salonlarda bir piyano eşliğinde, perdenin önünde ya da arkasında filme eşlik edilmiştir. Müziğin seyirci üzerindeki olumlu etkisini gören film yapımcıları, film gösterilerine orkestralar kiralayarak müzik yapmaya devam etmişlerdir. Giderek seyircinin çoğalması, yeni sinema salonları sayesinde daha görkemli orkestralar oluşturularak film müziği yapmaya devam edilmiştir. Film müziği bestecileri mesleği de bu dönemlerde doğmuştur.

Müziğin film üzerindeki katkısı ve film ile müzik arasındaki etkileşim oldukça ilginç bir konu olmuştur. Özellikle Avrupa ve Amerika'da birçok üniversitede 1930'lardan itibaren başlayan film müziği ile ilgili akademik çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Türkiye'de ise film müziği ile ilgili olarak henüz ciddi bir biçimde akademik bir çalışma yapılmamıştır.

(Erdoğan ve Solmaz, 2005). Türkiye’de film müziği bestecilerinin de belirttikleri gibi film müziği konusu daha çok yayılarak öğrenilmektedir. Bu da Türk sinemasını her zaman yerinde saydıran, ilerlemesini engelleyen etkenlerden birisi olmuştur.

Bu konuda yapılan çalışmalarda, sinemada müzik kullanımının seyirci üzerinde farklı etkilerinin olduğu hususuna yönelik Onaran (1986, 1994, 1995, 2012, 2013), Erdoğan ve Solmaz (2015) v.d. sinema yazarları tarafından kitaplar yazılmış ve bu durum bilimsel olarak da kanıtlanmıştır.

Sinemada müzik kullanımına psikanalitik olarak yaklaşanlar (Brecht vb.) sürekli müzik kullanımının; seyircinin düşünme yetisini elinden alıp onu sersemeye çevirdiğini, hipnotizmaya benzer bir etkinin meydana geldiğini, bunu önlemek için müziğin gerekli yerlerde kullanılmasının uygun olacağını söylemiştir. Eğer müzik filmde uygun zamanda ve dozunda kullanılırsa, seyirci üzerinde de olumlu etkileri olmaktadır.

Sinema, müziğin seyirci üzerindeki kanıtlanmış olan etkisini müziği geliştirerek sonuna kadar kullanmıştır. Sessiz sinema döneminde hem makinenin hem de salondaki insanların seslerini bastırmak için kullanılan müzik aynı zamanda seyircinin sıkılmasını önlemek amacıyla da kullanılmıştır. Filmlerde kullanılan müzik seyirci üzerindeki etkisinin yanı sıra, başka amaçlarla da kullanılmıştır. Söz gelimi:

- Efektlerin yerine,
- Film kahramanlarının ilişkilerinin vurgulanması,
- Filmdeki kahramanların ruhsal yapılarını aktarmak,
- Dramatik sahneleri güçlendirmek,
- Olayları vurgulamak,
- Takip sahnelerine heyecan katmak,
- Zamanı ve yeri belirtmek,
- Bir sahneden diğerine geçi yapmak,
- Diyalog yerine kullanmak,
- Bölümü doldürmek,
- Kurgu ile ele tirmek v.b. nedenlerle de müzik kullanılmıştır.

Film müzikleri geli tikçe ticari meta olarak da kullanılmaya ba lanmı tır. Film müzikleri albüm halinde piyasaya sürülerek satı ları filmde ba ımsız olarak yapılmaya ba lanmı tır.

Sinemada müzi in, sinema salonunda de i ik bir atmosfer yaratması, seyirciyi duygusal yönden etkilemesi ve filmi daha izlenilir kılması açısından çok büyük etkisi oldu u savıyla hazırlanan bu tez çalı ması ile ayrıca sinema, müzik, film müzi i ve film müzi inin kullanılmasıyla sinemanın geldi i nokta da incelenmi tir.

Müzi in genelde psikolojik etkileri, melodinin armonisi, temposu ve ritmine göre farklılık göstermektedir. Bu ö eleri içerisinde melodinin armonisi ve ritmin yanı sıra temposu da önemlidir. Ritim sadece müzikte de il insanın do al ya amında da önemli bir yer tutar, bu nedenle sinemada da insanlar aynı ritmi yakalamak isterler. Ritimle sakinle en insan bu defa tempoyla ya hüzünlenir ya da ne elenir. Film müzikleri besteleyenler de bu psikolojik etkiyi göz önünde tutarak film müziklerini hazırlamaktadırlar. Ritmi ve tempoyu yakalayan seyircinin duyguları, bu defa melodinin armonik yapısıyla harekete geçerek filmin konusuna göre müzi inde desteklemesiyle bazen çok co kulu bir devinim gösterir, bazen de çok hüzünlenir.

Her besteci film müzi i yapamaz, genellikle ço u besteci Wierzbicki (2009)'ın da dedi i gibi özellikle müzi i bir sanat gibi de il de ticari bir meta olarak dü ün en besteciler, hazır müziklerden çalarak sanki müzi i kendisi yapmı gibi altına imzasını da atarak film yapımcılarına sunmu tur. Bu ba lamda filmin müzi ini yapan besteci, e er intihal yapmamı sa, senaryodaki duruma göre ya uygun bir müzik yapıp filmin ba arılı olmasına sebep olur ya da senaryonun içeri ine hiç uygun olamayan bir müzikle; senaryo, yönetmen ve di er ba arılı ö elere ra men filmin sradanla masına katkıda bulunur. Burada müzisyenin önemi ön plana çıkmaktadır. Yönetmen ve senaryo yazarı mutlaka, film çekilmeden önce besteciyle birlikte senaryo üzerinde çalı malı ve fikir alı veri inde bulunmalıdır.

E er bir filmin yazarı ve yönetmeni, müzi in filmdeki yerini bilirlerse filmde müzi e ihtiyaç olup olmadı ı hakkında karar vermeleri daha kolayla ır. Çünkü e er senaryo kötü ise, müzi i öyle bir yerde ve zamanda kullanır ki yönetmenin, o kötü senaryodan müzi in de katkılarıyla iyi bir film çıkarması olasılı ı do abilir. Elbette bunun tam tersi de olabilir.

Çok iyi bir senaryo, müzik konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan bir yönetmenin ya da senaryo yazarının elinde kötü bir filme dönürebilir (Öngören, 1985).

Film müziği günümüzde de hala yeterince tatminkâr değildir. Film endüstrisi sürekli yeni melodiler, yeni sesler arayışında ve peşindedir.

4.2. Sorunlar ve Öneriler

Dünya sinemalarında ve Türk sinemasında, film müziğinin bu bağlamda nasıl olması gerektiği üzerine bu konuyla ilgili olarak; kitaplar, dergiler, makaleler, yazılı basılı ya da basılmamış tezler, yabancı kaynaklar incelenmiştir. Ayrıca bestecilerle de görüşmeler yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalar sonucunda, tez çalışmasında savunulan Hollywood ile Avrupa sinemalarına üretilen film müziği ile Türk sinemaları için üretilen film müziklerinin arasındaki uçurumun nedenleri cevaplamaya çalışılmıştır.

Konuyla ilgili olarak yapılan araştırmalar sonucunda; Türkiye’de film müziği konusunda yazılı kitaplar, dergiler, makaleler ve tezleri yazan bilim insanları ve görüşme yaptığımız dört besteci de aynı görüşü paylaşmaktadırlar. Bunlara göre; Amerika (Hollywood) ve Avrupa’da film müzikleri için akademilerin kurulduğu, üniversitelerde film müziği ile ilgili bölümlerin açıldığı, bu bölümlerde verilen derslerin zorunlu olduğu; müzikologların, eleştirmenlerin ve bilim insanlarının da film müziği üzerine çalışmaları, Türkiye’de ise okullarda ve akademik girişimlerde film müziğine gereken ilginin yeterince gösterilmediği belirtilmiştir. Ayrıca buna ek olarak Türkiye’de sinema ve film müziğine yeteri kadar destek olunmadığı, yeterince yatırım yapılmadığı dile getirilmiştir. Dolayısıyla zaten müzik bilgisi olmayan, bugüne kadar hep arabesk müziklerle duyguları sömürülen, “hislenen, duygulanan, kahırlanan, etkârlanan” Türk seyircisinin bu zaafından yararlanarak film müziklerinin bu yönde yapıldığı özellikle vurgulanmıştır.¹⁵

Kendilerinden bilgi alınan besteciler; Türkiye’de film müziklerinin yapıldığını, hatta bazen çok güzel film müziklerinin de yapıldığını söylemişlerdir. Örnek olarak, Münir Nurettin Selçuk, Cahit Berkay, Fahir Atakolu, Melih Kibar gibi isimleri saymaktadırlar. Fakat yine de görüşme yapılan bu bestecilerin hem fikir olduğu konu, Türk sinemasında film müziğine gereken önemin verildiği fakat sinema ve film müzikleri alanında yatırım

¹⁵ Tezin 3.8.2 Bölümünde Edip emre ile yapılan görüşme. (2015).

yapılmadı ı ve sinema ve film müzi i derslerine okullarda yeterince ilgi gösterilmedi i olmu tur. Örne in, Kerem Özdemir bu konuda çok çarpıcı örnek vermi tir. Kerem Özdemir, Marmara Üniversitesi Sinema ve TV bölümünde ö retim görevlisi olarak görev yaparken, dersini verdi i film müzi i dersi seçmeli ders olmu tur. Buraya kadar konu ulan konu film müzi i derslerinin üniversitelerde zorunlu olması gerekti i üzerine olmu tur. Ancak hala film müzi i derslerinin seçmeli olması Türkiye’de film müzi ine verilen önemin ve gösterilen ilginin en çarpıcı örne ini olu turmu tur.

Sonuç olarak, tez konusu olan Sinemada Müzi in Kullanımı ile ilgili olarak film müziklerinin; sinemanın gelişimine yüzde yüz katkısı olmu tur. Film müzikleri, sinema seyircisinin duygularına ve psikolojik yapısına do rudan seslenmektedir.

Amerika, Avrupa ve Hint filmlerinde, teknolojinin en üst düzeyde kullanıldı ı bilinmektedir ve gereken ilgi ve deste i en çok alan sinema endüstrileri dünya sinemalarına hâkim olmaktadır. Akademik e itim almı kaliteli bestecilerin film için hazırladıkları özgün müzik filmin başarısını oldukça yukarılara ta ımaktadır. E er akademik e itim almı yönetmen, senaryo yazarı, besteci ve teknik ekip varsa, başarı oranının daha da yukarılara çıktığı yine görü tü ümüz besteciler tarafından ve Erdoğan ve Solmaz (2005)’in “Sinema ve Müzik” adlı kitabında da bahsedilmi tir.

Bütün bu söylenenler Türk sineması için dü ünülürse; Türk sinemasının dünya sinema endüstrisi içerisinde başarı gösterebilmesi için Türk sinemasında, senaryo yazarının, yönetmenin ve özellikle film müzi i yapan bestecilerin mutlaka akademik olarak sinema, senaryo ve müzik e itimi almaları gerekmektedir ve devletin de bu yönüyle Türk sinemasını mutlaka desteklemesi gerekti inden bahsedilmi tir.¹⁶

Sinema ve film müzi i sanatları dahil tüm sanat dalları önemlidir. Sanat daima toplumun önünde olmu tur. Sanat her zaman topluma yol gösteren bir yapıya sahip olmu tur. Bir toplumun gelişimi li i sanatıyla do ru orantılıdır. Sanat bir toplumun kültürünü olabildi ince çok uzak gelece e ta ımakta en önemli lokomotif görevi görmü tür. Sanatçı içinden çıktığı toplumu yansıtır, bunun aksini söylemek imkânsız olup her dönemde sanatçı içinden çıktığı kültürü yansıtmı tır (Erinç, 2009). Sinema da bir sanattır ve gereken

¹⁶ Kerem Özdemir, Edip Emre, Ayhan Orkunta ve Ozan Yarman ile yapılan söyle i.

önem mutlaka verilmelidir. Bu bağlamda öncelikle sinema ve film müziği sanatına gereken destek sağlanmalıdır. Amerika ve Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de üniversitelerde film müziği ile ilgili bölümler kurulması sağlanmalı, dersler verilmeli; müzikologlar, eleştirmenler ve bilim insanları film müziği üzerine çalışmalıdır. Akademilerde film müziği grupları oluşturulmalı, film müziği ile ilgili kitaplar ve dergiler yayınlanmalıdır. Türkiye'de sinema tarihi ile ilgili olarak birçok araştırma ve yayın yapılmasına rağmen henüz film müziğine gereken önem verilmediği görülmüştür. Türkiye'de film müziğinin oluşturma süreci, kökleri ve gelişmeleri hakkında bilinmesi gereken daha çok fazla şey vardır. Türk sineması ve müzik iliklerinin incelenmesi temel sorunlara yanıt bulunması, bu alandaki bilgi eksikliğinin giderilmesi ve bundan sonraki çalışmalar için başlangıcın bir an önce yapılması gerekmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005).

Son söz olarak Atatürk'ün çok önemli cümlesini burada tekrar etmenin faydalı olacağı düşünülmüştür; “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur.”

KAYNAKLAR

- Adalı, B., (1986), *Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Do u u ngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*, Hil Yayınları, stanbul: Hil Yayınları.
- Adanır, O., (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, stanbul: Alfa Yayınları.
- Alço, P., (2013), “ Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakı ” *dil Dergisi*, Cilt No. 2, (7), S. 136-137-138.
- Althusser, L., (2006), *deoloji ve Devletin deolojik Aygıtları*, thaki Yayınları, stanbul: thaki Yayıncılık.
- Altman, R., (2004), *Silent Film Sound*, New York: Colombia University Press.
- Arıcı, ., (2014), “Güncel ve Popüler Müzik/Ders Notları” *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar E itimi Bölümü Müzik Ö retmenli i Ana Bilim Dalı*, stanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Arijon, D., (1995), *Film Dilinin Grameri*, stanbul: Kavram Yayınları.
- Arnheim, R., (2002), *Sanat Olarak Sinema*, Öteki Yayınevi, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bazin, A., (2011), *What is Cinema*, London: University of California Press Ltd.
- Bazin, A., (1966). *Ça da Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınevi, stanbul: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W., (1995). *Estetize Edilmi Ya am, Sanattan Sava ve Siyasete Alman Fa izminin Kuramları*, Derin Yayınları; stanbul: Derin Yayınları.
- Benjamin, W., (2012), *Foto rafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden Üretim(Ço altma)*

- Ça ında Sanat Eseri*, Agora Kitaplı 1, stanbul: Agora Kitaplı 1.
- Berkta , E., (2010), *1940'lı Yılların Türk Sineması*, stanbul: Agora Kitaplı 1.
- Betton, G., (1989), *Sinema Tarihi*, leti im, stanbul: leti imYayınları.
- Bordwell, D., ve Thompson, K., (208), *Film Sanatı*, DeKi, Ankara: DeKiYayınları.
- Boubat, E., (1984), *Foto raf Sanatı*, nkilap ve Aka Yayınları, stanbul: nkılâp ve Aka Yayınları.
- Buhler, J., v.d., (2000), *Music and Cinema*, London: Wesleyan University Press.
- Burlingame J., (2000), *Sound and Vision, Sixty Years of Motion Picture Soundtrack*, Watson, Guptill Publications, New York: Watson, Guptill Publications.
- Butler, A., M., (2011), *Film Çalı maları*, Kalkedon Yayıncılık, stanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Büker, S., (2010), *Sinema: Tarih-Kuram-Ele tiri*, Kırmızı Kedi, stanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Büker, S., (1989), *Film ve Gerçek*, Eski ehir: Anadolu Üniversitesi yayınları.
- Büker, S., (1997), *Onat Kutlar'a Arma an/Sinema Yazıları*, stanbul: Doruk Yayınları.
- Canales, J., (2011), *Desired Machines: Cinema and the World in Its Own Image*, Cambridge: University Pres.
- Cohen, A.J., (2000), *Film Music: Perspectives From Cognitive Pshychology*, New England: University Press of New England.
- Çapan, S., ve Kutlar, Onat, (1990), *105 Soruda Sinema*, Sabah Yayınları, stanbul: Sabah Yayınları.

- Çelikçi, A.S., ve Kaki ım, C., (2013), “ *talyan Fa izmi ve Tarihsel Geli imi*”, Mu Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, (2), s.85-86.
- Çetin, N., (2006), *20. Yüzyılda Foto raf-Resim Sanatı li kisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çı , M. ., (2012), *Hittitler ve Hattu a* , Kaynak Yayınları, stanbul: Kaynak yayınları.
- Çı , M. ., (2012), *Ortado u Uygarlık Mirası*, Kaynak Yayınları, stanbul: Kaynak Yayınları.
- Danielson, V., (2008), *Mısır’ın Sesi, Ümmü Gülsüm, Arap arkısı ve Yirminci Yüz Yılda Mısır Toplumunu*, stanbul: Ba lam Yayıncılık.
- Davis, R., (1999), *Complete Guide to Film Scoring, The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Boston: Berklee Press.
- Deleuze, G., (2014), *Sinema I Hareket- mge*, Mas Matbaacılık A. ., stanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Derman, ., (2009), *Foto raf ve Gerçeklik*, stanbul: Hayalbaz yayınevi.
- Diken, B., ve Lausten, B.C., (2011), *Filmlerle Sosyoloji*, Metis, stanbul: Metis Yayınları.
- Dixon, W.W. ve Foster, G.A., (2008), *A Short History of Film*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Dolan, E.R., (2005), *Music in Modern Media*, New York: G. Schirmer Inc.
- Dorsay, A., (1971), *Mitos ve Ku ku*, Görsel yayınevi, stanbul: Görsel yayınları.
- Duygun,U.M., (2004), *Temel Foto raf Semineri Ders Notları*, fsak, stanbul: Özgün Ofset.
- Eisenstein, M.S., (1984), *Film Duyumu*, Payel yayınevi, stanbul: Payel Tatınları.

- Erdoğan, ., ve Solmaz, P.B., (2005), *Sinema ve Müzik, Materyal Satı ve Bilinç Yönetimi için Bili sel ve Duygusalın Olu turulması*, Pozitif Matbaacılık, Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erinç, S.M., (2009), *Sanat Sosyolojisine Giri*, Ütopya Yayınevi, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erkılıç, S., (2014), *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Deki Yayınevi, stanbul: DeKi Yayınları.
- Evren, B., (2006). *lk Türk Filmleri (Türk Sineması 6)*, Es Yayınları, stanbul: Es Yayınları.
- Flinn, C., (1992), *Strains of Utopia, Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, New York: Princeton University Press.
- Gevgilili, A., (2014), *Ça ını Sorgulayan Sinema*, stanbul: Ba lam Yayınları.
- Giannetti, L., (1990), *Understanding Movies*, New Jersey: Prentice Hall.
- Gombrich, E., H., (1986), *Sanatın Öyküsü*, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Gökgöz, A., (1977), *Bütün Yönleriyle Foto rafçılık*, Afa Matbaacılık, stanbul: Afa Matbaa.
- Gökmen M., (1989), *Türk Sinema Tarihi ve Eski stanbul Sinemaları*, Denetim Ajans Basımevi, stanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Herman, E.S., ve Chomsky, N., (2012), *Rızanın malatı, Kitle medyasının Ekonomi Politi i*, Bgst Yayınevi, stanbul: Bgst yayınları.
- Homeros., (2010), *lyada*, stanbul: Can Yayınları.
- Hornung, E., (2003), *Mısır Tarihi*, Kabalcı yayınları, stanbul: Kabalcı Yayınları.
- ri, M., (2010), *Sinema Ara tırmaları, Kuramlar, Kavramlar, Yakla ımlar*, Derin Yayınları, stanbul: Derin Yayınları.

- Jakobsan,R., (2000), *Sekiz yazı*, stanbul: Düzlem yayınevi.
- Jounevel, de B., (1997), *ktidarın Temelleri*, Birle ik Yayıncılık, stanbul: Birle ik Yayınevi.
- Kabadayı, L., (2013), *Film Ele tirisini, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler*, Ayrıntı, stanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalinak, K., (2010), *Film Music, a Very Short Introduction*, New York: Oxford Univerity Press.
- Karagöz, M., (2009), *Foto raf Neyi Anlatır*, Hayalbaz Kitap, stanbul: Hayalbaz Kitap.
- Karakoç, E., ve Mert, A., (2013), “Sinemada Siyasal ktidar”, *Türkiyat Ara tırmaları Dergisi*, Sayı 34, Selçuk Üniversitesi, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Kayalı, K., (2006), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Yayınları.
- Kılıç, L., (2005), *Foto rafa Ba larken* Dost Kitabevi, Ankara: Dost Yayınları.
- Kılıç, L., (2008), *Foto raf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara: Dost Yayınları
- Kıraç, R., (2012), *Sinemanın ABC’si*, Say, stanbul: Say Yayınları.
- Konuralp, S., (2004), *Film Müzi i, Tarihçe ve Yazılar*, O lak Yayınları, stanbul: O lak Yayınları.
- Kracauer, S., (1974), *From Caligari to Hitler, a Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, New Jersey: Princeton University Press.
- Küçükcan U., v.d., (2011), *Hareketli Görüntünün Tarihi*, Anadolu Üniversitesi, Web Ofset Tesisleri Eski ehir: Web Ofset.
- Langer, S.K., (2011), *Sanat Problemleri*, stanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Lindgren, E., (1963), *The Art of the Film*, Londos: George Allen.

- Lotman, Y.M., (1999), *Sinema Estetiğinin Sorunları/Filmin Semiotiğine Giriş*, Ankara: De Yayınları.
- Losseff, N. ve Doctor, J., (2007), *Silence, Music, Silent Music*, Hampshire: Asghate Publishing Limited.
- Lull, J., (2000), *Popüler Müzik ve İletişim*, İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Lustig, M., (1980), *Music Editing For Motion Pictures*, New York: Art Books Hastings House Publishers.
- Monaco, J., (2001), *How to Read a Film, The World of Movies, Medias, and Multimedia, Language, History, Theory*, Oxford University Press, New York: Oxford University Press.
- Nowell, G.S., (1998), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press Inc., New York, Oxford University Press.
- Nowell, G., ve S., (2003), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö., (1976), *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Nutku, Ö., (2001), *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ok, A., (1995), *Türk Sinemasında Film Müzikleri*, İstanbul: Arion Yayınevi.
- Onaran, A., (1986), *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A., (2013), *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: Agora Kitaplığı 1.
- Onaran, A., (1994), *Türk Sineması I.Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A., (1995), *Türk Sineması II.Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A., (2012), *Sessiz Sinema Tarihi*, İstanbul: Agora Kitaplığı 1.
- Onaran, A., (2013), *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı 1.

- Ortaylı, ., (2014), “1914’ten 2014’e 100’üncü Yılında Birinci Dünya Sava mın Anlamak, 100’üncü yılında Birinci Dünya Sava ı ve Osmanlı Devleti”, Uluslararası Sempozyum, T.C. Harp Akademileri Komutanlı ı Stratejik Ara tırmalar Enstitüsü, stanbul: Harp Akademileri Basımevi.
- Oskay, Ü., (1982), *Müzik ve Yabancılaş ma*, stanbul: Dost Yayınları.
- Otyam, N., (1979), *Sinemada Müzik ve Folklor*, stanbul: MSÜ, Sinema ve Televizyon Merkezi Ar ıvi.
- Önder, S., ve Baydemir, A., (2005), *Türk Sinemasının Geli imi- 1895-1939*, Eski ehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (3), 114-115.
- Öngören, M.T., (1985), *Senaryo ve Yapım*, stanbul: Alan Yayıncılık.
- Özgüç, A., (1988), *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, stanbul: Afa Yayınları.
- Özön, N., (1962), *Türk Sinema Tarihi Dünden Bugüne 1896-1960*, Artist Yayınları, stanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N., (1964), *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, stanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N., (1970), *İk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, Türk Sinematek Derne i Yayınları, stanbul: Türk Sinematek Derne i Yayınları.
- Özön, N., (1985), *Sinema, Uyguyalımlı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, stanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N., (2008), *Sinema Sanatına Giri* , stanbul: Agora Kitaplı ı.
- Özön, N., (2010), *Türk Sinema Tarihi*, stanbul: Doruk Yayınları.
- Özuyar, A., (2004), *Bab-ı Ali’de Sinema*, stanbul: zdü üm Yayınları.
- Özuyar, A., (2008), *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Deki Yayınevi.

- Pearson, R., (2003), *Geçi Sineması, Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, stanbul: Kabalcı Yayınları.
- Pekman, C., ve Kılıçbay, B., (2004), *Görüntünün Müzi i Müzi in Görüntüsü*, Pan Yayıncılık., stanbul: Pan Yayıncılık.
- Platon, (2010), *Devlet Adamı*, stanbul: Say Yayınları.
- Platon, (2001), *Devlet*, Türkiye Bankası Yayınları, stanbul: Türkiye Bankası Yayınları.
- Platon, (2010), *Alkibiades 1-2*, stanbul: Say Yayınları.
- Prendergast, Roy, M., (1992), *Film Music a Neglected Art*, New York: W.W. Norton Company Inc.
- Pudovkin, V. ., (1966), *Sinemanın Temel lkeleri*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Rabiger, M., (1998), *Directing the Documentary*, USA: Focal Press.
- Ryan, M., ve Kellner, D., (2010), *Politik Kamera*, Ayrıntı, stanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sander, O., (1996), *Siyasi Tarih 1918-1994*, mge Kitabevi, Ankara: mge Yayınları.
- Say, A., (1997), *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scognamillo, G., (1998), *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, stanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G., (2008), *Cadde-i Kebir'de Sinema*, stanbul: Agora Kitaplı 1.
- Seashore, C.E., (1938), *Psychology of Music*, New York: McGraw Hill Book Company Inc.
- Smith, G.N., (2003), *Dünya Sinema Tarihi*, stanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sontag, S., (1993), *Foto raf Üzerine*, Altıkırkbe Yayınları, stanbul: Altıkırkbe Yayınları.

- Sözen, M.,(2011), *Sinemada Ses Kullanımı*, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Susar, A.F., (2004), *Sinemada Akımlar-2, Türkiye’de Belgesel Sinemacılar*, Es Yayınları, stanbul: Es Yayınları.
- Tan, S.L.,v.d.,(2010), *Psychology of music From Sound To Significance*,New York: Raylor and Francis Group,Psychology pres.
- Tanrısever, B., (2001), “Opera Functioning As Narrative in Films: Apocalypse Now, Godfather III, Phialdelphia”, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Tarkovsky, A., (2006), *Sculpting in Time-Reflections on Cinema*, University of Texas Press, Austin: University of Texas Press.
- Tarkovsky, A., (2006), *Zaman Zaman içinde Günlükler*, +1 Kitap, stanbul: +1 Kitap.
- Tekinalp, ., (2003), *Camera Obscura’dan Synopticon’a Radyo ve Televizyon*, stanbul: Der Yayınları
- Teksoy, R., (1975), *Arkın Sinema Ansiklopedisi, Canlandırma Sineması*, Arkın Kitabevi, stanbul: Arkın Kitabevi
- Thomas, T., (1997), *Music For The Movie*, Los Angeles CA: Silman-James Press.
- Tonks, P., (2006), *Film Music*, stanbul: Es Yayınları.
- Topdemir, H.G., (2002), *Modern Opti in Kurucusu bnu-i Heysem Hayatı Eserleri ve, Teorileri*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Turam, E., (1994), *Medyanın Siyasi Hayata Etkileri*, rfan, stnbul: rfan Yayıncılık.
- Turani, A., (2007), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, stanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A., (2011), *Ça da Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi , stanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçan, A., (1994), *Müzik E itimi/Temel Kavramlar- lkeler-Yakla ımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Wajda, A., (2000), *Sinema ve Ben*, stanbul: Es Yayınları.

Wells, P., (1998), *Understanding Animation*, London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group.

Wierzbicki, J., (2009), *Film Music a History*, New York: Routledge.

Worringer, W., (1985), *Soyutlama ve Özde leyim*, Remzi Kitabevi, stanbul: Remzi Kitabevi.

Vardar, B., (2009), *Sinemada Ses ve Müzik*, Es Yayınları, stanbul: Es Yayınları.

Yıldırım C., (2001), "Camera Obscura", *Tübitak Bilim Dergisi* Ankara: Sayı 403, S.79.

Yılmaz, M., (2013), *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya, Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M., (2013), *Foto raf Resimdir*, Ütopya, Ankara: Ütopya Yayınları.

DERG LER

Algan, E., (2007), "Foto rafın İlk Yüz Yılı, Foto rafçılık ve Sayısal Gelecek", (18), 87 ,
Eski ehir: Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu.

Salamtimur, Ö.Z.,(2013), "Walter Benjamin'in Bakı Açısından Tarih ve Foto raf
li kisi", leti im ve Kuram Ara tırma Dergisi, S.(37), Ankara: gazi Üniversitesi
leti im Fakültesi.

Takı , T., (2015), "Do u Batı Dü ünçe, Sinema Tutkusu I", Ankara: Do u Batı yayınları.

Çomak, N.A.,(1998), "Türk Sinemasında Ordu merkezli Sinema Dairesi'nin Önemi ve
Yeri:Sinemanın Do u u ve Ülkemize Giri i, stanbul Üniversitesi leti im fakültesi
Dergisi S.(7), 297-304 stanbul: stanbul Üniversitesi.

Ya ız,N., (2015), "Türkiye'de Gösterilen Mısır Filmlerinin Türk Sinemasına Etkileri"
Sosyal Bilimler Dergfisi Yıl, 2, (3), 90-101.

Kurtbo ano lu,B. Ve Eker, C.,(2010), “Digital maging”, stanbul: Marmara Üniversitesi
Bili im Ana Bilim Dalı.

Nesin, A., (2003), “Zenon Paradoksları”, Matematik Dergisi, stanbul: Nesin Yayınevi.

Toker, O., (2003), “Film Müzi i Hakkında”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar
Fakültesi, (4), 1-16.

[“http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015”](http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015)

MAKALELER

Dant.T. ve Gilloc, G.,(2002), “Pictures of The Past: Benjamin and barthes on Photography
And History, 1, (2), 5-25, Bowland North: lancaster University.

(http://eprints.lancs.ac.uk/33411/1/PHOTO2k_eprint.pdf)

Ergün, T.,(2011), “Foto raf: Belle i Olan Ayna”, Sanat Tasarım Dergisi, Cilt,1, (2),
stanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yıldız, S. ve Gürdilek, R., (2008), “ Geçmi ten Gelece e Foto raf), Ankara: TÜB TAK
Bilim ve Teknik Dergisi, 2008 ubat

Parasız Eki.

Eker,C. Ve Kurtbo ano lu,B.,(2010), “Digital maging”, stanbul: Marmara Üniversitesi
Bili im Ana bilim Dalı.(<http://slideplayer.biz.tr/slide/1889647/>)

Dorsay, A., (1974), “1970 Sonrası Yönetmenleri”,Sinematek derne i (48), 3-5, stanbul:
Sinematek Yayınları.

TEZLER

- 1- Copland Aaron, (1998), "Music From The Red Pony-Film Music" a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree master of music Rice University.
- 2- Tanrıseven Benal, (2001), "Opera Functioning as Narrative In Films: Apocalypse Now - Godfather, part III - Philadelphia" Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Graphic Design and the Institute of Fine Arts of Bilkent University.
- 3- Browbrigg Mark, April (2003), University of Stirling, "Film Music and Film Genre", A thesis submitted for the degree of "Doctor of Philosophy"
- 4- Wiessinger Scott Reinhard, April (2009), Montana State University, "Film and Music and Overlooked Synthesis.
- 5- Flach Paula Spring (2012), University of Bergen "Film Scoring Today: Theory, Practice and Analysis", master thesis.

2.4 Yararlanılan Ders Notları

- 1- Can Diker, Do u Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü Öğretim Görevlisi, Sinema Tarihi Ders Notları, (1) Göz Aldatması, (2) Gösteri Sineması, (3) Dı avurumcu Alman Sineması, (4) Rus Sineması, (5) Fransız Sineması, (6) Auteur Sinema Kuramı, (7) İtalyan Yeni Gerçekçiliği, (8) Fransız Yeni Dalga Akımı, (9) Amerikan Bağımsız Sineması, (10) Türkiye Sineması, 2014.
- 2- Do u Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi,"Disiplinler Arası Sanat Dersi" Selçuk Günay, Öğretim Görevlisi, Ders Notları,2014.

WEB S TELER

| | |
|---|-------------------------|
| “http://www.ufatfg.com/tr/wp-content/uploads/2015/11/Foto%C4%9Fraf-Makinesi-ve-%C3%87ekim-Teknikleri.pdf” | 05 Ekim 2015 |
| “http://www.ufatfg.com/ufat_ders/UFAT_ders1_Fotografin_Tarihcesi.pdf” | 10 Ekim 2015 |
| “https://www.academia.edu/5194159/Y%C3%BCzey_%C3%BCzerine_g%C3%B6r%C3%BCnt%C3%BC_olu%C5%9Furma_ve_Camara_Obscura_fikri_ve_temel_ilkeleri_ile_birlikte_Tarihi_S%C3%BCreci” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamera_Obscura” | 15 Ekim 2015 |
| “https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Dagerreyotipi” | 15 Ekim 2015 |
| “http://home.anadolu.edu.tr/~ealgan/1.bolum%20tarihce.pdf” | 15 Ekim 2015 |
| “https://tr.wikipedia.org/wiki/Avrupa_Avantgarde_Sineması” | 15 Ekim 2015 |
| “https://www.academia.edu/7386575/D%C3%BCnya_Sinemas%C4%B1nda_%C4%B0kinci_D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1” | 15 Ekim 2015 |
| “https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiYms657PPMAhWIShQKHTtDAkIQFggiMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.journals.istanbul.edu.tr%2Fuiid%2Farticle%2Fdownload%2F1019014882%2F1019014092&usg=AFQjCNGV-Wou7fLT-CRx6RCKIqefgLBanw&bvm=bv.122676328.d.d24” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.se-sam.org/” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.msg.org.tr/” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.mesam.org.tr/” | 17 EK M 2015 |

| | |
|---|-------------------------|
| “http://www.mafm.boun.edu.tr/files/182_Film_Muzigi_ve_Tehlif_Haklari_Paneli.pdf” | 17 Ekim 2015 |
| “http://www.lipscomb.umn.edu/docs/Lipscomb_Tolchinsky_ICMPC8_proceedings_final.pdf” | 17 Ekim 2015 |
| “https://ferdidemircan.wordpress.com/2009/10/20/190/” | 18 Ekim 2015 |
| “http://www.sobider.com/Makaleler/1380035393_58%20Nebati%20Yayin%20EIZ.pdf” | 18 Ekim 2015 |
| “https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/970/450368.pdf?sequence=1&isAllowed=y” | 18 Ekim 2015 |
| “http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/1012001768/1012001471” | 18 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/ortacagda%20muzik_capacikazim.pdf” | 18 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/barok.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/klasik.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “sbd.ogu.edu.tr/makaleler/6_2_Makale_7.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “1923, Bursa) (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Atatürk Araştırma Merkezi, C. II, Ankara, 1997, s. 71” | 19 Ekim 2015 |
| “http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905497.pdf” | 19 Ekim 2015 |
| “http://eprints.lancs.ac.uk/33411/1/PHOTO2k_eprint.pdf” | 20 Ekim 2015 |
| “http://docplayer.biz.tr/4730106-Muzik-yazilari-2008-2013-serdar-turkmen.html” | 20 Ekim 2015 |
| “http://tr.wikipedia.org/wiki/Melodram” | 23 Ekim 2015 |

| | |
|---|--------------------------|
| “ https://tr.wikipedia.org/wiki/Operet ” | 23 Ekim 2015 |
| “ https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjYrJ7w9u7MAhUKsxQKHacBzEQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fnova.itu.edu.tr%2Ftr%2Fdersler%2Fguzel-sanatlar%2F3918%2Fsnt-105%2Fekkaynaklar%3Fg395747&usg=AFQjCNHuPj3F8vt6MvwyXLtPoPzTj3DAQ&sig2=jq-g51ARckk8V- ” | 30 Ekim 2015 |
| “ http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Osterman-Romer-history-of-photography-ex.pdf ” | 30 Ekim 2015 |
| “ http://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/FAV128/um/pristoje_19._stoleti.pdf ” | 30 Ekim 2015 |
| “ http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003123/1025003015 ” | 03 Kasım 2015 |
| “ https://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428106.pdf ” | 03 Kasım 2015 |
| “ https://books.google.com.tr/books?id=VYyldeYfq3MC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false ” | 03 Kasım 2015 |
| “ http://yunus.hacettepe.edu.tr/~mbayra06/compositions/rnsans.html ” | 03 Kasım 2015 |
| “ https://books.google.com.tr/books?id=GsjwCAAQBAJ&pg=PA299&lpg=PA299&dq=Seashore,+C.E.,+(1938),+Psychology+of+Music&source=bl&ots=99OhiARoOB&sig=HwBu7b9Tur8gD5OY_f4SCcQTFRI&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwizuzaKi1PTMAhXJ1xQKHRpUDsUQ6AEIHDAB#v=onepage&q=Seashore%2C%20C.E.%2C%20(1938)%2C%20Psychology%20of%20Music&f=false ” | 05 Kasım 2015 |

ÖZGEÇM

Adı-Soyadı: Mehmet Mustafa Kaya
Do um Tarihi: 07.01.1952
Do um Yeri: Malatya
Lise: Beyo lu Atatürk Lisesi
Üniversite (3): Do u Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Resim Bölümü
Üniversite (2): Anadolu Üniversitesi .B.F. Maliye Bölümü
Üniversite (1): Gazi Üniversitesi .B.F. Maliye Meslek Yüksekokulu
Çalı tı ı Yer: Serbest Meslek/Kendi Atölyesinde Ressam