

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI**

**1896-1950 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE'DE FİLM VE FİLM MÜZİĞİ
ÜRETİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet Yiğit DALGIN**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. YALÇIN ÇETİNKAYA**

İstanbul 2011

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikîsi Anasanat Dalı yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Birçok yazar ve müzik tarihçisi tarafından incelemeye alınan bestekâr Sadeddin Kaynak ve Türkiye'deki film müziği üretimi bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Kaynak'ın film müziği besteciliğine başlamasında da tanınmış tiyatro ve sinema adamı olan Muhsin Ertuğrul'un rolü oldukça büyüktür. Bu nedenle çalışmada Muhsin Ertuğrul'un sanat anlayışı üzerinde de durulmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise bazı zorunluluklardan ötürü sinema ve musikimiz arasında özel bir ilişki başlamıştır. Bu ilişkiyi kuran da bestekâr Sadeddin Kaynak'tır. Araştırma, sinemanın evrensel kurallarının ve Türk halkının sinema anlayışının çerçevesinde Kaynak'a yapılan yozlaştırma suçlamalarını değerlendirmektedir.

Araştırmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA başta olmak üzere, kaynak araştırmam sırasındaki önerilerinden ötürü Derya BENĞİ'ye, kaynak edinmemdeki katkılarından dolayı sevgili Sibel ŞİŞMAN, Cenk Hakan KÖKSAL, Merve DURGUN, Erdir ZAT, Emre DEMİRTAŞ, Tuba YILMAZ ve Yeliz KULALI'ya, yabancı dildeki çevirisinden ötürü sevgili Berrin GÜÇ'e, tezimi hazırlama sürecinde benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, 2011

Mehmet Yiğit DALGIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET	III
ABSTRACT	V
1. GİRİŞ	1
2. TÜRKİYE’DE SİNEMANIN VE FİLM MÜZİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	6
2.1. Sinemanın Türkiye’ye Girişi.....	6
2.2. Sinemanın Türk Halkına Tanıtılması.....	7
2.3. İlk Yapımlar.....	9
2.4. İlk Mekânlar.....	11
2.5. İlk Gösterilerin Eşlikçisi Olarak Müzik.....	12
2.6. Sinema Dilini Oluşturan Bazı Teknikler.....	13
2.6.1. Kesme.....	13
2.6.2. Zincirleme.....	14
2.6.3. Kararma – Açılma.....	14
2.7. Sessiz Sinema Döneminde Müziğin Kullanımı.....	15
2.8. Sesli Filmin İcadı ile Film Müziğinin Gelişimi.....	20
2.9. İlk Sesli Film.....	22

3. GÖRSEL SANATLARDAN BİRİ OLAN TİYATRODA MÜZİK VE TİYATRO – SİNEMA İLİŞKİSİ.....	24
3.1. Sinemanın Estetik İlkeleri ile İlişkisi.....	24
3.2. Sinema ve Tiyatro.....	27
3.3. Müzik ve Tiyatro.....	30
3.3.1. Opera.....	31
3.3.2. Melodram.....	33
3.3.3. Müzikli Dram.....	33
3.3.4. Operet.....	34
4. TÜRK SİNEMASI'NDA “TİYATROCULAR DÖNEMİ” VE BU DÖNEMİN SİNEMAMIZ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ.....	35
4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batı Tiyatrosu Arasındaki Temel Farklılıklar.....	35
4.2. Muhsin Ertuğrul ve Sinema.....	39
4.3. Muhsin Ertuğrul'un Sessiz Sinema Dönemindeki Filmleri.....	43
4.4. Türk Sinemasında Sesli Film Dönemi.....	47
5. SADEDDİN KAYNAK'IN FİLM MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE MİSİR FİMLERİNİN TÜRK SİNEMASINA ETKİSİ.....	62
5.1. Mısır Filmlerinin Ülkemizdeki Yeri ve Önemi.....	62
5.2. İkinci Dünya Savaşı'nın Sinemamız Üzerindeki Etkileri.....	68
5.3. Bir Film Müziği Bestekârı Olarak Sadeddin Kaynak.....	71
6. SONUÇ.....	80
7. KAYNAKÇA.....	84
8. ÖZGEÇMİŞ.....	86

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Mehmet Yiğit DALGIN
Anasanat Dalı : Türk Musikîsi
Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2011

1896-1950 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE FİLM VE FİLM MÜZİĞİ ÜRETİMİ

ÖZET

Bu çalışma, ülkemizde film ve film müziği üretiminin gelişimi üzerinedir. Çalışma, sinemanın saraya girdiği tarih olan 1896 ile Mısır filmlerinin ülkemizde popüler olduğu yılların sonu olan 1950 arasındaki dönemi kapsamaktadır. Bu yıllar arasında hem film hem de genel anlamıyla film müziği üretimi, batı ülkelerine kıyasla çok daha yavaş bir gelişim göstermiştir. Çalışmada bunun nedenleri, sinema tarihçilerinin araştırmaları ve tanıklıkları üzerinden aktarılmaktadır. Özellikle “Tiyatrocular Dönemi” üzerinde durulmuş, bu dönemin olumlu ve olumsuz sonuçlarının film müziği alanındaki etkilerinden bahsedilmiştir.

Çalışmanın diğer odak noktası ise, tanınmış bestekârimiz Sadeddin Kaynak’ın film müziği besteciliğidir. Kaynak, söz konusu tarihler arasında en çok film müziği üretmiş olan bestekârimizdir. Musikî tarihimizin en tanınmış ve en önemli bestekârlarından biri olan Sadeddin Kaynak, film müziği çalışmalarına “Tiyatrocular Dönemi” ile başlamış ve bu alandaki üretimine Mısır filmlerini müziklendirerek devam etmiştir. Bu dönemde özellikle Mısır filmleri için ürettiği müziklerden ötürü Türk Musikîsi’ni yozlaştırma ve arabesk müziği ülkede yaygınlaştırma suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır.

Araştırma, dört bölüm halinde ele alınmıştır. Birinci bölüm, sinemanın ülkemize girişi, tanınması, teknik özellikleri ve müzikle olan yakın ilişkisi üzerinedir. İkinci bölümde, sinemanın tiyatro ile olan ilişkisinden ve müziğin ön planda olduğu sahneleme türlerinden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde, geleneksel sahne sanatlarımızdan ve batı tiyatrosu arasındaki farklılıklarından bahsedilmiş ve Muhsin Ertuğrul’un önderliğinde üretilen filmler ve film müzikleri üzerinde durulmuştur. Araştırmanın dördüncü bölümünde ise, Mısır filmleri ile Yeşilçam melodramları arasındaki ilişkidir, İkinci Dünya Savaşı’nın sinemamız üzerindeki etkilerinden ve bu savaşın sonuçlarından biri olan Mısır filmleri döneminin bestekâr Sadeddin Kaynak’la olan yakın ilişkisinden bahsedilmiştir.

Bu alışma hem sinema ve müzik ilişkisinden hem de tiyatro ve sinema ilişkisinden bahsederek bu ilişkilerin Muhsin Ertuğrul'un sinemasına ne derece yansıdığını anlattığı gibi ünlü bestekrımız Sadeddin Kaynak'a yönelik yozlaştırma suçlamalarını da film müziği besteciliğinin çerçevesinden değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Film Müziği, Mısır Filmleri, Muhsin Ertuğrul, Sadeddin Kaynak.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Mehmet Yiğit DALGIN
Field : Turkish Music
Advisor : Assist.Prof.Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Degree Awarded and Date : Master – June 2011

PRODUCTION OF FILMS AND FILM MUSIC IN TURKEY BETWEEN THE YEARS 1896 AND 1950

ABSTRACT

This study is about the development of films and film songs in our country and it contains the period between 1896, in which cinema entered the Palace and 1950, which was the end of the years when Egyptian films were popular in our country. Within those years, both film production and film music production in general had improved much more slowly considering the ones in western countries. The reasons of this are told in this study on the point of the research and witness of cinema historians view. It is especially focused on the “Thespian's Era” and it tells about the advantageous and disadvantageous results that affected the film music production of that time.

Another focusing point of this study is our well-known music composer Sadeddin Kaynak as a film music producer. Kaynak is the one who produced the most film music within the dates that were mentioned above. Sadeddin Kaynak, who comes first in the list of our best-known and most capable composers in our music history, started working on film music area along with "Thespian's Era" and went on that producing music for Egyptian films. It was then that he faced the blame of corrupting Turkish music due to his works for Egyptian films and that of spreading arabesque music in our country.

This research has four parts. The first is on technical specialities of cinema, its coming into our country and the close relationship of cinema and music. In the second part, the relationship of theatre and cinema and the stage performances in which music is in the forefront are mentioned. The differences between our traditional stage art and western theatre are tackled and the films and the film music that were produced under the leadership of Muhsin Ertuğrul are focused on in the third part. When it comes to the last and fourth part, the research tells us about the relationship between Egyptian films and Yeşilçam melodramas; the impact of the World War II on our cinema and the close relationship between the composer Sadeddin Kaynak and Egyptian films which, in fact, were one of the results of the World War II.

Mentioning both cinema and music in terms of their relationship and also theatre and cinema, this study tells how much Muhsin Ertuğrul Cinema was affected by these relationships as well as it evaluates the degeneration blame on our famous composer Sadeddin Kaynak from the point of a film music composer's view.

Key words: Film Music, Egyptian Films, Muhsin Ertuğrul, Sadeddin Kaynak

1. GİRİŞ

Sinema, icadından kısa bir süre sonra tüm dünyadaki görsel sanat anlayışını değiştirecek yepyeni bir alan olduğunu ispatlamıştır. Dönemin gazete ve dergileri bu yeni icattan sık sık bahseder olmuş, sinema tüm dünyanın merak ettiği ve görmek için can attığı bir yenilik haline gelmiştir.

Bu mekanik mucize, hareketli görüntüler bütünü, insanları her anlamda heyecanlandırmayı başarmış, hem görsel sanatlarda yeniliklere, hem de ticari alanda büyük başarılar yol açmıştır. Nijat Özön'ün düşüncesine göre: "Cinematographe'ın ünü, daha özel gösterilerden başlayarak yayıldığı vakit, dünyanın her yerindeki uyanık kimseler bu yeni buluşla ilgilendiler. Yeni buluşun gelecekte iş bakımından sağlayacağı büyük imkânlar, ileri görüşlü birçok kimseleri uyardı." (Özön, 2010: 30). İlerleyen yıllarda birçok farklı departmana ayrılan sinema, (kurgu, görüntü yönetmenliği, v.b.) değişik alanlarda çok sayıda profesyonel sinemacı yetiştirmiştir.

İlk yıllarında ses ögesinden teknik anlamda yoksun olan sinema, daha sonraki yıllarında ses ögesini de kullanabilme yeterliliğine ulaştınca, bu departmanlara yenileri (seslendirme, dublaj, film müziği, v.b.) eklenmiştir. Tüm dünyada büyük bir heyecan ve şaşkınlıkla karşılanan sinema, önceleri mekanik bir buluş iken, günümüzde tercih edilen en yaygın eğlence biçimi, iletişim aracı haline gelmiş ve diğer sanat dallarını da bünyesinde barındırdığı için, **7. Sanat** olarak adlandırılan bir sanat dalına dönüşmüştür.

Sinematograf, Türkiye'de de büyük bir ilgiyle karşılaşmıştır. Ülkemize saray üzerinden giriş yapan bu yeni icat, kısa süre içinde halk tarafından da tanınmış ve benimsenmiştir. Önceleri az sayıda düzenlenen gösteriler zaman içinde sürekli hale getirilmiş ve sinemasever bir kitle oluşmaya başlamıştır.

Halkın sinemaya olan bu ilgisi, ticari anlamda da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Film gösterimlerinin ilk ev sahipliğini yapan küçük salonlar ve lüks birahaneler yerini büyük salonlara bırakmış, sinema salonları açılarak halka sürekli

gösterimler düzenlenmiştir. Böylece sinema yeni bir pazarlama unsuru olarak ticaret sahnesindeki yerini almıştır. Zamanla kendi içindeki değişim ve gelişimini sürdürerek halka daha da cazip hale gelmiş, ticaret alanındaki yerini de daimi kılmıştır.

Sinemanın ilk yıllarında kamerada ses alıcı ve ses kaydedici bir özellik bulunmamaktadır. Dolayısıyla filmler sessiz olarak çekilmiş, ama sıra çekilen bu filmin gösterimine gelince, onu daha cazip kılmak ve teknik özelliklerinden insanları uzaklaştırmak adına sinemada ses ögesine ihtiyaç duyulmuştur.

Sinemanın ilk yılları, *sessiz film dönemi* olarak adlandırılmıştır. Bunun nedeni, yukarıda değinildiği gibi sinemanın ses ögesiyle bir ilişkisinin bulunmaması değil, sinema makinesinin ses alma özelliğinden yoksun olmasıdır. Buna rağmen filmler, gösterimleri esnasında hiçbir dönemde ses ögesinden mahrum kalmamıştır.

Elbette bahsi geçen ses ögesi, doğal sesler, özel ses efektleri ve diyaloglar değildir. Burada bahsedilen ses ögesi *müzik*dir. Müzik, sinemanın icat edildiği andan itibaren ona destek veren bir alan olmuştur. Yaşadığımız hayatın, hatta bu evrenin kendine ait bir sesi, doğal bir müziği ve ritmi vardır. Bu yaşamı taklit eden görsel sanatlar da, (tiyatro, opera v.b.) ses ögesini en iyi şekilde kullanmışlardır. Sinema da insan hayatının bir taklidi olduğundan, sese her zaman ihtiyaç duymuştur.

“Aaron Copland müziğin sinemada başlıca beş işlevi olduğunu söylüyor: (1) Zaman, yer, atmosfer yaratır. (2) Kişilerin ruhsal durumlarının altını çizer; söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır. (3) Brecht’in¹ de dediği gibi, geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden çeker, böylece izleyici bir film izlediğinin farkına varmaz. (4) Bir süreklilik sağlar. (5) Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginliği yumuşatır” (Pekman, Kılıçbay, 2004: 16).

Yeşim Ustaoglu, müziğin sinemadaki önemine ilişkin şunları söylemiştir: “Müzik filmin görüntüsünden, senaryo aşamasından, projenin tasarlanması sırasında onu ilgilendiren, atmosferinin bütünü ilgilendiren her noktanın, tasarlanan her şeyin içindeki şeylerden bir tanesi. O yüzden başlangıcından itibaren müziğin de

¹ Bertold Brecht: Alman şair ve tiyatro adamı. Anti-Aristotelesçi olarak özetlenebilecek *epik tiyatro* kuramının yaratıcısıdır. Günümüz tiyatrosunda da büyük yeniliklere önderlik etmiştir.

tasarlanmaya, düşünölmeye başlanması gerekiyor.” (Pekman, Kılıçbay, 2004: 12) Lütü Akad da: “Sinemada resimler kesik kesiktir. Oysa müzikte bu bölünme yoktur. Bir süreklilik de sağlıyor.” (Pekman, Kılıçbay, 2004: 16) demiştir.

Tüm bu görüşlerin doğrultusunda müziğin sinema alanında, batı ölkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de aynı nedenlerle kullanıldığını anlamaktayız. Ayrıca sinemanın ilk yıllarında Türkiye’de yapılan gösterimlerin, batıdakilerden bir farkı olmadığını da görmekteyiz.

Tamamıyla batı kaynaklı bir kültür olan sinema, icadından kısa bir süre sonra ölkemize ulaşmıştır. Dünya üzerinde sinemayla en çabuk tanışan medeniyetlerden biri de Osmanlı’dır. 22 Aralık 1895 tarihinde Paris’te gerçekleşen ilk gösterimden en fazla bir buçuk yıl sonra sinema saraya girmiştir. Fakat bu topraklardaki gelişimi batı ölkelerindeki gibi hızlı olamamıştır.

Bunun başlıca nedenleri arasında dönemin karışık siyasi ve ekonomik zemini, Türkiye’deki sinemanın yabancı yatırımcıların tekelinde olması, elektriğin ölkenin çok az sayıdaki kentinin sayılı ilçesinde bulunuyor olması sayılabilir. Ayrıca bu dönemin ardında sinema, 1920’li yıllarda film üreten tek yönetmen olan “tiyatro adamı” **Muhsin Ertuğrul**’un hâkimiyeti altına girmiştir. Bazı tarihçilere göre Muhsin Ertuğrul’un sinemamızı ileriye taşıyamamasının sebeplerinden biri, yüzünün tamamen batıya dönük olması ve sinemaya batı kaynaklarının çerçevesinde yaklaşmasıdır.

Özgün denemelerden çok batı kaynaklı uyarlamalar yapan Ertuğrul, sinemayı da her zaman ikinci planda tutmuştur. Bu dönemde sinemamızın gelişmemesinin bir diğere sebebi de Muhsin Ertuğrul’un sinemaya bir tiyatrocunun gözüyle bakması ve yaklaşımını bu şekilde yapmasıdır. İlerleyen yıllarda **şarkıcı filmi** olarak adlandırılacak türün ilk örnekleri de Muhsin Ertuğrul döneminin sinemasında kendini göstermiştir. Giovanni Scognamillo çalışmasında Nijat Özön’ün Ertuğrul’un sinemaya yaklaşımına dair şu sözlerini aktarmaktadır:

“Sinema onun için ikinci derecede bir işti. Kaldı ki bu ikinci derecede işinde uyguladığı pek basit bir de formül vardı: Tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu’nun oyuncularını alıcının karşısına götürmek, onlara, geride bıraktıkları tiyatro

mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak. Ya da herhangi bir yabancı filmi alıp bir yeniden çevirim meydana getirmek” (Scognamillo, 1998: 59)

Muhsin Ertuğrul’un sinemaya yönelik bu yaklaşımının ardından, 20. yüzyılın en büyük felaketi olan İkinci Dünya Savaşı başlamış ve savaş, tüm dünyadaki siyasi ve ekonomik dengelerin bozulmasına neden olmuştur. Tüm dünya, büyük bir değişimin sancılarını çekmektedir. Muhsin Ertuğrul’un artık film çekmiyor olması başta olmak üzere, savaşın yarattığı ekonomik zemin de Türk sinemasının ilerlemesine engel olmuştur.

“Türk sinemasında 1939-1945 yılları arasında az sayıda yapımcı, az sayıda yönetmen ve az sayıda film üretimi vardır. 20. yüzyılın en büyük savaşı sürerken Türk sineması durağan görünür. Ancak bu yıllarda Türkiye’ye çok sayıda film ithal edilmiştir. Bu sayı, 1939-1945 yılları arasında 5 binden fazladır. Filmlerin yüzde 80’i Amerikan, diğerleri Fransız, Alman, Avusturya, İngiliz ve Mısır filmleridir. 1940’lı yılların sinemacılarının en büyük beslenme kaynakları sinemalarda izledikleri yabancı filmlerdir. İthal filmler, yerli seyircinin beğenisini etkilemiş; sinemacıların teknik, biçimsel, estetik görüşlerini şekillendirmiştir. 1939-1950 döneminde Türkiye’deki sinemalarda gösterime giren filmler içinde Amerikan ve Mısır filmleri Türk sineması üzerindeki yapısal etkileri açısından önemli olmuştur” (Berktaş, 2010: 13).

Mısır filmleri, hem Türk müziğini hem de Türk sinemasını etkilemiştir. Bunlar yerli sinemanın yeterince film üretmediği bir dönemde, orta sınıfa mensup seyircinin izleyebileceği filmler olmuştur. “Konuları, tipleri ve şarkıları izleyiciyi çekmiş, İkinci Dünya Savaşı’nın dünyanın çoğu ülkesini birbirinden uzaklaştırdığı bir dönemde iki ülke halkını yakınlaştırmıştır.” (Berktaş, 2010: 16) İkinci Dünya Savaşı yıllarında Mısır’ın savaşa tarafsız kalmış olması, ülkede “kurmaca film” üretimine zemin hazırlamıştır. Türkiye de savaş sırasında tarafsız kalmış bir ülkedir; fakat ekonomik zorluklar film üretimini engellemiştir. Bu dönemde Mısır filmleri halktan büyük bir ilgi görmüştür. Bunun nedeni, filmlerdeki konuların ve özellikle de müziklerin Türk halkının duygularına yabancı olmayışdır. Halk, bu filmlerde kendini bulmuştur. Bu dönemde Türkiye’deki sinema sektörüne tanınmış bir bestekâr girmiştir. Hem Türk filmlerine hem de Mısır’dan ithal edilen filmlere besteler yapan,

yaptığı film müzikleriyle de Türk musıkîsi repertuarına büyük katkılar sağlamış olan bu bestekâr, **Sadeddin Kaynak**'tır. Kaynak'ın bugün en çok tanınan ve sevilen eserleri, o dönemlerde filmler için bestelediği eserlerdir.

“Sadeddin Kaynak'ın bestekârlık hayatının uzun bir bölümü, film şarkıları bestekârlığı çerçevesi içerisinde geçmiştir. Çok sevilmiş, çok benimsenmiş eserlerinin büyük bölümü film için yaptığı çalışmalarla ortaya çıkmıştır. Sadeddin Kaynak'ın film şarkıları bestekârlığında, Türk filmleri ile Mısır filmlerine yaptığı; türküler, şarkılar ve fanteziler, O'nun tanınmasının önde gelen sebeplerinden biri olmuştur. Zira o yıllarda ülkenin pek çok yöresinde gösterilmeye başlayan filmler aracılığı ile musıkîseverler, bu eserleri dinlemek fırsatı bulmuşlardır.” (Şen, 2003: 217)

Sadeddin Kaynak'ın film müziği besteciliği, Mısır filmlerine yaptığı eserlerle sınırlı değildir. Türk filmleri için de besteler yapan Kaynak, bir dönemin tek üretken yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul'un filmleri için hem besteler yapmış hem de kamera karşısına geçmiştir. İlerleyen yıllarda Kaynak, Mısır filmleri için yaptığı bestelerden ötürü “*Türkiye'deki müzik üretimini yozlaştırma ve arabesk müziği ülkemizde yaygınlaştırma*” suçlamasıyla karşı karşıya kalacaktır. Hem geleneksel müziğimize hem de çok yeni bir alan olan film müziği besteciliğine büyük katkılar sağlamış olan Kaynak, “film için müzik” üretme bilincine ulaşarak Türkiye'nin ilk film müziği bestecilerinden de biri konumuna gelmiştir. Kaynak, tarihsel bir geçmişi olmayan, çok yeni ve popüler bir alan olan sinemayı, kökleri çok eskilere dayanan geleneksel müziğimizle birleştirmiş ve sinema ile musıkîmizi buluşturmuştur.

Bu çalışma, Türk Sineması'nda (hem sessiz hem de sesli film döneminde) müziğin yeri ve önemini, sinemamızın belli bir döneminin (Tiyatrocular Dönemi) tarihsel gelişimini, özellikle savaş yıllarında, sinema ve musıkî arasındaki ilişkiyi kuran bestekâr Sadeddin Kaynak dönemi film müziklerinin yapısını araştırmayı amaçlamaktadır.

2. TÜRKİYE'DE SİNEMANIN VE FİLM MÜZİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Sinemanın Türkiye'ye Girişi

Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe, 22 Aralık 1895 tarihinde Lumière Kardeşler tarafından düzenlenen ilk gösterimlere ev sahipliği yapmıştır. Büyük bir ilgi ve şaşkınlık yaratmayı başaran sinematograf² kısa zamanda dünyanın dört bir yanına yayılmaya başlamıştır. İnsan gözünü taklit ederek, "izleyicinin gözü" olan kamera aracılığıyla gerçekleştirilen sinema, görüntünün kaydedilebilirliği sayesinde, "kayıt sanatlarından biri" olarak tarihe geçer. James Monaco, sinemanın bu özelliğiyle ilgili şunları söylemiştir:

"Kayıt sanatları ise tam tersine, konu ile gözleyici arasında çok daha doğrudan bir iletişim hattı kurar. Kendi kod ve gelenekleri vardır, bu muhakkak: Nihayetinde bir film ya da ses kaydı, gerçekliğin kendisi değildir. Ama kaydetme özelliğine sahip iletişim araçlarının dili, çizimsel ve edebi dile göre, önemli ölçüde daha basit ve daha doğrudandır. Ayrıca kayıt sanatları çok daha fazla gerçeğe benzerlik yönünde doğrudan bir ilerleme geçirmişlerdir. Renkli film gerçekliğe siyah-beyaz filmde daha fazla yaklaşmıştır, sesli film hayata sessiz filmde daha yakındır." (Monaco, 2010: 30-31)

Sinemanın insan yaşamını taklit eden yönü, izleyiciyle görüntüler arasında sıcak bir ilişki kurmasına sebep olmuş ve sinema insanlara oldukça çekici gelmiştir. Sinemanın, tüm sanat dallarını bünyesinde toplaması ve onlardan yararlanması, estetik açıdan en üst düzeyde olan sanat dalının da müzik olmasından dolayı, müzik ve sinema arasında çok yüksek bir etkileşim olduğu gerçeği ile karşı karşıya kalmaktayız. Bu gerçeği, önceki deneyimlerinden dolayı (örneğin geleneksel Türk gösteri sanatlarının sürekli olarak müzik eşliğinde sunulması ve seyirlik gösterinin

² Patenti Fransız Lumière Kardeşler'in elinde bulunan film oynatmaya yarayan aracın adı.

daha eğlenceli kılınması gibi) benimsemiş olan izleyici, yeni tanışmış olduğu bu mekanik mucizeden müziğin de katkısıyla oldukça büyük bir keyif almıştır.

İlginçtir ki sinematografla en erken tanışan ülkelerden biri de Türkiye’dir. Sarayda gerçekleştirilen ilk gösterimlerin ardından sinema halka da tanıtılmış, halk için de belirli mekânlarda gösterimler düzenlenmiştir. Sinematograf’ı ülkemize sokan ve sarayda gerçekleştirilen ilk gösterimleri düzenleyen kişi, Fransız bir hokkabaz olan **Bertrand**’dır. II. Abdülhamit’in kızı olan Ayşe Osmanoğlu, anılarını kaleme alırken sarayda gerçekleştirilen ilk gösterimlerden şöyle bahsetmektedir:

“İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa’ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi.” (Özön, 2010: 34)

Bu bilgiler ışığında dünya üzerinde sinemayla tanışan ilk büyük medeniyetlerden biri olduğumuz anlaşılmaktadır. Fakat buna rağmen sinema, ülkemizde batı ülkelerinde olduğu gibi hızlı gelişmemiştir. Hem tekniğini geliştirmesi hem de kendi sinema dilini keşfetmesi uzun yıllar almıştır. Bunun en büyük nedenlerinin başında, batı taklitçiliği çerçevesinde film üretilmesi gelmektedir. Kendi sinema dilimizi uzun yıllar oluşturamadığımız için, batı ülkelerinde çoktan sektörleşmiş olan film için müzik, yani *soundtrack* kavramı da, ülkemizde çok uzun yıllar boyunca dokunulmamış bir alan olarak kalmıştır.

2.2. Sinemanın Türk Halkına Tanıtılması

Saraydaki gösterimlerin ardından sinema, Türk halkına da tanıtılmış ve ticari bir alan olmaya başlamıştır. Gösterimler önceleri lüks birahanelerde yapılmaya başlanmışsa da kısa süre içinde çeşitli salonlar gösterimlere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Bu gösterimler, **Sigmund Weinberg** adlı bir Polonya Yahudisi tarafından düzenlenmiştir. “Weinberg’in ilk işi fotoğraf malzemeleri satmaktır daha

sonra film üreten Fransız Pathé Kardeşler şirketinin temsilcisi olmuştur. Hokkabaz Bertrand, bir kaynağa göre, sinemayı saraya tanıtmış, Weinberg ise ilk halka açık gösterilere başlamıştır.” (Scognamillo, 1998: 17)

Sigmund Weinberg, ilk film gösterimini Galatasaray’daki ünlü Sponek Birahanesinde gerçekleştirmiştir. “Weinberg’in başlıca özelliği diğerlerinden daha atak davranması, gösterilerinin sürekliliğini koruması ve daha sonra kendini sinemacı olarak ön plana çıkartabilmiş olmasıdır.” (Scognamillo, 1998: 17)

Sinema, ülkemize girdiği andan itibaren uzun bir süre boyunca yabancı yatırımcıların tekelinde olmuştur. Aslında ilk yıllarında bir Türk sinemasından bahsetmek pek de mümkün değildir. Fakat halk, bu yeni icadı çoktan benimsemiş ve büyülenmiştir.

Türk halkının sinemayı benimsemesi ve ondan zevk alması, aslında daha önceleri teknik anlamda sinemaya çok benzeyen bir görsel sanat dalına pek de yabancı olmamasından kaynaklanmaktadır. Gölge Oyunu olarak da adlandırılan **Karagöz Oyunu**, birçok anlamda sinemayla benzerlikler göstermektedir. Ülkemizde o yıllarda oldukça yaygın olan Karagöz oyunu, sinema ile ilk kez karşılaşan halkın, bu yeni icada yabancılik çekmemesini sağlamıştır.

Selim Yağmur, sinema ve gölge oyunu arasındaki benzerlikleri şu şekilde tarif etmiştir: “...Karagöz ile sinema, her ikisi de perde üzerinde vücut bulmaktadırlar. Her ikisinde de hâkim unsur “hayal”dir. Işık, bu iki sanat türünün gerçekleşmesinde başlıca etkidir. Beyaz perde üzerinde gördüğümüz varlıklar, olaylar; canlı, elle tutulur cisimler değildirler.” (Lüleci, 2008: 30)

Geleneksel eğlencelerimizle birlikte sunulmaya başlayan sinema, kimi çevreler tarafından günah olarak aforoz edilmişse de, halkın büyük bir bölümü sinemaya ılımlı yaklaşmış ve ondan keyif almayı öğrenmiştir. Özön’e göre:

“...Sinema, İkinci Meşrutiyet’in ilanına kadar (23 Temmuz 1908) Türkiye’de bir sığıntı olmaktan kurtulamadı. Daha çok ramazanlarda karagöz, ortaoyunu, meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, tiyatrolarda, kıraathanelerde programı zenginleştirmekte kullanılan “gâvur işi” bir eğlence olarak kaldı. Bundan başka, Abdülhamit’in bir türlü elektriğin yurda

sokulmasına izin vermeyişi, sinema işletmecisinin gelişmesini engelliyordu.” (Özön, 2010: 38-39)

“Meşrutiyetin ilanı üzerine sinemayı bu sığıntı durumundan çıkararak yine Weinberg oldu. Weinberg, 1908 yılında Tepebaşı’nda Şehir Tiyatrosu’nun eski Komedi bölümü olan yerde Pathé Sineması’nı yaptırarak Türkiye’de ilk sürekli sinema salonunu kurdu.” (Özön, 2010: 39) Bu salon sürekli sinema gösterimleri düzenleyerek halkın sinemayı yakından tanımasını sağlamış ve bir izleyici kitlesi oluşturmuştur. İlk yıllarını Beyoğlu’nda geçiren sinemanın izleyicisi de çoğunlukla Levantenler ve yabancı uyruklu vatandaşlardır. “Gösterilerle ilgili el ilanları, tanıtımlar bile Türkçe dışında her dilde basılmıştır.” (Scognamillo, 1998: 18) Elbette böyle bir ortamda gerçek anlamda bir Türk Sineması’ndan bahsetmek de mümkün değildir. Hem gösterime giren filmlerin tümü yurt dışından ülkeye giren yabancı filmlerdir, hem de sinema işletmeciliği yabancı uyruklu yatırımcıların elindedir.

2.3. İlk Yapımlar

“Lumiére Kardeşlerin en ünlü adamlarından biri olan Promio, Türkiye’ye geldiğinde Fransız elçiliğinin yardımıyla ve kendi ifadesine göre rüşvet yedirerek aygıtını güçlüklerle ülkeye sokabilmiştir. Promio, İstanbul ve İzmir’de filmler çeker, Türk piyadelerini, Boğaziçi ve Haliç’i görüntüler. Fransızların yanı sıra İngilizler, Almanlar ve İtalyanlar da Türkiye’de film çekmiştir. Ve çekilen bu filmler, belgesel şeritler sonradan Türkiye’de de gösterilmiştir.” (Scognamillo, 1998: 22-23)

Türkiye’de sinema yeni yeni tanınmaya başlamıştır. Sinema ile yakından ilgilenen insanların sayısı oldukça azdır. İlk yıllarda yine göze çarpan tek isim Sigmund Weinberg’dir. Sinemayı Türk halkına tanıtmış, ilerleyen yıllarda filmler de çekmiştir. O dönemde sinemayla ilgilenen birkaç Türk de vardır.

“Tarihsel açıdan Weinberg çok yönlü bir öncü olarak dikkatimizi çekiyor ve Türk sinemasına, Türkiye’deki sinema olayına yaptığı katkılar tartışılmayacak nitelikte. Ancak tarih devam ediyor ve bir öncü çekilince yerini bir başka öncüye bırakıyor. Bu kez sahneye ilk Türk sinemacısı çıkıyor: Fuat Uzkınay.”

Neden ilk Türk sinemacısı diyoruz Fuat Uzkınay'a, yoksa alıcı aygıtı ilk kullanan Türk olduğu için mi? Hayır. Uzkınay tarihsel önemini kuşkusuz 14 Kasım 1914 günü *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nin 150 metresini çekmekle kazanmıştır, ne var ki bu işin anı faslıdır. Uzkınay, gerçek önemini ilk Türk belgescisi olmakla kazanır.” (Scognamillo, 1998: 31)

“Ruslar tarafından 1876-1877 savaşının sonunda bir zafer anıtı olarak Yeşilköy'de (eski Ayestefanos, Ermiş Stefanos) inşa edilen yapının yıkılması kararlaştırıldığında olayın filme çekilmesi görevi bir Avusturya-Macaristan şirketi olan *Sacha Mester Film Gesellschaft*'a verilmişti. Fakat, son anda, bunun bir Türk tarafından çekilmesi istenilince bilinen tek uzman olan Fuat Uzkınay buna uygun görüldü.” (Scognamillo, 1998: 32)

Nijat Özön de konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“...Savaşın başlamasıyla birlikte ulusal duygular öylesine körüklenmişti ki, müttefik bile olsa yabancı kimselerin işe karışması istenmiyor, bu olayı mutlaka bir Türk sinemacısının filme almasında direniliyordu. Ne var ki, projeksiyon aygıtını çok kullanmış olan Uzkınay hiç kamera çalıştırmamıştı. Bunun üzerine Sascha şirketinin adamları Uzkınay'a birkaç saat içinde kameranın nasıl kullanılacağını gösterdiler.” (Özön, 2010: 51)

Böylece Uzkınay, abidenin yıkılışını belgeleyerek, Türk sinema tarihinin ilk filmine imza atmıştır. Ardından sinema Türkiye'de kurumsallaşma sürecine girer. İlk atılım ise, **Merkez Ordu Sinema Dairesi**'dir.

“1915 yılı ortalarına doğru Osmanlı ordusunda da Merkez Ordu Sinema Dairesi adıyla çalışmalar başladı. Bu dairenin başına, Türkiye'de ilk sinema gösterilerini düzenleyen, ilk sürekli sinema salonunu kuran, sinema işletmeciliğinin gelişmesini sağlayan Weinberg getirildi, ilk Türk filmi çeviren Uzkınay da onun yardımcılığına verildi. Weinberg'in çevirdiği ilk filmlerin başında, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasını sağlayan Enver Paşa'nın atlarını, Enver Paşa'nın eşi Emine Naciye Sultan'ın yeni doğan çocuğunu gösteren parçalar yer alıyordu.” (Özön, 2010: 52).

“27 Ağustos 1916'da Osmanlı Devleti ile Romanya arasında savaş başlayınca, Weinberg bir “düşman uyruğu” durumuna geçiverdi. Bunun üzerine kendisinin Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında bulunması doğru görülerek uzaklaştırıldı. Dairenin başına, yardımcısı Uzkınay getirildi. Kurum, savaşın sonuna kadar yine eskisi gibi savaş aktüalitelere çevirmeye koyuldu.” (Özön, 2010: 54)

2.4. İlk Mekânlar

Giovanni Scognamillo, hem Türk sinema tarihini yazan, hem de bu tarihi olayları yaşayan bir Levanten olarak, sinemanın ülkemizde konumlandığı ilk mekânlarla ilgili şunları söylemektedir:

“Sinema, her ülkede, merkez olarak kendine bir kent seçer, bir büyük kent ya da o ülkenin başkenti. Yaşamını o kente bağlayarak gelişir, yayılır. Türkiye’de sinema merkez olarak böyle bir kenti, İstanbul’u ve bu kentin tarihsel oluşumunu ve özellikleri ile uygun bir bölgesini, Beyoğlu’nu (Pera) seçmiştir. Bu ne keyfi ne de tesadüfi bir seçimdir, çünkü Beyoğlu tüm bir kentin, bir payitahtın en özel bölgesidir. Aslında sinema Türkiye’ye saraydan, konaklardan girer, oradan da Beyoğlu’na geçer.” (Scognamillo, 2008: 1)

“Pera’dan Türkiye’ye giren sinema yavaş yavaş İmparatorluğun öbür büyük kentlerine de yayıldı. Ama yine de İkinci Meşrutiyet’in ilanına kadar (1908) sinema gösterileri tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak, bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun en önemli nedeni, İkinci Abdülhamit’in elektriğin uzun süre İstanbul’da kullanılmasına izin vermeyişiydi. Nitekim bu yüzden, Pera’nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selanik, İzmir gibi öbür kentlerde daha hızlı bir gelişme gösterdi.” (Scognamillo, 1998: 20)

Gelişimini Beyoğlu’nda sürdüren sinema gösterimleri, tıpkı batı ülkelerinde olduğu gibi ülkemizde de izleyicilere müzik eşliğinde sunulmuştur. Sinema’nın “ses” öğesine olan gereksinimi daha ilk günlerde fark edilmiş ve gösterimciler bu konuda pratik çözümlere yönelmişlerdir. Gösterimin yapıldığı salonda perdeye yakın bir yerde genellikle bir piyanist bulunmaktadır; bu piyanist, perdedeki görüntülere uygun şekilde müzik yaparak gösterimleri daha eğlenceli hale getirmektedir.

“...Beyoğlu’nun loş sinema salonlarında halen titrek görüntülere bir müzik eşlik ediyor, bazen bir sunucu ara yazıları okuyor ya da öyküyü yorumluyor. Piyanoda bir Madam, bir Matmazel değilse bir Maestro (ki bu Signor Capocelli de olabilir!) bir parça çalıyor, hazır bir partisyondan ya da doğaçlama olarak kendini filmin havasına kaptırarak. Büyük ve daha şık, daha lüks sinemalarda ise bol çalgılı bir orkestra beyaz perdede cereyan eden olaylara eşlik ediyor.” (Scognamillo, 2008: 20)

Beyoğlu, dün olduğu gibi bugün de kentin eğlence kültüründe önemli bir rol oynamaktadır. Konumundan dolayı ilk sinema izleyicileri, Beyoğlu’nda (Pera)

yaşayan yabancı uyruklu vatandaşlar ve Levantenlerdir. Bu yabancı uyruklu vatandaşlar, hem sinemanın üreticisi hem de tüketicisi olma konumundadırlar.

Bugün dahi Beyoğlu, hem uluslararası festivallere, çeşitli atölye çalışmalarına, film okullarına hem de çok sayıda salonuyla yerli ve yabancı birçok yapıma ev sahipliği yapmaktadır. Birçok sinemasever için İstiklal Caddesi'nde film izlemek oldukça eğlenceli bir aktivitedir.

2.5. İlk Gösterilerin Eşlikçisi Olarak Müzik

Daha önce de bahsedildiği gibi, sinema hiçbir döneminde ses ögesinden yoksun kalmamıştır. Ve bu birliktelik her zaman olumlu sonuçlar doğurmuştur. Sinema ve müzik arasındaki ilişki, ilerleyen yıllarda *film müziği* adı altında bir sektörleşmeye de sebep olacaktır. Müzik, diğer görsel sanat dallarında da “tamamlayıcı” bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Batı ülkelerindeki **Opera** ve **Müzikal**³, buna en iyi örnektir.

Geleneksel Türk gösteri sanatlarında da müziğin işlevi oldukça büyüktür. Hem Ortaoyununda hem de Gölge Oyununda müzik gösterinin en önemli unsurlarından biri konumundadır. Karagöz oyununun kendine has bir musıkîsi dahi vardır. Yalçın Lülecî, çalışmasında konuyla ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

“Geleneksel Türk tiyatrosunun gerek kırsal kesimde gerek şehirde görülen türlerinin ortak özelliklerinin başında, yazılı bir metne değil doğaçlamaya dayanması ve belirli bir tiyatro yapısı ya da sahne gerektirmemesi gelir. Şarkı, dans, söz oyunları ve taklit geleneksel Türk tiyatrosunun temel unsurlarıdır. Güldürü ögesi önemli bir yer tutar. Oyun kişilikleri tip düzeyindedir, karakter boyutuna ulaşmazlar. Bu tiyatrosunun önemli bir özelliği de, sürekli bir sergileme düzenine bağlı olmayıp bayram, düğün, sünnet gibi toplumsal olayların bir parçası olarak sergilenmesidir.” (Lülecî, 2008: 26-27)

³ Batı ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'deki ilk sesli film çalışmaları da müzikallerdir. Sahneler bol müzikli, şarkılı, danslı ve eğlencelidir.

Zamanla sinema halkın günlük yaşantısının içine girmeye başlayınca, geleneksel tiyatromuzun yanında film gösterimleri de halka sunulmaya başlanmıştır. Fakat teknik olarak ses ögesinden yoksun olan sinemanın halka daha cazip gelmesi adına, filmler müzik eşliğinde sunulmuştur.

Bunun en önemli gerekçelerinden biri de film oynatan cihazın çok gürültülü olmasıdır. Bu gürültünün bastırılabilmesi de ancak müzikle mümkün olmaktadır. Müzik eşliği sayesinde hem izleyiciler gösterimden daha fazla keyif almaktadır, hem de film makinesinin gürültüsü ortadan kalkmaktadır.

Zamanla müziğin gerekliliği farklı nedenlerden dolayı da kabul edilmiştir. Çünkü sinema sanatı, teknik yapısından kaynaklı olarak çok fazla algı bozucu kesintiye sahiptir. Bu kesintilerin her biri, aslında sinema sanatını, diğer görsel sanatlardan ayıran temel özelliklerdir. Bu özellikler zamanla *sinema dilini* oluşturacak olan tekniklere dönüşmüştür.

2.6. Sinema Dilini Oluşturan Bazı Teknikler

2.6.1. Kesme

Kesme, en basit tarifıyla, insan gözünün anlık açı değişimlerini taklit eden sinema tekniğidir. Bu teknik, sinemada en çok ve en yoğun kullanılan tekniktir. Sahnede canlandırılan bir tiyatro eserini izleyen kişiler, sahne üzerinde gerçekleşen tüm olayları gözleriyle takip ederler. Sahnenin bir ucunda konuşan ya da dans eden bir karaktere, sahnenin diğer ucundan başka bir karakterin cevabı ya da eylemi, seyirci tarafından kaçırılmadan takip edilmektedir. Sinema sanatının var olmasını sağlayan kamera da, insan gözünün ani açı değişimlerini taklit ederek bir nevi “izleyicinin gözü” konumuna gelmektedir. Böylece biz izleyiciler, beyazperdedeki görüntüleri kameranın açısıyla görürüz ve kamera, “izleyicinin her şeyi görmesini sağlayan bir aracı” konumuna gelir.

Kesme, doğru şekilde gerçekleştirildiğinde, en az belli olan geçiş tekniğidir. İnsan gözündeki yön ve açı değişimlerindeki doğal etkiyi taklit eder. Bu nedenle hem

gösteriye akıcılık, hem de algıda “devamlılık” sağlar. Sinemada ses ve müziğin kullanımı, bu devamlılığı pekiştirmekte çok büyük bir önem taşımaktadır. Özellikle çerçevedeki⁴ görüntüyü tamamlayan bir “doğal ses” (eğer çerçevenin içindeki araba kullanan birinin görüntüsü ise, bu plana motor sesi ve rüzgâr sesi eklenir), bu görüntünün gerçekliğini artırır ve izleyicinin algısında devamlılık sağlar. Müziğin ritmine göre kesme yapmak da, hem etkili hem de estetik açıdan doyurucu sonuçlar verir.

2.6.2. Zincirleme

Bir görüntünün yavaş yavaş ekrandan kaybolurken, bir diğer görüntünün yavaşça ekranda görülmeye başlamasını, aynı zaman dilimi içerisinde veren geçiş tekniğidir. Genellikle “zaman değişimlerini” betimlemekte kullanılır. Bu teknik, hareketin devamlılık gösterdiği durumlarda kullanılmamaktadır.

Zincirleme, belirli bir ritimde yavaş yavaş gerçekleştirilmelidir. Bu şekilde gerçekleştirilmesi daha etkili olmaktadır. Ayrıca söz konusu olan “zaman değişimi” ise, bu anlamı destekleyecek bir müzik, zincirleme efekti ile aynı anda izleyiciye sunulur ise, anlamı daha da pekiştirecektir.

2.6.3. Kararma – Açılma

Siyah ekrandan, belli bir ritimde görüntünün yavaş yavaş ortaya çıkmasına **açılma**, bunun tam tersine de **kararma** denir. Genellikle sahneler arasında ayırım yapmak için kullanılır. Ayrıca tıpkı zincirleme gibi zaman geçişlerini anlatmakta da başvurulan bir geçiş tekniğidir.

Bu ve benzeri tekniklerin tümü, “sinema dilini” oluşturmaktadır. Ve her biri algıda kesintilere yol açmaktadır. Benzer kesintiler tiyatrodaki da mevcuttur. Bu kesintiler (dekor ve kostüm değişimleri, bir kişinin birden fazla karakteri canlandırması, ışık değişimleri, kolonlardan gelen dış müdahaleler, seyirci ile yapılan

⁴ Film karesinin içinde bulunan olguların bütünlüğü

birebir göz temasları ve konuşmalar), günümüzde birer sahneleme tekniğine dönüşmüştür.

Sinemasal teknikler ise, bazen izleyiciyi gerçeklik duygusundan uzaklaştırmaktadır. Kesme, bunların arasında en az algı bozan olmasına rağmen hatalı yapıldığı zaman izleyiciyi en çok sarsan tekniktir. Kesmeler doğru yapıldığı takdirde dahi ses ögesinin eksikliği, izleyiciyi konudan koparabilir. Sürekliliği olan bir ses ögesi (örneğin kesintiye uğramayan bir müzik, ya da doğal ortam sesleri), algıdaki devamlılığı hissedilir derecede arttıracaktır.

İlk yapımcılar da sinemada ses ögesine ihtiyaç olduğunu fark etmiş ve bunu çözümlenmenin arayışına girmişlerdir. Müziğin duygu aktarımını güçlendiren, izleyiciyi sinemanın teknik özelliklerinden uzaklaştıran, görüntüdeki ses ögesinin eksikliğini gidererek onu tamamlayan bir yapıya sahip olması, müzik ve sinema arasındaki özel ilişkinin de başlamasına sebep olmuştur. Müzik, hem algıdaki devamlılığı korumakta hem de görüntüdeki duyguya hizmet ederek, seyirciyi daha derinden etkilemektedir.

2.7. Sessiz Sinema Dönemi'nde Müziğin Kullanımı

Trenin Gara Girişi, Lumière Kardeşler tarafından çekilen, dünya sinema tarihinin ilk filmidir. Bu deney, aynı zamanda “görüntüyü yakalamada” insanların ne kadar ilerlediğini de gözler önüne sermektedir. Birçok kaynakta Lois Lumière’in, “*Sinema geleceği olmayan bir keşiftir.*” dediği vurgulanmıştır. Buna rağmen bu hayret verici buluş, zamanla tüm sanat dallarını bünyesine alarak **7. Sanat** olarak da anılacaktır. “Sinema genelde, uygulamalı (teknik bir icat olarak sinema bilimsel bir araçtır) alandan çevresel, resimsel, dramatik ve anlatsal alanlardan geçerek müziğe kadar bütün alanları kapsar.” (Monaco, 2010: 33) Sadece sinema değil, diğer tüm sanat dalları da müziksel esinden fazlasıyla beslenmişlerdir. Yaratım süreçlerinde müziğin yeri oldukça büyüktür. Pierre Laserra, Nietzsche'nin müzik üzerine düşüncelerini aktardığı çalışmasında, müziksel esinle ilgili şu sözleri aktarmaktadır:

“Müzik, bütün öbür sanatları doğurandır. Müziğin mayası bütün estetik yaratıların da mayasıdır. Kendi sınırları içinde ne denli sağlam gözükürlerse gözüksünler plastik ve şiirsel yaratılar, güçlü bir yaşam vurgusu taşıyorlarsa önce müziksel bir düşünce süzgecinden geçmiş demektir ve bizim de onlardan edindiğimiz en derin izlenim ancak müziksel olabilir. Müzik güzeli amaçlamaz! Müziksel güzellik yoktur! Müzik bütün öbür sanatların anasıdır!” (Laserra, 2007: 15)

Müziğin diğer sanat dallarından çok daha özel bir konumda bulunduğu gerçeği, birçok sanat tarihçisi, sanat kuramcısı ve düşünürün ortak kanısıdır. James Monaco çalışmasında, Pierre Laserra'nın, müziksel esinle ilgili aktardıklarını desteklercesine şunları söylemiştir:

“Dramatik sanatlar, değişik ölçülerde, çizimsel ve anlatısal öğeleri tamamlarlar. Roman, öykü ve sık sık kurmaca olmayan yazılar, anlatım bölümünde yerini alır. Sonra da şiir gelir; her ne kadar anlatım temel olarak doğasında tayfin sonundaki müziğe yönelme eğilimindeyse de, zaman zaman diğer taraf, yani resim alanına yönelir; dans, anlatımın öğeleriyle müziği birleştirir ve nihayet, tayfin en sağında yer alan müzik, sanatların en soyutu, en “estetik” olanıdır. Walter Pater'i hatırlayın: “ Bütün sanatlar, müziğin konumunu arzular.” (Monaco, 2010: 33)

Sinemanın günümüze bir sanat dalı olarak gelebilmesinin nedeni, teknik özelliklerini estetik ilkeleriyle birleştirebilmesinde yatmaktadır. Sinemanın icadına giden yolu açan fotoğraf da, günümüzde “dramatik anlatı biçimi” olarak kullanılan bir “kayıt sanatıdır”.

Sinemanın icadı, aslında fotoğrafın icadı sayesinde gerçekleştirilebilmiştir. Fotoğraf filmi, görüntüyü kaydetmeye yarayan bir araçtır. Görüntünün görüntüsünü kaydederek onu ölümsüz kılmak, artık günün teknolojisi ile mümkün hale gelmiştir. “Bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasındaki bilgi, dolayısıyla güç, olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir.” (Sontag, 1999: 20)

“...Fotografik girişimin en görkemli sonucu, bize tüm dünyayı kafalarımızın içinde bir görüntüler seçkisi olarak tutabileceğimiz duygusunu uyandırmasıdır. Fotoğraf biriktirmek, dünyayı biriktirmektir.” (Sontag, 1999: 19)

Sinema ise, saniyede 24 fotoğraf karesi çekerek, bu görüntülerin bir yansıtıcı aracılığı ile beyazperdeye yansıtılmasına dayanan optik bir yanılısamadır. Çekilen bu görüntüler, belirli bir hızda perdeye yansıtıldığı zaman hareketli görüntüler elde edilmektedir.

Film müziği ise, sinemanın icadıyla birlikte yaşam bulmuştur. Sinemanın ilk yıllarında müzik, beyazperdedeki görüntülere eşlik etmek ve sinema oynatıcısının gürültüsünü bastırmak için kullanılmıştır. Bu sırada müziğin gösterimlere devamlılık kazandırdığının da farkına varılmış ve etkiyi arttıracak bir tamamlayıcı olarak kullanılmasına karar verilmiştir. İlerleyen yıllarda sinema sanatının vazgeçilmezi olarak sektörleşecek olan “film müziği” kavramı henüz yokken müzik, kısıtlı imkânlarla sessiz filmlere destek olmuştur.

Sessiz sinema döneminde çekilen bu filmlerin müzik eşliğinde seyircilere sunulmasının birçok nedeni vardır: Bunların başında yukarıda da bahsedildiği gibi film makinesinin çıkarttığı gürültüyü bastırmak gelmektedir.

Çok yeni ve hayret verici bir buluş olmasına rağmen film makinesi, gösterimler esnasında çok gürültülü çalışmaktadır. Bu da izleyicilerin, zaten çok silik olan bu görüntülere konsantre olmasına engel olmaktadır. Müzik, hem film makinesinin gürültüsünü bastırılmış, hem de izleyicinin beyazperdedeki görüntülere adapte olabilmesini kolaylaştırmıştır.

Müziğin, film gösterimleri esnasında kullanılmasının bir diğer önemli nedeni de, gösterimlerin gerçekleştirildiği karalık salonların, insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri kapatmaktır. Sinemanın ilk yıllarında, gösterimlerin gerçekleştirildiği salonlar, geniş ve rahat olmaktan çok uzaktır. Filmler, küçük, basık ve karanlık odalarda gösterilmektedir. Müzik, gösterim mekânlarının fiziki özelliklerinden dolayı tedirgin olan izleyicileri rahatlatmak için, bir nevi “tedavi aracı” olarak da kullanılmıştır.

Ayrıca sinemanın bir pazarlama unsuru olarak gelişebilmesi, halka bir eğlence kültürü olarak sunulmasına ve bu girişimde başarılı olmasına bağlıdır. Başarılı bir eğlence türü olmasının yolu ise, onu müziklendirmekten geçer. Çünkü tarih boyunca toplumların eğlence kültüründe müzik, çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Tüm medeniyetler, sevinçlerini, coşkularını, müzik ve dans yoluyla dışa vurmuşlardır. Bu da müziğin, eğlence kültürünün içindeki önemini kanıtlamaktadır. Sinema da yeni bir eğlence türü olarak insanlara sunulduğu zaman müziğin coşkulu anlatımından faydalanmış ve eğlence dozunu yükseltmeyi başarmıştır. Böylece ticari açıdan başarılı olmuş ve hızlı bir şekilde sektörleşebilmiştir.

Türkiye'deki film gösterimlerinde de müzik ilk yıllarında, tıpkı batı ülkelerinde olduğu gibi eşlik, devamlılık ve ortam gürültüsünü bastırmak gibi sebeplerle kullanılmıştır. Film gösterimlerinin yapıldığı salonlarda, beyazperdeye yakın bir yere yerleştirilen piyano ile perdedeki görüntülere eşlik edilmiştir. Önceleri sadece doğaçlama ezgilerle görüntülere eşlik eden müzik, daha sonra görüntüdeki duygulara uygun bir müziğe dönüşmüştür. Küçük salonlarda filmlere bir tek piyanoyla eşlik edilirken, büyük salonlarda durum daha farklıdır. Bu tür salonlarda daha kalabalık bir orkestra ile görüntülere eşlik edilmektedir.

Bunun yanı sıra sessiz filmlere, perde arkasına yerleştirilen bir gramofon aracılığıyla da ses verilmektedir. Filmde yer alan sesler bir plağa kaydedilmiş ve gösterim sırasında görüntüyle senkronize bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Gramofonun 1877 yılındaki keşfinden sonra müzik, kitlesel olarak yayılmaya başlamıştır. Gerçek zamanlı ve "bir kereye mahsus" olan müzik, bu teknoloji sayesinde tıpkı sinema gibi arşivlenebilir ve kurgulanabilir bir "kayıt sanatına" dönüşmüştür.

Ses kayıt teknolojisinin zaman içindeki gelişimi müziği, tıpkı sinema filmlerinin çekim sonrası geçtiği aşamalar gibi stüdyo ortamında düzenleme ve kurgulama aşamalarıyla karşı karşıya bırakmıştır. Bu teknoloji, müziğin doğal üretimine zarar verirken bir yandan da müziğin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak onu saklanabilir bir hale getirmiştir. Zaman içinde görüntü ve ses kanalı birleştirilerek, sesli film üretimine olanak sağlamıştır.

Görüntüdeki duyguya uygun müzik kullanımı da zamanla "film için müzik" olgusunu doğurmuş ve günümüzdeki *soundtrack* anlayışına kadar gelmiştir. Dünyada başlı başına bir sektöre dönüşmeyi başarmış olan film müziği, Türkiye'de batı ülkelerindeki kadar hızlı bir gelişim gösterememiştir. Bunun nedenlerinin başında, Türkiye'deki sinemanın gelişiminin, diğer ülkelere oranla çok daha yavaş meydana

gelmesi yatmaktadır. Uzun yıllar boyunca Türk yapımcılar ve yönetmenler, sinemaya batının çerçevesinden bakmış ve özellikle batı tiyatrosunun etkisi altında kalarak kendilerine has bir sinema dili oluşturamamışlardır.⁵ Dolayısıyla “film için müzik” kavramının gelişmesi de biraz zaman almıştır. Paul Tonks, filme hizmet eden müziği şöyle tanımlamıştır:

“Müzik başka bir şeyi desteklemek için üretildiği zaman “saf müzik”in tersine “kullanılan müzik” olarak adlandırılır. Bu yüzden “kullanılan müzik” sınıflandırması bize tam anlamıyla bir cevap niteliğinde. Film müziği için daha özel bir tanımlama yapacak olursak “gösterilen filmdeki teatral hareketleri desteklemek için kullanılan müzik” tarifi daha uygun düşer.”
(Tonks, 2006: 9)

Paul Tonks’un film müziği tanımı, Türkiye’deki sinema - müzik ilişkisini ilk yıllarda karşılamamaktadır. Türk sinema tarihinde **Tiyatrocular Dönemi** olarak adlandırılan yılların ardından gelen **Geçiş Dönemi**, hem sinema dilimizin yavaş yavaş oturmaya başladığı hem de “film için müzik” girişimlerinin hız kazandığı bir dönemdir. Bu dönemde ülkemize giren Mısır filmleri, hem halktan büyük ilgi görmüş hem de sinemacılarımıza bir yol haritası olma görevini üstlenmiştir. Tüm bu filmler, bestekâr Sadeddin Kaynak tarafından yeniden müziklendirilmiş ve Türk halkının beğenisine sunulmuştur. Kaynak, “film için müzik” üretme bilincine varmış, filmlerdeki duyguyu, o coğrafyanın atmosferini ve en önemlisi sinemanın teknik özelliklerini göz önünde bulundurarak Mısır filmlerini müziklendirmiştir. Dolayısıyla ilk kez bir Türk müzik adamı, *soundtrack* kavramına çok yakın bir noktada durmaktadır.

Türk toplumunun eğlence anlayışının içinde müzik her zaman büyük bir yer tutmuştur. Tarih boyunca geleneksel gösteri sanatlarımız da, müzikle çok yakın ilişki içinde olmuşlardır. Bu geleneksel eğlencelerin yanına, batıdan ithal edilen yeni bir eğlence kültürü olan sinema da eklenmiştir. Ve Türk halkı, bu yeni eğlenceden büyük keyif almıştır. Müziğin rolü bu noktada da çok büyüktür. Müzik, sadece sinemanın teknik açıklarını kapatmakta kullanılmaz; ayrıca onu daha eğlenceli ve izlenebilir de kılmaktadır.

⁵ Türk sinemasının, batı sineması ve tiyatrosunun etkisinde kaldığı uzun yıllar, ilerleyen bölümlerde daha kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır.

Türk sinemasına dair yazılan birçok kaynaktaki ortak kanı, ilk Türk sinemacının Fuat Uzkınay, çekilen ilk Türk filminin de *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* olduğudur. Bu andan itibaren sinema tarihimizin kaydına binlerce film, oyuncu ve yönetmen eklenmiştir. Fakat sessiz film döneminde sinemaya ses veren müzisyenlerin isimleri, her zaman bir sır olarak kalacaktır.

2.8. Sesli Filmin İcadı ile Film Müziğinin Gelişimi

Müzik, birçok nedenle sessizlik döneminde sinemaya ses vermiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri de, doğal yapısında var olan eşzamanlılığı, sinemaya aktarabilmesi ve “devamlılık” hissi yaratabilmesidir. Bu sayede izleyicinin algısında kopmalar yaşanmamaktadır. Canlı müzik geleneği yerini sesli filmlere bıraktığı zaman, müzikle sinema arasındaki ilişki bitmemiş; sadece boyut değiştirmiştir. Müzik sinemadan kopmamış, aksine ona daha da yakınlaşmıştır.

Ses kayıt tekniklerinin gelişmesiyle müzik de bir “kayıt sanatı” konumuna gelmiştir. Saklanabilir, çoğaltılabilir, hatta sinema gibi kurgulanabilir bir yapıya bürünmüştür. James Monaco çalışmasında sesin kaydedilebilirliği ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

“Sesin kaydedilmesi kabaca görüntünün kaydedilmesine paraleldir: Mikrofon sonuçta, sesin filtre edildiği bir objektiftir. Kaydedici kabaca kamerayla karşılaştırılabilir. Hem ses hem de görüntü çizgisel olarak kaydedilir ve sonradan kurgulanabilir. Ama önemli bir ayrım vardır; ses ile görüntüyü algılama tarzımızın zıtlığı yüzünden, görüntü ayrı ayrı kaydedilirken, sesin aralıksız kaydedilmesi gerekir. “Görüşün devamlılığı” (*persistence of vision*) anlayışının işitsel karşıtı yoktur.

Film zamanı kısaltabilir ya da uzatabilir. Bu bilimsel açıdan yararlıdır ama ses zamanın içinde kalmak zorundadır ve zamanı uzatmak ya da kısaltmak yararsızdır.” (Monaco, 2010: 123)

Sesli sinema, görüntü ve sesin birlikte kaydedilip, izleyiciye senkronize bir şekilde sunulmasını esas alan bir gelişmedir. Bu teknoloji 1920’li yılların sonuna kadar keşfedilememiştir. Başlangıçta ses, görüntüyle birlikte aynı film şeridi üzerine kaydedilememektedir. Bu nedenle sesi ayrı şekilde düzenleyip, yeni eklemeler

yapmak da olanaksızdır. Ancak 1930’larda ses kayıt teknolojisinin gelişmesiyle seslendirme (dublaj)⁶ ve çok kanallı kayıt yöntemleri kullanılmaya başlanmıştır. Monaco, konuyla ilgili sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Sinemayı keşfedenlerin esas düşü olan ses ile görüntünün birliği, teknolojik ve ekonomik nedenlerle 1920’li yılların sonuna kadar ertelendi. Görüntüler çizgisel ve ara ara çekim biçiminde, ses ise dolaylı ve süreklilik esasına dayalı olarak kaydedilirken, uzun süre ses ve görüntünün eşlenmesi (senkronu) sorunu çözülemedi. Lee De Forest’in 1906’da keşfettiği odyon tüpü ilk defa ses sinyallerini elektrik sinyallerine çevirmeyi olanaklı kıldı. Artık elektrik sinyalleri, film üzerine basılabilecek ışık sinyallerine çevrilebilirdi. Daha sonra ses ve görüntü kolayca birleştirildi, böylelikle bu iki öge, her zaman filmin parçalandığı ve eklemeler yapılmak zorunda kalındığı durumlarda bile, senkronize oldular.” (Monaco, 2010: 123-124)

Sesin görüntünün içine girmesiyle, sinemanın doğal dili de yavaş yavaş oluşmaya başlayacaktır. Kameradaki gürültü 1930’lu yıllarda giderilmiş, boom mikrofonların kullanılmaya başlanmasıyla sesli filmler daha rahat çekilmeye başlamıştır. James Monaco, aktarımına şu şekilde devam etmektedir:

“1926’da sesli filmin ortaya çıkışını izleyen yirmi yıl boyunca, sinemacılar setteki sesleri kaydetmek için gereken iri ve gürültülü elektro-mekanik teçhizatın neden olduğu engellerle boğuştu. Kısa bir süre içinde taşınır optik kaydediciler kullanıldığında bile, dış çekimlerdeki kayıplar hayal kırıklığı yaratıyordu. Ancak 1940’ların sonunda sinema teknolojisi, manyetik ses kaydının gelişimiyle önemli bir atılım yaptı. Bant, filmle çalışmaktan daha kolaydır ve transistörlere teşekkür etmek gerekir, çünkü günümüzde kayıt cihazları daha küçük ve hafiftir.

Manyetik bant aynı zamanda optik ses kuşağından genelde daha kaliteli sinyal üretir. Her ne kadar günümüzde sinema salonlarında optik ses kuşağı, manyetik ses kuşağından çok daha yaygınsa da, film setinde manyetik bant kaydı, optik kaydın tamamen yerini almıştır. Bunun yerinde bir nedeni vardır: Optik ses kuşakları hızla basılıp kolayca görüntü kuşaklarıyla bir araya getirilebilir, oysa manyetik ses kuşaklarının ayrı ayrı kaydedilmesi gerekir.” (Monaco, 2010: 124)

⁶ Batı sinemasında kısa bir süre için başvuru dublaj -yani sonradan seslendirme- ülkemizdeki sesli sinemanın temel dayanağı olmuştur. Maliyeti düşürme amacıyla tercih edilen bu yöntem, sinemanın doğal yapısına çok büyük zararlar vermiştir.

2.9. İlk Sesli Film

Dünya sinema tarihinin ilk sesli filmi ise Alan Crosland tarafından 1927 tarihinde çekilen *The Jazz Singer* (Caz şarkıcısı) filmidir. Bol şarkılı ve müzikli bu ilk sesli filmi izleyiciler çok beğenmiş ve *müzikal film* türünün temelleri atılmıştır. Tüm büyük film şirketleri, *The Jazz Singer*'ın başarısından ilham alarak sesli film alanına yönelmiş ve büyük başarılar elde etmişlerdir. Sinema sanatının bu atılımı, birçok besteci, şarkıcı ve müzisyeni “sesli film için müzik” üretmeye yöneltmiştir. Çoğunlukla Broadway müzikalleri için üretim yapan bu müzisyenler, artık sinema alanında da çalışmaya başlamışlardır.

Amerika'da çekilen müzikal filmler, Avrupa'da da bu tür filmlerin çekilmesine ön ayak olmuş, Hindistan ve Mısır gibi ülkelerin de geleneksel sinema dillerinin oluşmasında büyük bir etki sahibi olmuştur. Hindistan'da 1931 yılında çekilen ilk sesli film de, sinemanın bu ülkede sanayileşmesine katkıda bulunan bol şarkılı bir müzikaldir. Hindistan sineması, kimi zaman batı sinemalarından esinlenmiş olsa da çoğunlukla yüzünü kendi geleneklerine dönmüş, yerel efsanelerinden faydalanmış ve müziğin, filmin ana düşüncesine yaslandığı bir sinema diline sahip olmuştur. Bu coğrafyada üretim yapan sinemacılar, “batı kaynaklarından esinlenme” ile, “batılılaşma” düşüncesi arasındaki önemli farklılığı keşfetmiş, batı ülkelerinde üretilen sinema örneklerinden faydalanarak, geleneksel Hint Sineması'nı oluşturmayı başarmıştır. Bu sinemanın kaynağında, binlerce yıllık geçmişe sahip efsaneler, modernleşen ve batılılaşan dünya düzenine karşı “geleneksel değerleri kutsama” yatmaktadır.

Benzer bir durum, Mısır sineması için de geçerlidir. Arap ülkelerindeki yaşam tarzı, giyim kuşam geleneği, inanç sistemi, ülkede üretilen sinemaya da yansımıştır. Tıpkı Hint sinemasında olduğu gibi bol şarkılı ve müzikli melodramlar, Mısır sinemasının da temelini oluşturmaktadır. Özellikle bu filmler, ülkemizdeki sinema üretiminde çok önemli yapı taşları olma ayrıcalığına sahiptir. Hem geleneksel değerlerimizin hem inanç sistemimizin hem yaşam tarzımızın hem de eğlence kültürümüzün büyük ölçüde paralellik gösterdiği bu medeniyetle tarih boyunca kültürel alış verişte bulunmuşuzdur. Ama konu sinemaya gelince, Mısır bizden çok daha ileridedir.

Özellikle Muhsin Ertuğrul'un film çekmeyi bıraktığı yıllarda⁷ ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı'nın zor şartlarının etkisinde, Türk seyircisi Mısır'dan ithal edilen filmlerle sinemadan kopmamıştır. Ayrıca Ertuğrul'un ardından gelen sinemacılar bu filmlerden öğrendiklerini, çektikleri filmlerde uygulamış, dolayısıyla Mısır sinemasının temel özellikleri, Türk sinemasında da kendini göstermeye başlamıştır.

Şarkılı film ya da *şarkıcı filmi* türündeki örnekler, geleneksel Mısır sinemasında sıkça görülmektedir. Dönemin en önemli müzisyenlerinden olan **Muhammed Abdulvahap** ve **Ümmü Gülsüm**, Mısır sinemasının da aranan yüzlerindedir. Bu iki ismin dışında daha birçok müzisyen Mısır filmlerinde boy göstermiş ve bu filmlerde şarkılar söylemişlerdir.

İlerleyen yıllarda Türk sinemacıları da bu tür filmlere oldukça büyük önem verecek ve üretecektir. Mısır filmlerini müziklendiren bestekâr Sadeddin Kaynak için söylenen “yozlaştırma” iddiaları da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Fakat bu konuya girmeden önce, bir dönem Türkiye'deki sinema üretimini tekelinde bulunduran, sinemamızın uzun bir süre boyunca gelişmemesine ön ayak olan Muhsin Ertuğrul dönemine ve o dönemde ülkemizde üretilen filmlere göz atmak gerekmektedir.

⁷ Çünkü bir dönem Türkiye'de film çeken tek yönetmen Muhsin Ertuğrul'du.

3. GÖRSEL SANATLARDAN BİRİ OLAN TİYATRODA MÜZİK VE TİYATRO - SİNEMA İLİŞKİSİ

3.1. Sinemanın Estetik İlkeleri ile İlişkisi

Sinema, üretim şekli ve tekniği açısından değerlendirildiğinde bir “kayıt sanatıdır”. Sanat dalı olma özelliği ise, daha önce de bahsedildiği gibi, teknik özelliklerini estetik değerlerin hizmetinde kullanabilmesinden gelmektedir. Sinema her şeyden önce “teknik” bir buluştur. Varlığını ise, fotoğrafın icadına borçludur.

İlk yıllarında saniyede sekiz fotoğraf karesi kayda alınabilmiştir. İlerleyen yıllarda bu sayı on altıya, günümüzdeki teknikle de bu sayı, yirmi dört kareye çıkmıştır. Sinemanın izleyiciye ulaşması için gereken tüm araç gereçler de teknik birer mucizedir. Sinema terminolojisinde *alıcı* olarak adlandırılan kamera, görüntünün kaydedildiği *film* ve çekilen bu görüntüleri beyazperdeye aktarmaya yarayan *gösterici*, her biri teknik birer buluştur.

Görüntünün kaydedilerek saklanması ise, fotoğrafın icadıyla mümkün olabilmıştır. Sonuçta sinema da, çok sayıda fotoğraf filminin belirli bir hızda beyazperdeye yansıtılmasıyla meydana gelmektedir. Bu elbette sinemanın teknik tanımıdır. Zaman ilerledikçe sinema, diğer sanat dallarından da beslenerek kendi dilini oluşturmuş, sanat felsefesiyle yakın ilişki kurarak **Tüm Sanat** ya da **7. Sanat** olarak da kabul edilmiştir. Sinema, diğer sanat dallarını kendi bünyesinde birleştirerek, onları sinemasal bir dille anlamlandırmış ve kendisi de bu sayede gelişmiştir.

Sinema, estetik ilkelerinin tümünü yerine getirebilmiş ve günümüzün en popüler sanat dallarından biri haline gelmiştir. Hem bir sanat dalı, hem bir eğlence kültürü hem de bir iletişim aracı olarak sinema, günümüzde de en büyük sektörlerden biri konumundadır. Günümüzün teknolojiyle birlikte geldiği nokta her ne kadar insanlar için hayret verici olsa da, 115 yıllık kısa bir geçmişe sahip olan sinema,

diğer sanat dallarının geçmişleriyle karşılaştırıldığı zaman küçük bir bebek konumunda kalmaktadır. Buna rağmen “sanat dalı” olma kriterlerinin hepsini yapısı içinde barındırmaktadır.

Her şeyden önce sinema, “yeni” bir alandır. Daha önce hiç kimsenin karşılaşmadığı, belki de imkânsız olarak nitelendirilen, hayret verici bir yeniliktir. Yeni olan şey, gelişime de açıktır. Tiyatro ve opera gibi, ama her ikisinden de yararlanan yeni bir “öykü anlatma” şeklidir. Yeni olma özelliği, onu bir sanat dalı olarak değerlendirmemizdeki en temel nedenlerin başında gelmektedir.

Sinema ayrıca “farklı / değişik” bir alandır. Üretimi için gerekli olan malzemeler, üretim süreci ve sergilenme şekli, diğer sanat dallarından çok daha farklıdır. Sonuçta halk, karanlık bir odada, beyazperdede hareket eden insanlar ya da arabalar görmeye pek alışık değildir.⁸ Bu da sinemayı, her anlamda farklı bir konuma taşımaktadır. Ayrıca sinema bu farklılıklardan dolayı “tek” olma özelliğine de sahiptir.

Sinemayı icat edenlerden biri olan Luis Lumière, “*Sinema geleceği olmayan bir keşiftir*” demiştir. Lumière, bu sözleri, sinemanın ilk günlerindeki teknik özelliklerinin sınırlı olması, üretiminin büyük zahmetlerle gerçekleştirilebilmesi ve pahalı bir uğraş olmasından kaynaklı söylemiş olabilir. Halkın sinemaya olan ilgisinin geçici olacağı düşünülmüş ve ticari açıdan bir geleceğe sahip olamayacağı sonucuna da varılmış olabilir. Buna rağmen sinema gelişimini sürdürmüş, hem ticari anlamda başarılı olmuş hem de teknik anlamda mükemmelleşmiştir. Halkın sinemaya karşı ilgisi azalmamış, aksine film gösterimleri bir sürekliliğe sahip olmuştur. Böylece sinema, “kalıcı” olmayı da başarmıştır.

Sinema, Fransa’daki doğumundan kısa bir süre sonra diğer ülkelerde de tanınmaya başlamıştır. Gittiği her ülkede halkın beğenisini kazanmış ve o ülkenin kültürüyle, gelenekleriyle etkileşim kurarak üretilmeye devam etmiştir. Bu üretim içerikte farklılıklar gözetse de yapım aşamasında dünyanın her yerinde aynı kurallar geçerli olmuştur. Üretimi gibi tüketiminin şekli de, dünyanın her yerinde aynı genel

⁸ Aslında Türk halkı, sinemanın icadından çok daha uzun bir zaman önce, karanlık bir odada, beyazperdede yansıyan görüntüler eşliğinde eğlenceli vakit geçirmekteydi. Geleneksel Türk gösteri sanatlarının en önemlilerinden biri olan “Karagöz Oyunu” yapısı itibarıyla sinemaya en yakın duran sanat dalıdır. Bu sanat ilerleyen yıllarda terk edilmeye başlanmış, günümüzde de varlığını yitirmiştir.

geçer ilkelere bağlıdır. Bu nedenle sinema, sanat felsefesinin “evrensellik” ilkesiyle de bağdaşmaktadır.

Birçok yazar, şair, oyuncu, yönetmen ya da müzisyen, yaşadıkları ilk sinema deneyimini anlatırken, sinemanın ne kadar değişik, hayranlık uyandırıcı ve büyüleyici bir şey olduğu konusunda ortak bir duyguda birleşirler. Kimisi için de, onunla bir kez karşılaşmak, tüm yaşamları boyunca onun büyüğü altında kalmak için yeterlidir. Aslında icat edildiği andan itibaren tüm insanlar üzerinde şaşkınlık hissi uyandıran bir yapıya sahiptir sinema. Sadece bu gösterimlere tanıklık eden izleyiciler tarafından değil, onu keşfeden ve üreten kişiler de merak ve hayranlıkla yaklaşmışlardır bu yeni alana. İnsanlar sinemayı şaşkınlık verici, sihirli bir şey olarak görmektedir. Bir zamanlar radyoların içinde küçük insanlar olduğuna inananlar için açıklaması imkânsız bir şeydir sinema. Fakat onunla tanışan herkes onun büyüğüne kapılır ve hayatının ayrılmaz bir parçası olur. Sinema insanlara son derece “çekici” gelen bir sanat dalıdır.

En büyük buluşların, bir zamanlar sadece bir hayal olduğunu göz önünde bulundurduğumuz zaman, insan ufkunun da ne derece geniş olduğunu anlamaktayız. Yüzyıllar önce yaşamış olan insanların imkânsız olarak nitelendirdiği her şey, günümüz dünyasında fazlasıyla mevcuttur. Her yeni buluş, bir diğerinin habercisi olmuş ve bu zincirleme gelişim modern dünyanın oluşumunu sağlamıştır. Çok değil, sadece birkaç yüzyıl önce yaşamış olan insanlara sinema fikrinden bahsedecek olsak, alacağımız yanıt, bizim çılgın olduğumuz yönünde olacaktır. Sinemayı icat eden kişi bile bu keşfin bir geleceğinin olmayacağını söylemiştir.

Tüm bunlara rağmen görüntünün kaydedilmesi fikri insanları heyecanlandırmış ve bu konu üzerinde çalışmaya yönlendirmiştir. Sonuç olarak fotoğrafın icadı, sinemanın keşfine giden yolu da açmıştır. Sessiz sinema da sesli filme giden yoldur bir bakıma. Her defasında yeniyi keşfeden insanlar sinemayı, günümüzün teknik olanaklarının sınırları çerçevesinde mükemmelleştirmişlerdir.

Sinemanın ilk yıllarındaki belli belirsiz görüntülerin büyülü atmosferi, günümüzün üç boyutlu şaheserlerine taşınmıştır. Sinema, hem bireysel hem de toplumsal yönden “ufuk açıcı” bir alandır. Sadece 115 yıllık kısa geçmişini göz

önünde bulundurduğumuz zaman, henüz gelişiminin başında olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

Sinema, görsel sanat alanlarından biri olarak yüksek derecede “yaratıcılık” içermektedir. Öykü aktarma şekli, teknik anlamda diğer görsel sanatlardan farklıdır fakat kendisinden önceki öykü anlatma şekillerinden faydalanarak onları yapısı içinde yeniden meydana getirmiştir. Özellikle sözsüz anlatım, sözlü anlatımdan çok daha zordur. Bununla beraber ihtiyacı olan çarpıcı ve simgesel anlatımları da geliştirmiştir. Tüm sanat dallarından faydalanmış ama onları kendi çıkarları doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir.

Sinemaya “tüm sanat” ya da “7. Sanat” denilmesinin nedeni, bütün sanat dallarını kendi bünyesinde taşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Müzik, tiyatro, dans, resim, mimari, edebiyat, hepsi sinemanın çerçevesi içinde uyumlu bir şekilde kendini göstermektedir. Bu sanatların her biri çerçevenin içinde kendini gösterdiği gibi, bunların bütünü de sinemayı oluşturmaktadır. Sinema, diğer sanat dallarıyla “ahenkli” bir buluşma gerçekleştirmiş ve “tüm sanat” adını alarak sanat felsefesindeki konumunu belirginleştirmiştir.

Konumuz genel anlamda sinema ve müzik ilişkisi olmasına rağmen, öykü anlatma tarzında, tiyatronun çok önemli bir yeri olduğundan, sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiden de kısaca bahsetmek gerekmektedir. Ayrıca bu ilişkiden biraz olsun bahsetmek, Türkiye’deki sinemanın bir dönem gelişmemesi ile ilgili bizlere fikir de verecektir. Çünkü dünyanın hiçbir yerine sinema, Türkiye’deki kadar tiyatronun etkisi altında kalmamıştır.

3.2. Sinema ve Tiyatro

“Binlerce yıl öncesindeyiz. Gün batmış. Bir ormanlığın açıklığı, ortada ateş yakılmış. Çevredeki böcek cırcırlarının ötesinden garip kuş sesleri, ormanın gizli homurtusu geliyor. Sonra yaklaşıyor bu garip sesler. Korkunç kocaman gözleri olan yaratıklar geliyorlar ve giderek çoğalıyorlar. Ateşin çevresinde atlayarak, zıplayarak dönüyorlar. Garip sesler çıkarıyorlar. Bunlar, yüzlerine korku verici, büyük maskeler takmış insanlar; ellerinde yay ve ok var, bazısında ilkel baltalar. Binlerce yıl öncesi yaşayan avcılar bunlar; üstlerinde hayvan postları...”

Ateşin çevresinde dans eden bu insanlar, avlarının başarısını dile getiren bir şarkı söylemeye başlıyorlar. Kendilerine özgü bir tartımla düzenli bir yolda ayaklarını, ellerini oynatıyor, gövdelerini bir öne bir arkaya eğiyorlar. Bu dans edenlerin çevresinde daha kalabalık bir insan topluluğu var. Küçükleri büyüklü, köyün bütün kişileri çevresini sarmış dans edenlerin. Ellerini birbirine vurarak düzenli sesler çıkarıyorlar. Bazen aralarından bir ikisi de dansa katılıyor. Bazen, coşup kalabalığın çoğunluğu ateşin yanına atlıyor ve başlıyor dans etmeye. Burada oyuncularla seyirciler arasında hiçbir sınır yok; sürekli bir alışveriş var seyredenlerle oynayanlar arasında. Seyredenler aktif olarak her an oyunun içindeler. Aynı duyguları taşıyorlar çünkü; çevrelerini saran tehlikelere karşı savaşmak... Ateşin çevresinde yapılan taklitler ve dansla ortaya çıkan oyun ise, avcılarının öldürdükleri hayvanın ruhunu kovmak içindir; çünkü avladıkları hayvanı yiyebilmek için o hayvanın ruhunu alt etmeleri gerekir.” (Nutku, 2000: 17)

Özdemir Nutku çalışmasının ilk sayfalarında, ilkel insanların avlanma sonrası yaptıkları gösterilerden bahsetmektedir. Bu gösterileri, “tiyatronun kaynağı” olarak nitelendirmektedir. Tiyatro, insan yaşamının, en temel duygularının ve davranışlarının taklidi olduğu için, o dönemde yaşayan insanın en temel davranışının da hayatta kalmak için verdiği büyük mücadele olduğundan ötürü Nutku bu taklitleri, tiyatronun kaynağı olarak göstermiştir. Ayrıca bu gösterilerin, tiyatro sanatının üç temel ilkesini de içinde barındırdığından söz etmektedir. Bunlar: *taklit*, *eylem* ve *topluca katılmadır*. Bu üç unsur, elbette sinemada da mevcuttur.

Sinemanın anlatı potansiyeli oldukça güçlüdür. Hem edebiyattan, hem de tiyatrodan çok fazla beslenmiştir. Romanlarda anlatılan öyküler, teknik imkânların el verdiği ölçüde sinemada da anlatılabilir. Elbette sinema senaryosu edebi bir eser olarak görülmemektedir. Sinemadaki senaryo, tiyatro alanındaki tekst gibidir; yani açıklayıcı bir metindir. Bu metinde sıralı olarak sahneler, diyaloglar ve belirli açıklamalar bulunmaktadır. Roman ise edebiyat alanındaki en önemli yazım türlerinden biridir. “İlk olarak film gerçek zamanda işlediği için çok sınırlanmıştır. Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler. Film genelde Shakespeare’in “*sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği*” dediği olguyla kısıtlanmıştır.”(Monaco, 2010: 48)

Sinema, romanları okurken zihnimize canlandırdığımız görüntüleri, görsel hale getirme potansiyeline sahiptir. Tarih boyunca birçok edebi eser, sinema diliyle yeniden yorumlanmıştır. Fakat dram sanatlarıyla sinema arasındaki ilişki daha

farklıdır. Her şeyden önce ikisi de görselliğe dayanmaktadır. Tiyatronun çok eskilere dayanan tarihsel geçmişine karşı sinema, çok yeni bir görsel anlatım dilidir. O da tıpkı tiyatro gibi insan yaşamını taklit etmektedir. Ayrıca az önce bahsi geçtiği gibi tiyatronun temelinde var olan taklit, eylem ve toplu katılma sinemada da mevcuttur. Her ikisinde de oyuncu faktörü ön plandadır. Her ikisi de kostüm ve dekordan faydalanmaktadır. Fakat üretim ve tüketimdeki bazı farklılıklar, bu iki sanat dalını birbirinden ayıran temel özelliklerdir.

Bir sinema filmi, çekildikten sonra saklanabilir ve istenildiği her an yeniden izlenebilir. Kaydedildiği bu son hali ile tarihe geçer ve arşivlenir. Sinemanın aksine tiyatro yaşayan bir sanattır. İzleyici ve oyuncu karşı karşıyadır; kaydedilemez ve arşivlenemez. Bir sinema filmi çekildikten sonra kopyalanarak dünyanın dört bir yanına dağıtılabılırken tiyatro tek bir mekânda oynanır; oyunun gün ve saati belirlenerek, sadece o mekânda bulunan insan topluluğunun önünde canlandırılır.

Hem sinemanın hem de tiyatronun temelinde, oyuncunun performansı yatmaktadır. Öyküler, oyuncunun kanalıyla izleyicilere aktarılır.⁹ James Monaco, sinemadaki oyunculukla tiyatrodaki oyunculuk arasındaki farklardan şu şekilde bahsetmektedir:

“Yüzeyde, sinema filmi sahne dramasına çok yakın görünür. Bu yüzyılın ilk yıllarındaki ticari sinemanın kökleri kesinlikle burada yatar. Ama sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır: Sinema resimsel sanatların canlı, kesin görsel potansiyeline sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesi mevcuttur.

Sahne dramasıyla filme alınan drama arasındaki en göze çarpan ayrım, düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi, bakış açısındandır. Bir oyunu istediğimiz kadar izleriz, bir filmi ise yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz. Hatta filmde daha da fazlasını görme potansiyelimiz vardır. Bir sinema oyuncusu yüzünü kullanırken, tiyatro oyuncusunun sesiyle oynadığı herkes tarafından bilinir. En dikkatli olduğu durumda bile bir sahne oyunu dinleyicisinin (izleyici değil “dinleyici” – duyan – sözcüğünü bilhassa kullanıyoruz) her şeyi idrak etmesi zordur, yalnızca apaçık jestleri kavrar. Oysa sinema oyuncusu konuşmaya (hatta bir sese) bile gereksinim duymaz (sonradan seslendirmeye teşekkürler!), diyalog sonradan eklenebilir. Ama oyuncunun yüzü

⁹ Sinema, tiyatronun aksine, insan faktörü olmadan da öykü aktarma kapasitesine sahiptir. Belli bir düzen doğrultusunda kurgulanmış olan doğa ve hayvan görüntüleri de bir anlatım gerçekleştirilebilmektedir. Çerçevenin içinde insan olmasa da film, yine filmidir. Fakat tiyatrodaki insan faktörü esastır.

olağanüstü ifadeli olmalıdır, özellikle de, yakın çekimlerde binlerce kez büyütüldüğünde.” (Monaco, 2010: 50-51)

Sinemada oyuncularla izleyiciler arasında doğrudan bir ilişki bulunmamaktadır. Film, değişik zaman dilimlerinde çekilebilir, post-production aşamasından geçerek son halini alır. Fakat tiyatro canlı bir sanat dalıdır. Oyuncular sahnede bir olayı taklit ederken, izleyiciyle bire bir ilişki kurarak kimi zaman onları da oyuna dahil ederler. Sinemada önemli olan, görselliği zenginleştirmektir. Duygu yoğunluğunu aktarabilmek için yönetmen yakın planlar kullanır. Böylece oyuncunun jestleri, mimikleri izleyici tarafından yakalanır. Sahne oyunlarında ise seyirci, sahnedeki oyuncuya uzak bir noktadan baktığı zaman mimikleri yakalaması çok daha zor olacaktır. Sadece oyuncuya en yakın noktada bulunan izleyici olup bitenleri daha rahat görebilir. Fakat sinemada her izleyici perdeye değişik uzaklıklarda olsa da yakın plan bir görüntüde oyuncunun yüz ifadelerini görebilir. Sahne sanatlarında oyuncuya bu durumdan kaynaklı olarak çok daha fazla iş düşmektedir. Oyuncu kabiliyeti daha ön plandadır.

“Oyunculuk stillerindeki farklılık kadar önemli olan bir başka konu da tiyatrodaki ve sinemadaki dramatik anlatım arasındaki karşıtlıktır. Shakespeare’in döneminde tiyatro için oluşturucu öge oyundan çok sahneydi. Bir oyun üç, beş ya da daha fazla aksiyondan çok, yirmi ya da otuz sahneden oluşurdu. 19. yüzyılda bu durum değişti. Tiyatro bu dönemde çerçevede (*proscenium arch*) oynanmaya başlandı ve gerçekçilik önemli bir güç haline gelirken, aksiyonun daha uzun, daha gerçeğe benzer olması öne çıktı. Bir buçuk saatlik bir oyun boyunca dinleyiciler gerçeğe benzerlikle karakterlerin dünyasına girebiliyordu, daha kısa süren sahneler bunu zorlaştırıyordu. Sinema bu tür sahne gerçekliğinin zirvede olduğu bir dönemde ortaya çıktı.” (Monaco, 2010: 51)

3.3. Müzik ve Tiyatro

İlkel insan topluluklarının avlanma deneyimlerini canlandırırken, dansı ve belirli ritmik yapıları kullandığını Özdemir Nutku’dan öğrenmekteyiz; daha ilk gösterilerde müziğin gerekli ve tamamlayıcı olduğunu anlamaktayız. Sürekli olarak yeniyi keşfeden, keşfettikçe gelişen toplumla birlikte taklit sanatları da ilerleme göstermişlerdir. Tarih boyunca tüm medeniyetler, taklit sanatlarını meydana getirirken kendi efsanelerinden, masallarından ilham almışlardır. Örneğin Yunan

tiyatrosu, *Dionysos*¹⁰ onuruna çalınan ezgilerden, onun uğruna yapılan danslardan doğmuştur. Özdemir Nutku, *Dionysos Şenlikleri*'nde sergilenen oyunlardan biri olan *Tragedya*'yı şöyle tanımlamaktadır:

“Tragedya, Yunanca *tragoidia* sözcüğünden gelir; *tragos* keçi, *oiddia* ise ezgi anlamındadır. Böylece, tragedya, “keçi ezgisi” anlamındadır. Çünkü Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde doğanın yabancı güçlerini yansılayan teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda koro da satirlerin görünümüne giriyordu. İlk dönemlerde korodaki oyuncular teke derileri (*tragoi*) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de *tragos* ezgilerinden doğdu.”(Nutku, 2001:34)

“...Tragedya, ahlâksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (*mythos*) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.” (Aristoteles, 1998: 22)

Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, Çin tiyatrosu ve Hint tiyatrosu da geleneksel efsanelerle ve simgesel anlatımlarla doludur. Tiyatro insan yaşamının bir taklididir; kişilerin duygu ve düşüncelerini doğrudan iletebilen en güçlü sanatın da müzik olduğunu göz önünde bulundurursak, tiyatro ve müzik arasında da güçlü bir ilişki olduğunu keşfederiz. Müzik, tıpkı sinemada olduğu gibi tiyatrodada da tamamlayıcı bir öge olmakla birlikte, kimi zaman anlatımın merkezinde de yer almaktadır. Bunun en iyi örnekleri de, müziğin ön planda olduğu türden oyunlardır.

3.3.1. Opera

Operayı, temelinde müziğin olduğu bir tragedya olarak tanımlayabiliriz. Opera, Floransa'lı bir grup düşünürün, müziği ön plana alarak Antik Yunan Tiyatrosu'nu yeniden canlandırma fikriyle doğmuştur. Anavatanı İtalya'dır. Operada esas olan, tüm öyküyü müzikle aktarmaktır. Sahnedeki oyuncuların hepsi şarkı söylemektedir. Operanın metni, genellikle tarihten ve efsanelerden faydalanarak oluşturulur. “Göz kamaştırıcı dekorlar ve giysilerle oynanan opera, giderek iyi

¹⁰ Antik Yunan mitolojisindeki şarap tanrısının adı. Ayrıca coşkuyu, sanatı, deliliği ve bereketi de simgelemektedir.

oyunculardan çok, iyi şarkıcılara gereksinim duydu. Dramatik oyun yerine, lirik ve dramatik özellikleri olan sesler opera sahnesine egemen oldu.” (Nutku, 2001:85)

Müzikli sahne sanatlarının en çok gelişme gösterdiği Floransa, ayrıca Rönesans’ın da başlıca merkezlerinden biridir. Operanın gelişimi ilk kez **Monteverdi**’nin 1607 yılında bestelediği *Orfeo* ile başlamıştır. Bu eserde müzik metinden daha ön planda tutulmuştur. Özdemir Nutku çalışmasında, operanın gelişimi hakkında şunları yazmıştır:

“XVI. yüzyılın son yıllarında Antik Yunan oyunlarının şarkılı olduğunu öğrenenler, buna uygun çağdaş bir oyun türüne gitmeyi denediler. 1574’te, Venedik’te, “eskilerin tutumuna uygun” bir tragedya oynandı. Bu oyunun musıkisi Merulo tarafından bestelenmişti ve “bütün oyuncular kulağa hoş gelen bir uyum içinde hem solo, hem koro olarak şarkı söylüyorlardı. Zaten daha başlangıçta Poliziano’nun *Orfeo*’su operaya eğilimli bir biçim gösteriyordu. Bunu için, Venedik’te oynanan bu şarkılı oyun kaynaksız değildi. Böylece musıkili melodram seyirci tarafından coşkun bir yolda tutulunca büyük bir gelişme içine girdi.” (Nutku, 2000: 139-140)

Birçok kaynakta, ülkemizde ilk operayı padişah Üçüncü Selim’in izlediği belirtilmektedir. Ve bu gösteri, Topkapı Sarayı’nda gerçekleştirilmiştir. Tanzimat’tan sonra batı ülkeleriyle olan ilişkilerimiz daha da artmış ve bu dönemde özellikle Beyoğlu’nda halk için tiyatro salonları açılmıştır. Bu sahnelerde opera gösterimlerine de yer verilmiştir. Ayrıca batı müziğine karşı büyük ilgi duyan padişah Abdülhamit de İtalya’dan özel olarak müzisyenler getirtmiş, sarayda bu türün tanınması için elinden geleni yapmıştır. Ülkeye çağırılan bu müzisyenlerin en önemlisi de **Giuseppe Donizetti**’dir. Bu ünlü müzisyen, saraya batı müziğini öğretmiş, bandolar kurmuş ve çok sesli müziği ülkeye tanıtmıştır.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte başlayan devrimler, sanat alanında da uygulanmış, batı müziği alanında birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Yetenekli Türk gençleri Avrupa’ya gönderilmiş, orada müzik eğitimi almaları sağlanmıştır. İlerleyen yıllarda bu gençler yurt dışındaki eğitimlerini en iyi şekilde tamamlayarak yurda dönmüş ve dünya standartlarında eserler besteleyerek, müzik tarihimizde yeni sayfalar açmışlardır.

3.3.2. Melodram

Bu kelime, şarkı - ezgi anlamına gelen *melos* ile, oyun anlamına gelen *drame* sözcüklerinde doğmuştur. “Şarkılı oyun” anlamına gelmektedir. Özdemir Nutku, melodramlarla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Melodramın heyecan verici yanı, adalet ve özgürlük düşüncesini vurgulamasıdır. Bunu için de bu tür oyunlarda, durumlar üst üste, olaylar art arda sıralanır. Oyun kişileri birer kalıptır. Dramatik gelişim içinde hiçbir değişikliğe uğramazlar; başta neyseler sonda da öyledirler. Bütün bu kişilerin değerleri ve nitelikleri önceden saptanmıştır. İyiler 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 idealleştirilmiş, iyiyi temsil eden bir kişidir. Birçok engel, acı, eziyet ve haksızlık onu yıldırılmaz. Amacına ulaşmak için çabalar ve sonunda istediğini elde eder.” (Nutku, 2001: 77)

Özdemir Nutku'nun melodramın yapısıyla ilgili anlattıkları, uzun yıllar boyunca Yeşilçam Sineması'nın da en çok faydalandığı kurmacadır. İyilerin kötüler karşısında galip gelmesi ticari sinemaya zafer kazandırdığı gibi Aristoteles'in *katharsis*¹¹ anlayışıyla da özdeşleşmektedir.

3.3.3. Müzikli Dram

Bu oyun türü de operanın bazı özelliklerini içinde barındırmaktadır. Fakat önemli bir ayrıntıyla operadan ayrılır. Özdemir Nutku bu farklılıkla ilgili olarak şunları söylemektedir: “Müzikli Dram'ın operadan en önemli ayrılığı, dramatik aksiyonun sözlü tiyatrodaki gibi gelişmesi, operadaki yüceltilmiş ve idealleştirilmiş hareketlerin yerine, gerçekçi, inandırıcı hareketleri getirmesidir.” (Nutku, 2001: 87)

¹¹ Katharsis: Arınma. Sergilenen oyun sonrasında seyircinin ahlaki açıdan doğru yolu bulması.

3.3.4. Operet

Operet kısaca “küçük opera” olarak tanımlanabilir. Eğlendirici bir yapıya sahip olan operet, konularını operaya kıyasla daha yalın olarak ele almaktadır. “Konuşma daha fazladır. Şarkılar ise birlikte söylenen bölmelere çevrili birkaç dünden oluşmuştur. Orkestra çok gösterişsiz bir yolda eşlik eder. Eskiden yalnız operaya özgü konulara opéra-comique’in yönelmesinden sonra operet doğmuş, böylece hafif konuları içine alır olmuştur.” (Hodeir, 2007: 61)

“Bugünkü anlamı içinde Viyana müzik kültüründen çıkmış, daha çok eğlendirici nitelikte olan müzikli güldürülerdir. Kalıplaşmış kişileri ve çoğu kez de tipleri kapsayan operetin metin değeri yoktur. Yüzeyde bir olaylar dizisi ile, akıcı, hafif ve renkli melodiler içerir.” (Nutku, 2001:85)

Tıpkı sinema gibi tiyatro da var olduğu günden bu yana müziği kullanarak onunla bütünleşmiştir. Tiyatronun doğuşu, sinemadan çok daha uzun yıllar önce gerçekleşmiştir ve daha ilk gösterilerde müzik, gösterinin temelinde bulunmaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ise, diğer medeniyetlerdeki tiyatro anlayışına göre çok daha farklı bir yapıya sahiptir. Her şeyden önce geleneksel tiyatromuz metne bağlı bir tiyatro değildir. Zamanla da geleneksel tiyatromuz yerini, batı kaynaklı tiyatroya terk etmek durumunda kalmıştır. Tıpkı sinemamız gibi tiyatromuz da batılı bir yapıya sahip olmaya başlamıştır.

Sinema ve tiyatro sözcüklerini bir arada kullandığımız zaman, o dönemde akla tek bir isim gelmektedir: Hem ülkemizdeki tiyatro anlayışını değiştiren, hem de sinema üretimini uzun yıllar boyunca kendi tekelinde tutmuş olan bu kişi **Muhsin Ertuğrul**’dur. Türk sinema tarihimizde çok önemli bir yere sahip olan “Muhsin Ertuğrul ve Tiyatrocular Dönemi” hem sinemamızı kötü yönden etkilemiş, hem de sinemamızın gelişimini engelleyen birçok sorunu beraberinde getirmiştir.

4. TÜRK SİNEMASI'NDA “TİYATROULAR DÖNEMİ” VE BU DÖNEMİN SİNEMAMIZ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batı Tiyatrosu Arasındaki Temel Farklılıklar

Bir dönemin Türk sineması, gerek yönetmen gerek oyuncularıyla tiyatrocuların gölgesinde kalmıştır. Bunun en büyük nedeni ise, zorunluluktur. Çünkü ülkede sinema üretimini gerçekleştirecek kişilerin tümü tiyatroculardır. Bu durum, İkinci Dünya Savaşı'na kadar da böyle devam etmiştir. Savaş yıllarında ise sinema üretimi tamamen durmuş, film izlemeye hasret kalan seyirci, ülkeye giren Amerikan ve özellikle Mısır filmlerini izleyerek bu hasreti gidermeye çalışmıştır. Bu filmler, hem izleyiciyi farklı bir sinema anlayışı ile tanıştırmış hem de ülkede yetişen yeni sinemacılar için referans noktaları olmuşlardır.

Sinemanın, tiyatro anlayışının içinde sıkıştığı yılları anlatmadan önce, Türkiye'deki tiyatro geleneği üzerinde kısaca durmak gerekmektedir. Çünkü Türkiye'de batılı anlamda bir tiyatrodan söz etmek ilk zamanlarda mümkün değildir. Bunun nedeni, geleneksel tiyatromuzun kendine has üslubunun, batılı tiyatronun ülkeye girmesinden önce bölgedeki hâkimiyetidir. Özdemir Nutku, geleneksel gösteri sanatlarımızın temel yapısına ilişkin şunları söylemektedir:

“Bütün İslam ülkeleri içinde seyirlik oyunlarını en çok geliştiren ve bu oyunlardan belli özellikleri olan oyun türleri oluşturan Türkiye'dir. Ortaçağ'da, sonradan daha gelişmiş, biçimleriyle Avrupa'da yapılan şenliklere benzer şenlik gösterilerine Osmanlı İmparatorluğunda rastlıyoruz. Özellikle Rönesans'ta gösterileri daha etkili yapmak için çeşitli kimselerin ortaya çıkardığı teknik buluşlara fazlasıyla Osmanlı şenliklerinde de rastlıyoruz. Bu şenlikler incelendiğinde, Osmanlıların XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ulaştıkları uygarlık aşaması çok üstün olduğu görülür. O dönemler için önemli buluşlar olan denizaltı gibi suyun altında ve üstünde yüzen canavarlar, kuleden uçan adamlar, tehlikeli hareketler yapan sanatçılar, gözbağcılar, hokkabazlar, canbazlar, hünerbazlar vb. bu şenliklerin çok

gelişmiş tekniği ve usta sanatçıları olduğunu ortaya koymaktadır. Bu şenliklerin önemli yanlarından biri de her sınıftan, her türlü inançtan olan büyük bir halk çoğunluğunu bir araya getirmesi ve tiyatronun temeli olan topluca katılmayı sağlamasıydı.

Osmanlı Şenliklerinin Rönesans Avrupası'ndaki şenliklerden bir farkı, yazılı metin yoluyla gelişmemiş oluşlarıdır. Bu yönden bu şenliklerin sonraki yüzyıllara kalıcılığı da sınırlıdır. Ayrıca bu şenliklerdeki oyunlara metin yazılmamış olması, Türk oyun yazarlığını geciktirici bir rol oynadığı üzerinde de durulabilir.” (Nutku, 2000: 192)

Geleneksel gösteri sanatlarımızı batı tiyatrosundan ayıran en temel özellik, bizim tiyatromuzun yazılı bir metne bağlı olmayışındır. Bu nedenle oynanan oyunlar, bir metin haline getirilerek sonraki kuşaklara aktarılamamaktadır. Bu sebeple oynanan her oyun birbirinden farklıdır ve ileri derecede yetenek gerektirmektedir. Yazılı bir metin bulunmadığından sonraki kuşaklara aktarılan şey oyunun kendisi değil, geleneğin kendisidir.

Benzer bir durum, Klasik Türk Musikîsi'nin aktarımında da kendini göstermiştir. Geleneksel müzik eğitimimizin temelinde *meşk* sistemi bulunmaktadır. Eserler notaya alınarak değil, usta - çırak ilişkisine bağlı kalarak gelecek kuşaklara aktarılmıştır. İlerleyen bölümlerde sıkça bahsi geçecek olan bestekâr Sadeddin Kaynak da bu meşk zincirinin bir parçasıdır. Cem Behar, meşk geleneğinin önemini şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk musikî geleneğinde *meşk* sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eserleri repertuarının da yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini sağlamıştır. Bu iki işlevi birbirinden ayırmak imkânsızdır. *Meşk* bir yandan ses ve çalgı öğretimini ve icra üslûplarını şekillendirmiş, bir yandan da eser repertuarının nesiller boyu aktarımını ve zamanla yenilenip değişmesini sağlamıştır.

Meşkederek müzik öğrenmenin etkisi bununla da kalmamıştır. Geleneksel musikî meşki ve doğurduğu ilişkiler, birçoğu bugün dahi geçerliliğini koruyan bazı temel ahlâki ve estetik değer yargılarının taşıyıcısı olmuştur. Meşk zincirlerinin devamlılığı sayesinde de bu yargılar Türk müziği dünyasına iyice yerleşmiş, bu dünyanın yazılmamış fütüvvetnamesi, anayasası olmuştur. *Meşk* aslında bütün bir müzik geleneğinin ortak zemini haline gelmiş, kuşakları, bestecileri, icracıları ve icra üslûplarını bir arada tutan ortak bir aidiyet duygusu oluşturmuş, yani bu sanat

alanının tümü için hem estetik hem toplumsal bir harç görevini yerine getirmiştir. Bu bakımdan da gereği gibi incelenmesi ve yerli yerine oturtulması Osmanlı'nın kültür tarihi açısından da büyük önem taşır.” (Behar, 2006: 10)

Geleneksel Türk Tiyatrosu, içinde geleneksel musıkîmizi de barındırmaktadır. Özdemir Nutku'nun bahsettiği şenliklerin hepsi musıkî ile iç içedir. Seyirlik oyunlar, içinde bol miktarda müzik ve dans barındırmaktadırlar. Müzik, gösterilerin eğlence boyutunu arttırdığı gibi, bu gösterileri bir bütün olarak da tamamlamaktadır.

Geleneksel tiyatromuz söz konusu olduğu zaman ilk aklımıza gelen türlerden biri de *Meddahlık*'tır. Tek kişilik olan bu gösteriyi gerçekleştiren kişiye de *meddah* denmektedir. Meddah, seyirciyle bire bir ilişkiye giren, onlarla diyalog kuran ve çeşitli hikâyeler anlatarak taklitler yapan bir sanatçıdır. Özdemir Nutku meddahlığı şöyle tanımlamıştır: “Kahramanlık destanlarını, dinsel konuları ve tarih içindeki olayları ustalıkla anlatan bu sanatçı seyirciyi coşturur ve seyirci ile dramatik bir ilişki kurardı. Meddah hikâyelerine çeşitli söz kalıpları ile başlar; hikâyesi bittikten sonra da anlattıklarının öğretici yanını vurgular.” (Nutku, 2000: 195)

Gölge Oyunu ise sinemayla teknik açıdan en çok benzerlik gösteren geleneksel görsel sanatımızdır. Gölge Oyunu, Mısır'dan ülkemize XVI. yüzyılda girmiştir. İslam ülkelerindeki sanat anlayışı, bu dinin öğretileri doğrultusunda şekillendirildiği için, *tasvir etme* yolundaki tüm sanatların karşısına dini bir engel çıkmıştır. Fakat gölge oyunu ülkemizde hoşgörü ile karşılanmıştır. Bunu en önemli nedeni ise, perdeye yansıtılan görüntülerin cansız ve de üçüncü boyuttan yoksun olmasıdır. Karagöz Oyunu da bu topraklarda, diğer ülkelerdeki gölge oyunlarına kıyasla çok daha fazla gelişmiştir. Özdemir Nutku bu gelişimle ilgili şunları söylemektedir:

“Karagöz, gelişimi açısından ve öteki ülkelerin gölge oyunlarından değişik olarak, iki yol izledi. Bunlardan biri, Türk toplumunun, günlük yaşamını ve dolayısıyla toplumsal, siyasal eleştiriye yönelmesi, öbürü de açık saçıklığıydı. Yabancılar tarafından, Karagöz, yalnız kaba çizgili ve açık saçık bir güldürü türü olarak ele alınırken, yerli incelemeciler de bu açık saçıklığı kabul etmeme üzerinde kalem oynatmışlardı. Oysa önemli olan, Türk toplumunun yaşamına giren ve bu toplumun insanların

çeşitli dertlerini yansıtan Karagöz'ün toplumsal ve siyasal eleştiri niteliğini geliştirmesiydi.” (Nutku, 2000: 200)

Toplum tarafından kabul edilmiş olan ahlak kuralları ile dini yasakların bulunduğu ortak düşüncede kimi sanat dalları gelişimini sınırlamak durumunda kalmıştır. Örneğin Türk - İslam sanatındaki resim anlayışı, batıdakinden çok farklıdır. İslamiyet haricindeki tek Tanrılı dinlerin kutsal metinlerinde yer alan dini kişilikler resim ve heykel sanatının yoluyla kişileştirilirken, geleneksel resim sanatımızda bu tasvirler kesinlikle yasaklanmıştır. Yalçın Lüleci çalışmasında, konuyla ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

“İslam sanatındaki kavram ressamlığı, Hıristiyan resim sanatından çok başka, hatta ona karşıt bir anlayıştan doğmuştur. Hıristiyan inancına göre Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih'in suretine girerek yeryüzüne inmiş, insanlar arasında yaşamış ve çarmıhta can vermiştir. En soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı, sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağı sağlamış ve Hıristiyan sanatı bu yolda ilerlemiştir.” (Lüleci, 2008: 20)

Bu kurallar elbette Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da kendini göstermektedir. Gösterilerin sergilendiği yerlerde dahi kadın ve erkeklerin ayrı ayrı oturduğu bir ülkede, kadın ve erkeğin birlikte sahneyi paylaşması da söz konusu değildir. Ayrıca geleneksel tiyatromuzun metne bağlı olmayışı, batılı anlamda bir dram kavramını geliştirememesine de sebep olmuştur. Yalçın Lüleci, konuyla ilgili aktarımına şu şekilde devam etmektedir:

“Metin And, “İslam dünyası” ve “drama” arasında şöyle bir ilişki kuruyor: İslam'ın yaşam görüşü, mutlak Tanrı ve kader anlayışı, bireyin, “muharrik”le (Tanrısal oynatıcı) çatışmasına, ona isyan etmesine ya da istem ile ödev arasındaki çatışmaya, dolayısıyla dramatik kavrama karşıdır. Dramatik sanatın en bireyci türü olan “Tragedyada umutsuz ve başarısız da olsa yaşam savaşının korku vericiliğinin, soylu bir düşüşün, yenilginin yarattığı beğeni Arap dünyası için yabancıdır.” (Lüleci, 2008: 25)

Esin Berktaş ise, çalışmasında konuyla ilgili şu sözlere yer vermiştir:

“19. yüzyılda Sanayi Devrimi’ni yaşayan Batı toplumlarında seyir kültürü, hareket olgusuyla ilintili bir kavrama dönüşmüştür. Batı’daki sanayi devrimi ve makineleşmenin bir benzerini yaşamayan Doğu toplumlarındaysa hareket kavramının algılanışı farklıdır. Bu durum, hareketin canlandırıldığı temsil ve gösteri kavramlarının da Batılı örneklerinden farklılaşmasına yol açmıştır. Doğu toplumlarında yazılı olmayan faaliyetler ikinci plana itilmiş, bu anlayış “söz uçar yazı kalır” gibi düsturlarla desteklenmiştir. Müslüman toplumlarda dinsel sebeplerle “*taklit ve tasvire*” dayalı görsel ve plastik sanatların Saray dışında yaygınlaşmaması, yazılı metne dayanan tiyatronun gelişmemesi, temaşa yoluyla bilgi ve deneyim aktarımını engellemiştir. Kadınların teatral faaliyetlerden uzak tutulmaları var olan temsil faaliyetlerinin yetersiz kalmasına sebep olmuş, sahne ve beyazperdede sorun yaratmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun seyirlik faaliyetler konusunda çağdaşı olduğu toplumları yakalaması ancak 19. yüzyılda mümkün olmuştur. Böylece 20. yüzyılın temaşa sanatçıları, hem tiyatro hem de sinema alanında çağı yakalama sorumluluğunu üstlenmişlerdir.” (Berктаş, 2010:6-7)

Esin Berктаş’ın da aktardığı gibi ilerleyen yıllarda ülkemizin gireceği “Batılılaşma” süreci içerisinde halk, hem müzik hem de tiyatro alanındaki değişikliklere tanıklık edecektir. Bu değişimler sinema alanında da kendini gösterecek ve dünyanın en teatral görselliğine sahip olan sineması doğacaktır. Ve sinemamızın uzun yıllar boyunca gelişmemesi, bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bu dönemde beyazperdedeki tüm oyuncular tiyatroculardır; yönetmen koltuğundaki isim ise Muhsin Ertuğrul’dur.

4.2. Muhsin Ertuğrul ve Sinema

Muhsin Ertuğrul dönemi Türk sineması, birçok yazar ve sinema tarihçisinin özenle incelediği bir dönemdir. Bunun nedenlerinin başında, Ertuğrul’un ülkemizde sinema üretimi yapan tek isim olması gelmektedir. Yaklaşık yirmi yıllık süre boyunca sinema, Ertuğrul’un hâkimiyeti altında üretilmiştir. Tarihçi ve yazarların bu dönem üzerinde özellikle durmasının bir diğer nedeni ise, bu mutlak hâkimiyetin, sinemamız üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı düşüncesidir.

Çünkü Muhsin Ertuğrul, tiyatro kökenli bir film yönetmenidir. Dolayısıyla ürettiği filmler de tiyatronun kalıpları içine sıkışmıştır. Muhsin Ertuğrul’un çalışmaları sayesinde batılı tiyatro anlayışı ülkemize girmiş, devletin bu atılımları

destekleyen politikası sayesinde de batı tiyatrosu ülkemizdeki gelişimini sürdürmüştür. Fakat aynı gelişim, sinemamızda kendini gösterememiştir. Diğer ülkelerde hızla oturmaya başlayan sinema dili, ülkemizde çok daha uzun yıllar sonra kendini göstermeye başlayacaktır.

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı sinema filmlerinin oyuncu kadroları da kendi yönetimindeki Şehir Tiyatroları'ndan sağlanmaktadır. Çekilen bu filmlerin konuları da batı kaynaklı tiyatro oyunlarının uyarlamalarıdır. Muhsin Ertuğrul'un asıl mesleği, aynı zamanda tutkuyla bağlı olduğu tiyatrodur. Ertuğrul, tiyatroya verdiği önemi şu sözleriyle vurgulamaktadır:

“Biz tiyatroyu bir eğitim okulu değil, aşağı bir oyun yeri sandığımız için bugün yurdumuzda tiyatro adına birkaç salaştan başka bir şeye sahip değiliz. Halbuki batıda, özellikle bu eşsiz kentte¹² tiyatro sanatı, uygarlık ve insanlığın ayrılmaz ruhsal bir gerekmesi sırasına girmemiş olsaydı, İsa'dan dört yüz yetmiş dokuz yıl önce ilk denemeleri yapıldıktan sonra XVI. yüzyıla kadar hiçbir ilerleme görmeyen bu sanat, şimdiki en olgun çağına erişemezdi.

Uygar ulusların tiyatro sanatına ne kadar önem verdiklerini gözlerimizin önüne sermek için Paris'te hükümet tarafından verilen ödenekle yönetilen ikisi resmi, ikisi yarı resmi dört tiyatroyla beraber kırk yedi tiyatronun her gece hıncahınç dolduğunu ve bir geceki seyirci tutarının ortalama yirmi beş bin kadar olduğunu söylemek yeter sanırım.” (Ertuğrul, 1975: 10)

Gerçek bir tiyatro tutkunu olan Muhsin Ertuğrul'un ülkemizdeki tiyatro anlayışının gelişmesindeki büyük katkıları elbette inkâr edilemez. Fakat tarihçilerin özellikle üzerinde durduğu noktalardan biri, Muhsin Ertuğrul'un hem tiyatro hem de sinema alanındaki çalışmalarını gerçekleştirirken yüzünün tamamen batıya dönük olduğudur. Giovanni Scognamillo çalışmasında, Muhsin Ertuğrul'un şu sözlerini aktarmıştır:

“Daha çok küçükken babamla orta oyununa, meddaha, Karagöz'e giderdik. Bunlardan hiç zevk almadım ben. Abdürrezzak'ın, Küçük İsmail'in orta oyunu, kalıpların, belli noktelerin içinde kalmış görülüyordu. Bir Mınakyan temsili, bin kat daha ilginç gelirdi bana....

¹² Muhsin Ertuğrul bu satırları 10 Kasım 1913 tarihinde Paris'te kaleme almıştır.

Amerika'ya ilk gidişimde Hollywood'da Japon tiyatrosu gördüm. Müthiş etkisi altında kaldım, çok sevdim. Doğu Tiyatrosu'nun büyüklüğünü gördüm. Ama pek ilgilenmedim Doğu Tiyatrosu ile....

“Avrupa tiyatrolarında çıraklık yapabilmek için sinemada figüranlık, aktörlük, rejisörlük ederek geçimimi sağlamam gerekiyordu. Onun için filmlerde kalabalık arasında başlayarak sırasıyla aktörlüğe, rejisörlüğe geçtim. Memlekete dönünce dışarıda öğrendiklerimi burada da uygulamaya çalıştım. Tek bir çekim makinesi, tek bir projektör, tek bir stüdyo, tek bir sermayedar, tek bir teknisyen yokken en ilkel araçlarla, en az harcamalarla işe başladım. Amacım, bu yokluk içinde bir şeyler yapılabileceğini göstermekti. Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi elbet ben de isterdim, ama olmadı işte!” (Scognamillo, 1998: 61)

Sinema tarihçilerinin edindiği ortak karar, Muhsin Ertuğrul'un sinemayı ikinci derecede bir iş olarak gördüğü, sinemayı tiyatronun yanında ek bir gelir elde etmek için ürettiğidir. Ülkemizdeki tiyatro anlayışının yeniden şekillenmesi için gösterdiği çabanın çok azını sinema alanında gösterdiğini düşünen tarihçiler, ayrıca Ertuğrul'un tiyatro alanında gerçekleştirdiği çalışmaların kendimize has bir tiyatro anlayışı geliştirmedeğini, aksine batılı tiyatro düşüncesinin olduğu gibi ülkemize aktarıldığını vurgulamaktadırlar. Giovanni Scognamillo, Metin And'ın konuyla ilgili şu sözlerini aktarmaktadır:

“...Batı tiyatrosunun gelişmesinde büyük emekleri geçmiş olan tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Çeşitli tarihlerde Fransa'ya, Almanya'ya, Rusya'ya gitmiş, etkilendiği büyük sanatçıların dağarcıklarındaki oyunları Türkiye'ye getirmiş ve sahneye koyup oynamıştır... Çeşitli oyunculuk çığır ve usullarına açık olan Muhsin Ertuğrul sık sık yaptığı yurt dışı gezilerini Cumhuriyet döneminde de sürdürmüş, her gittiği yerde dağarcığını doldurmuş, Türkiye'ye gelince oyun yükünü boşaltmıştır.”

“Türk seyircisine değerli eserleri tanıtmış olmakla birlikte bu devşirmecilik ve aktarmacılıkla özgün bir ulusal tiyatro kurulması yolunda büyük bir katkısı bulunduğu pek söylenemez.” (Scognamillo, 1998: 64)

Muhsin Ertuğrul, 1892 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini Gedikpaşa'daki Tefeyyüz Mektebi'nde yapan Ertuğrul'un tiyatro sevgisi daha çocukluk yıllarında başlamıştır. Babası Hüsnü Bey de onun tiyatroya olan bu ilgisini her zaman desteklemiştir. Nijat Özön, “Nitekim henüz on yedi yaşındayken, daha

Meşrutiyetin haftasında, 2 Ağustos 1908'de Burhanettin (Tepsi) Bey'in o vakit Erenköyü'ndeki bir açık hava temsilinde sahneye çıktı.” (Özön, 2010:76) diyerek Ertuğrul'un bu sanata verdiği önemi vurgulamıştır.

Elbette bir batı tiyatrosu hayranı olan Muhsin Ertuğrul'un bu konu üzerinde çalışmak ve bilgisini arttırmak için yapması gereken şey yurtdışına çıkmaktır. Böylece Ertuğrul 1911 yılında Paris'e gider. Gökhan Akçura çalışmasında Muhsin Ertuğrul'un Paris seyahatiyle ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

“Tiyatro mevsiminde Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda bir çok yabancı topluluk oynadı. Bunlar arasında 1910 yılında gelen Matmazel Renée Parny'nin topluluğu Muhsin Ertuğrul'u özellikle etkiledi. Arkadaşı Vahram Papazyan'ın daha önce aklına soktuğu Paris'e gitme düşüncesini gerçekleştirmeye karar verdi. 1911 yılında Galata rıhtımından Paquet Kumpanyası'nın vapurlarından biriyle Marsilya'ya, oradan da Paris'e geçti. Paris'te ilk seyrettiği oyun, 70 yaşındaki Mounet-Sully'nin oynadığı “Hamlet”di. Allak bullak olmuştu. Duygularımı daha sonra şöyle anlatır: “Daha ne isteyebilirdim ki talihimden? Paris'te Comédie-Française'de Mounet-Sully ve Hamlet'i gördüm. Bu eriştiğim mutluluğun tadını çıkara çıkara sokaklarda yürüyorum. Bir saat, bir buçuk saat, kulaklarımda Hamlet'in sesi. Kaldırımlar aşıyorum, köprüler geçiyorum, otele Hamlet'i getiriyorum.” (Akçura, 1992: 12)

Muhsin Ertuğrul Paris'e yaptığı ilk seyahati sırasında hem Paris'teki tiyatro topluluklarının, hem de ülkeye gelen Rus ve Alman tiyatro topluluklarının çalışmalarını izleme fırsatı bulmuştur. Bu gözlemleri sırasında edindiği bilgileri, ilerleyen yıllarda kendi yönetimindeki tiyatro ve sinema alanlarında tecrübe edecektir. Muhsin Ertuğrul, Paris'ten dönüşünün hemen ertesinde tiyatro çalışmalarına başlayacaktır. Nijat Özön çalışmasında, Muhsin Ertuğrul'un ilk Paris seyahati sonrasında yaptığı girişimleri şu cümlelerle aktarmıştır:

“Ertesi yıl İstanbul'a dönen Ertuğrul, çevresine birkaç arkadaşını toplayarak “Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları” adlı ilk topluluğu kurdu. 1913'te yeniden Paris'e gitti. Bu kez André Antoine'in çalışmalarını izledi. 1914 sonbaharında Antoine İstanbul'a gelip Dârülbedayi'nin kurulmasına yardım ettiği vakit, genç Ertuğrul hem oyuncu hem yönetmen yardımcısı olarak burada görevlendirildi. 20 Ocak 1916'da Dârülbedayi halka ilk temsilini, Ertuğrul'un sahneye koyduğu *Çürük Temel*'le verdi.” (Özön, 2010: 76)

Dârülbedayi'nin bu ilk temsilinden kısa bir süre sonra Ertuğrul, yine tiyatro üzerine çalışmalar yapmak amacıyla bu kez Berlin'e gitmiştir. Sinema sektörüyle olan tanışması da yine bu ülkede gerçekleşmiştir. Fakat Ertuğrul'un sinema sektörüne girişinin asıl nedeni ticari kaygılardır. Geçimini sağlamak amacıyla filmlerde aktörlük yapan Ertuğrul, bu sektördeki oyuncularla kurduğu bağlantıları da tiyatro yapmak amacıyla kullanmaktadır. Bir yandan Dârülbedayi bünyesinde oyunlar sahneleyen Ertuğrul, diğer yandan da Berlin'deki sinema çalışmalarına devam etmektedir. Almanya'da art arda iki ticari filmin yönetmenliğini üstlenen Ertuğrul, kısa bir süre sonra İstanbul'a dönecek ve burada da filmler çekerek Türk sinemasının en tartışmalı dönemlerinden biri olan Tiyatrocular Dönemi'nin başlamasına sebep olacaktır.

4.3. Muhsin Ertuğrul'un Sessiz Sinema Dönemindeki Filmleri

Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında Kemal Film'in sahiplerinin desteği ve önerisi doğrultusunda ilk filmine imza atmıştır: Bu film, senaryosunu da kendisinin kaleme aldığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'tır. "Erman Şener'in yorumuna göre film ilkel, durgun ve bir kurgu anlayışından yoksun görünmektedir." (Scognamillo, 1998: 66) Bu ilk film, ticari açıdan büyük başarı elde etmiş ve Kemal Film yöneticilerini yeniden harekete geçirmiştir. Gökhan Akçura çalışmasında konuyla ilgili şu sözleri aktarmıştır:

"...Kemal Film, Muhsin beyden hemen bir film daha çevirmesini istedi. Birinci filmin iç ve dış sahneleri tamamen gün ışığında çekilmişti. Muhsin Ertuğrul bu kez, kapalı bir stüdyonun gerekli olduğunu söyleyince, Kemal Bey, Eyüp Defterdar'da Dokuma Fabrikası'na ait boş bir tezgah anbarını kiraladı. İkinci film olarak, 1921 yılında Akşam gazetesinde tefrika edilirken bazı çevrelerde tepki uyandırdığı için yayınlanmasından vazgeçilen, ardından da kitap olarak piyasaya çıkan Yakup Kadri'nin (Karaosmanoğlu) "Nur Baba" adlı romanı seçildi. Filmin çekimi sırasında da büyük baskılarla karşılaşıldı. Çünkü tabu olan bir konuyu, Bektaşî çevrelerini ele alıp eleştirmektedir. 1922 yılında tamamlanan filmin gösterimine sansür izin vermedi. Film ancak Cumhuriyetin ilanından sonra, 13 Aralık 1923 tarihinde gösterildi. Yine de dinci çevrelerin tepkilerinden kurtulmak amacıyla adı değiştirilmiş ve "Boğaziçi Esrarı" olarak vizyona sokulmuştu. Büyük bir ilgi ve gişe başarısı sağlandı." (Akçura, 1992: 15)

Muhsin Ertuğrul'un ilk filminde olduğu gibi, ikinci filmine de sinemasal öğelerden çok, teatral bir görsellik hâkimdir. Hem gerekli dekor ve aksesuarlar, hem de filmin oyuncularını Dârülbedayi bünyesinden sağlanmıştır. Ayrıca kameranın durağanlığı ve Ertuğrul'un oyuncu yönlendirmesi, filmde çok, bir tiyatro oyununu anımsatmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği üçüncü film, diğer iki filminin görselliğine yakın olmasına rağmen, onlardan çok daha fazla ses getirmiştir. Bunun nedeni, Ertuğrul'un filme almak için seçtiği konudur. Filmin konusu, Halide Edip Adivar'ın, *Ateşten Gömlek* adlı romanından alınmış, filmin senaryosunu da yine Muhsin Ertuğrul kendisi kaleme almıştır. Giovanni Scognamillo, Ercüment Behzat Lâv'ın filme dair şu düşüncelerini aktarmaktadır:

“Bu film, savaşın henüz silinmemiş, unutulmamış acılarının, sevinçlerinin sanat aracılığıyla belgelenmesiydi. O devrin sinema tekniğine göre plan, görüntü, gerilim, eylem bakımından kuruluşu çok başarılıydı. Filmin öyküsünde yer almış kişiler, gerçekten yaşamış, bu topraklar üzerinde emperyalizmin baskısına karşı savaşmış kahramanlardı. Geniş figürasyon kadrosu içinde, İstiklâl Savaşı'na katılmış pek çok kişi de vardı. Muhsin'in filmleri içinde en çok beğenilmiş olanı bu olmuş, en kalıcısı da yine bu film olmuştur...” (Scognamillo, 1998: 68)

Muhsin Ertuğrul, bu filmin savaş sahnelerini çekerken ordunun da desteğini almıştır. Hem halktan büyük ilgi gören hem de Kemal Film'e ticari açıdan başarı kazandıran bu filmin önemli bir özelliği de ilk kez beyazperdede Türk kadın oyuncuların görünmesini sağlamasıdır. Bu oyuncuların biri tiyatro oyuncusu Muvahhit Bey'in eşi Bedia Muvahhit, diğeri ise daha sonraları Muhsin Ertuğrul ile evlenerek adını Neyyire Neyir olarak değiştiren Münire Eyüb'dür. Türk sinemasında bir ilke de imzasını atan bu filmin başarısının ardından Ertuğrul'un sinemasında başarısızlıklar dönemi başlamaktadır.

Muhsin Ertuğrul bir sonraki filminin konusunu seçerken, ilk Türk sinemacısı olan Sigmund Weinberg'le aynı hataya düşmüştür. Sigmund Weinberg'in çekimlerine başladığı ve kısa bir süre sonra başrol oyuncusunun ölmesi nedeniyle yarım kalan bu film, orijinali bir müzikal olan *Leblebici Horhor*'dur. Sessiz sinema döneminde, temel aktarımı müziğe bağlı olan bir oyunu seçmek, Weinberg gibi

Muhsin Ertuğrul'a da şanssızlık getirecektir. Nijat Özön çalışmasında ilk çekilen *Leblebici Horhor* filmiyle ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

“Weinberg, film dairesinin çalışmaları yürürken biraz ötede temsiller vermekte olan Benliyan'ın Milli Operet Kumpanyası'yla anlaştı. Harbiye Nezareti'nden gerekli izni alan Weinberg, Benliyan topluluğunun “répertoire”ında en önemli yeri tutan *Leblebici Horhor*'u çevirmeye başladı. Fakat film ilerlediği bir sırada baş oyuncuların birinin ölümü üzerine Weinberg işi bırakmak zorunda kaldı.” (Özön, 2010: 53)

Muhsin Ertuğrul, sessiz sinema döneminde, şarkılı bir oyunu filme alma girişiminde bulunarak yine Kemal Film'le anlaşmış fakat bu defa oldukça pahalıya mal olan yapım, Ertuğrul'un diğer yapımları kadar başarı kazanamamıştır. Aslında *Leblebici Horhor* bir müzikal olarak oldukça başarılı ve birçok topluluk tarafından sahnelenen bir oyundur. Nijat Özön bu operetle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Türk operet “répertoire”ının en sevilen eserlerinden olan *Leblebici Horhor Ağa* Türkiye'de opera ve operetin ilk büyük sanatçılarından Dikran Çuhacıyan'ın bir ilkokul öğretmeni olan Takfur Nalyan'ın güftesine dayanarak 1875'te meydana getirdiği bir operetti. İlk olarak 30 Aralık 1875'te Osmanlı Opera Kumpanyası'nda sahneye konan bu operet o vakitten beri, Büyük ve Küçük Benliyan topluluklarından Naşit'in [Özcan] topluluğuna kadar sık sık temsil edilen bir eserdir.” (Özön, 2010: 90)

Sinemanın teknik açıdan sessiz olduğu bir dönemde hem Weinberg'in hem de Ertuğrul'un bir opereti film haline getirme düşüncesi, o dönem için yanlış bir seçim olsa da müziğin ilham verici olduğu ve diğer sanat alanlarıyla olan münasebeti, her iki yönetmenin de keşfettiği bir durumdur. Özellikle Muhsin Ertuğrul, filmlerini üretirken operet türünden oldukça faydalanacak ve ilerleyen yıllarda *şarkıcı filmi* geleneğini başlatan isim olacaktır.

Kemal Film'in yeniden yapımcılığını üstlendiği *Kızkulesinde Bir Facia* (orijinali korku unsurları taşıyan bir tiyatro oyunudur) ve Peyami Safa'nın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Sözde Kızlar* filmleri, Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği son filmler olacaktır. Firmanın yapımcılıktan çekilmesi üzerine, Ertuğrul sinema alanında işsiz kalmış ve yeniden yurtdışına çıkmıştır. Giovanni

Scognamillo, *Kızkulesinde Bir Facia* filminin olumsuz yönlerini şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Ertuğrul uyarlamasında, kişilerin ve mekânın adlarını değiştirmekle yetinerek oyunu aynen tekrarlar. Üç gün içinde geçen olay, bir kuduz öyküsünün etrafında gelişir: Yaşlı bir fener bekçisinin oğlu kuduz bir köpek tarafından ısırılır, kudurur ve fenerde babası tarafından öldürülür. Delikanlının sudan, ışıktan korkması, ruhlarla konuşması, bir süre sonra ulumaya başlaması, feneri yakmayıp yaklaşmakta olan gemiyi tehlikeye sürüklemesi, babasına saldırması filmin başlıca heyecan unsurlarıydı. Sahilde beklemekte olan gelinle yaşlı ana hariç tüm olayın iki kişinin arasında geçmesi, mekânın fenerle sınırlanmış olması, Ertuğrul’un üç perdelik bölümlenmeyi neredeyse aynen kullanması filmi ağırlaştırıcı öğelerdi. Bunlara hareketsizlikle ağır bir oyun da eklenince *Kızkulesinde Bir Facia* bir tiyatro filmine döner.” (Scognamillo, 1998: 70)

Hemen ardından gelen *Sözde Kızlar* filmi de, Peyami Safa’nın romanına sadık kalamamış ve gişede başarı elde edememiş bir yapımdır. Kemal Filmin maddi destekleriyle çekilen bu iki filmin başarısızlığının ardından Ertuğrul bu kez İsveç’e gider ve tiyatro alanındaki çalışmalarına ağırlık verir. Ara ara Türkiye’ye dönerek yurtdışında edindiği tecrübelerle burada oyunlar sahneleyen Ertuğrul, daha sonrasında yapacağı Rusya gezisinde, hem tiyatro hem de sinema üzerine çalışmalar gerçekleştirecektir.

Muhsin Ertuğrul Rusya gezisi sırasında Sovyet Sineması üzerine incelemelerde bulunmuş, buradaki ünlü sinemacılarla ilişki kurmuş ve filmler çekmiştir. Batı dünyasında sinema bu yıllarda oldukça gelişmiş, özellikle Sovyet Sineması kendi politik dilini oluşturmuş, sessiz sinema dönemi kapanırken üretilen filmler tüm dünyaya örnek olacak nitelikte yapımlar haline gelmiştir.

Ertuğrul bu gezisi sırasında *Tamilla*, *Beş Dakika* ve *Spartakus* adlı filmlere imzasını atmıştır. Fakat yine Rusya’da edindiği deneyimleri, Türk sineması alanına yeteri kadar yansıtamamıştır.

Kemal Film’in ardından bu kez sahneye İpek Film çıkmıştır. “Aslında Ertuğrul, Sovyetler Birliği’ndeki sinemacılığını, İstanbul’daki film çalışmalarına başlamak için bırakmamıştı. Yurda dönmesinin nedeni, yeniden düzenlenen *Dârülbedayi*’nin yönetiminin kendisine verilmesiydi.” (Özön, 2010: 100) Fakat ticari kaygılar, Ertuğrul’u bu kez İpek Film adına sinema sektöründe üretim yapmaya sevk

edecektir. Nijat Özön çalışmasında konuyla ilgili sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“...Ertuğrul 1927’den 1947’ye kadar, arada çok kısa birkaç ara bir yana bırakılırsa, sürekli olarak yaptığı Dârülbedayi yöneticiliğinde bütün gücünü tiyatroya verdi. Sinemayı ise, gerek kendisine gerekse Dârülbedayi’deki öbür arkadaşlarına açıktan gelir sağlayan ikinci bir iş olarak ele aldı. Bundan dolayı, sinemacılığa canla başla sarıldığı vakit bile ortaya dişe dokunabilir bir şey koyamayan Ertuğrul’un bu durumda sinemaya hiçbir şey kazandırmayacağı, aksine çok şey kaybettireceği ortadaydı. Nitekim, İpek Film dönemiyle birlikte “Tiyatrocular”ın etkisi sinemada bütün ağırlığıyla görülmeye başladı; Dârülbedayi’nin irili ufaklı bütün oyuncularını, sahnede yaptıklarını kamera önünde tekrarlamaya başladılar. Türk sineması, eskisinden de çok, buram buram “tiyatro kokmaya” başladı.” (Özön, 2010: 100)

Muhsin Ertuğrul’un İpek Film adına çektiği ilk film *Ankara Postası*’dır. Orijinali Fransız bir oyun yazarının oyunundan, Reşat Nuri Güntekin tarafından uyarlanan *Bir Gece Faciası* adlı yapım, Ertuğrul tarafından *Ankara Postası* adı altında sinemaya uyarlanmıştır. Film, Ertuğrul’un diğer filmleri gibi teknik açıdan başarılı olmayan bir yapımdır; fakat buna rağmen gişede başarı elde etmiştir. Nijat Özön, filmin gişedeki başarısını şu sebeplere bağlamaktadır: “*Ankara Postası* (1928-29), Ertuğrul’un birçok filmleri gibi, tam anlamıyla “dökülüyordu”. Ama beş yıldan beri yerli film görmemiş olan seyirciler, 2 Ekim 1929’da Melek ve Elhamra sinemalarında piyasaya sürülen filmi iyi karşıladılar.” (Özön, 2010: 102-103)

4.4. Türk Sineması’nda Sesli Film Dönemi

Muhsin Ertuğrul’un bir sonraki filmi *Kaçakçılar*’dır. Bir Alman filminin yeniden çevrimi olan *Kaçakçılar*’ın çekimleri devam ederken, ülkemiz sinema tarihinin ilk büyük devrimi olan “sesli film” ile tanışacaktır. İlk sesli sinema filmi olan *The Jazz Singer* çekilmesinden üç sene sonra ülkemize gelmiş ve halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu durum elbette Türkiye’deki yapımcıları da harekete geçirmiştir. Sinemanın sesli olarak üretildiği bir dönemde *Kaçakçılar* filmini sessiz olarak piyasaya sürmenin doğru bir strateji olmadığına karar veren yapımcılar, filmin çekimlerine ara vererek sesli film üretimine yönelmişlerdir. *Kaçakçılar* filmi ise, 1932 yılında sesli olarak piyasaya sürülmüştür.

Muhsin Ertuğrul'un ilk sesli film denemesi, İpek Film'in katkılarıyla gerçekleştirilen *İstanbul Sokaklarında*'dır. Bu film hem Türk sinemasının ilk sesli filmidir, hem de sinema tarihimizin ilk ortak yapımıdır. Muhsin Ertuğrul bu filmde her zaman birlikte çalıştığı Dârülbedayi oyuncularının yanı sıra Mısırlı bir şarkıcı olan Azize Emir, Yunanlı Gavrilides ve ilk Türk opera sanatçısı olan Semiha Berksoy'u da oyuncu kadrosuna dâhil etmiştir. Semiha Berksoy, Shakespeare'in *Hırçın Kız* adlı yapıtındaki Kate rolüyle Dârülbedayi sınavlarını kazanmıştır ve şimdi ilk sesli Türk filmi olan *İstanbul Sokaklarında*' da oynamaktadır. Dârülbedayi dergisinin 1931 yılının Aralık ayına ait 23. sayısında filmle dair yazılanları Nijat Özön çalışmasında aynen aktarmaktadır:

“... Orta vaziyette bir aileye mensup olan iki kardeş mesudane bir hayat sürüyorlardı. Talat bir tüccarın yanında çalışır. Rahmi de bankada kasadardı. Bu hayat, mesut bir şekilde devam ederken Rahmi bir muganniyeye âşık oldu. Bu kadının eskiden Talat'la da münasebeti vardı; buna rağmen Rahmi onu çıldırmasıya seviyor ve onun için bütün aylığını Beyoğlu'nda sarf ettikten sonra bir de mühim miktarda borca giriyordu; hatta o kadar ki bankanın parasına bile bir vakitler el attı. Bir gün banka bu hareketi haber alıyor ve Rahmi'ye mecburen istifa ettirerek 5000 liralık da bir tazminat verdiriyor. Zaten ailenin biriktirdiği para bu miktarı geçemediğinden, vaziyet fenalaşıyor ve fakirane bir hayat yüz gösteriyor. Bunu haber alan Talat, fakirliklerine sebep olan bara gidiyor ve Rahmi ile muganniyeyi sarhoş bir halde buluyor. Muganniyenin şeriki olan bar garsonu, Rahmi'yi dolandırmak için bardağına uyutucu ilaçlar atıyor. Bu vaziyeti gören Talat asabi bir şekilde Rahmi'nin masasına saldırıyor, birkaç dakika sonra iki kardeş arasında gittikçe ilerleyen bir kavga ve boğuşma başlıyor ve bu dövüş esnasında Talat kardeşinin gözüne içi dolu şampanya bardağını atıyor... Bu hareket acı bir feryatla karşılanıyor... Zehirli içki Rahmi'nin gözüne geliyor... Rahmi âmadır. Şimdi Talat panik içinde, onu teselli etmek isteyerek bardan dışarı çıkarıyor. O mesut aile hayatı artık sönmüştür. Doktorlar büyük bir miktar para mukabilinde onu iyi edeceklerini söylüyorlar. Müteessir valide iki oğlunu dünyada bırakarak vefat etti. Talat şimdi para bulmak için her tarafa başvuruyor. Bir ümidi var: Bursa'ya gidip zengin dayısının yanına iltica etmek. Fakat bir kaza neticesinde dayıları ölüyor ve serveti olan bir tek evi de yangında yanıyor.

İki kardeş Bursa'da dayılarının adamlarından olan Halil Ağa tarafından misafir ediliyorlar. Aynı gece, bir hırsız Halil Ağa'nın parasını çalıyor. Fakat Talat yetişerek ondan parayı alıyor. Vaziyetlerinin fena olduğunu gören Halil Ağa, onları yanında alıkoyuyor. İki sene geçiyor. Halil Ağa'nın kızı Semiha, Rahmi'nin âma olmasına rağmen ona âşık oluyor. Bir gün, bir misafir hana geliyor, bu misafir eski hırsızdır. Ve Talat'tan intikam almak için geliyor. Ve kancıkça “kardeşine senin için 5 lira verdim” diye Rahmi'yi kandırıyor. Rahmi parayı istediği zaman Talat afallaşıyor ve bunu bir münakaşa takip ediyor ve Talat kardeşini memnun etmek için bir yolcudan 5 lira çalıyor, yolcu

polise haber veriyor. Polis de Talat ve Rahmi'yi arıyor. Bunu gören Halil Ağa onları kovuyor. Talat hemen Rahmi'den parayı geri alarak kardeşini kurtarmak için polise teslim oluyor. O zaman Rahmi kardeşinin fedakârlığını anlıyor.

Yalnız... Fakir âma bütün vaktini şarkı söylemekle geçiriyor. Birkaç gün sonra Talat da hapisten kurtularak kardeşine iltihak ediyor... Bu mevzu, İstanbul'a gelmiş Mısırlı muharrir Semira Hanım'ı meşgul etmeye başlıyor. Hemen Rahmi'yi tedavi ettiriyor ve iyileştiriyor. Artık kardeşine kavuşabildi. Acaba eski saadetlerine kavuşabilecekler mi? Ve bir ziyarette Semira Hanım, Rahmi'yi davetlilerine takdim ediyor. Bu esnada ziyarete kucağında bir çocukla bir genç kız geliyor. Bu Semiha'dır, çocuk da Rahmi'nin öz evladıdır. Artık Semira Hanım düşüncede, fakat vazifesini sonuna kadar ifa etmek istediğinden onları birleştirir ve bunu romanına mevzu yaparak Mısır'a döner. İşte *İstanbul Sokakları...*" (Özön, 2010: 104-105)

Film, ilerleyen yıllarda Yeşilçam sinemasının yoğunlukla başvuracağı konuların kaynağı olma niteliği taşımaktadır. Ayrıca şarkıcı filmlerine de ilk adım, bu film sayesinde atılmıştır. Yine birçok ilki bünyesinde barındıran filmin en önemli eksikliği ise, sinemasal açıdan bir değer taşıyor olmasıdır. Fakat buna rağmen ticari açıdan başarı elde eden film, bir ortak yapım olduğu için Mısır ve Yunanistan'da da gösterime girmiştir. O zaman sesli film üretmek için gereken ekipmanlar Türkiye'de olmadığı için film, Paris'teki bir stüdyoda seslendirilmiştir. "Filmde seslendirilen müzik, dönemin ünlü bestecilerinden Hasan Ferit Alnar tarafından yapılmıştır. Böylece Alnar, Türk sinemasının ilk film müziği bestecisi olarak nitelendirilebilir." (Pekman, Kılıçbay, 2004 :25)

Müziğin, gösterimler esnasında seyircinin odak noktası olduğunu keşfeden Muhsin Ertuğrul, sesli film üretme imkânlarına da sahip olduktan sonra, "müzikal film" çekmeye yoğunlaşacaktır. Daha önceleri ses getiren tiyatro metinlerini sinemaya uyarlayan Ertuğrul, sesli filmin gelişmesiyle birlikte bu kez tiyatro dünyasında çok sevilen operetleri sinemaya aktaracaktır. Batı sinemasındaki özgün metinlerin gelişimine karşı, Türk sinemasındaki uyarlama yöntemi tüm hızıyla devam etmektedir.

Sesli filmin halk tarafından büyük ilgiyle karşılandığını gören İpek Film yöneticileri, bu yolda devam etmeye karar vermiş ve maliyeti düşürmek adına Türkiye'de de sesli film üretmek için gerekli olan stüdyoyu kurmaya karar vermişlerdir. Bu atılım, İpek Film'i yerli film yapımcılığında rakipsiz bir konuma

taşımıştır. **Abidin Dino**, **Nazım Hikmet** gibi aydınların yanı sıra **Sadeddin Kaynak** ve **Münir Nurettin Selçuk** da İpek Film yöneticileriyle çalışma fırsatı bulmuştur.

“... Sesli filmin alıp yürüdüğünü gören İpekçiler, sesli film çevirmeye yarayacak kuruluşu Türkiye’de de meydana getirmekten başka çıkar yol göremediler. İlk Dünya Savaşı’nda İstanbul’un artan ekmek ihtiyacını karşılamak üzere Nişantaşı’nda kurulan, fakat uzun zamandır boş kalan büyük bir fırının içinde birçok değiştirmeler yapıldı; W. Mörchenn adında bir Alman ses mühendisinin bakımı altında Alman Tobis-Klang düzenine göre sesli film stüdyosu kuruldu.” (Özön, 2010: 105)

Bu girişimlerin ardından Muhsin Ertuğrul, ikinci sesli filmi olan *Bir Millet Uyanıyor*’u çeker. Bu film, sinema yazarları ve tarihçilerine göre Ertuğrul’un filmografisindeki en başarılı ve sinemasal öğelere en yakın olanıdır. Orijinal bir film senaryosuyla çalıştığı yani tiyatro eseri uyarlaması olmadığı için, Ertuğrul’un diğer filmlerinden farklı bir yerde bulunmaktadır. Fakat tüm bunlara rağmen, bu yapım da sinemasal açıdan zayıftır. Film, Türkiye’de kurulan ilk sesli film stüdyolarında seslendirilir. Özön, filmle ilgili olarak şunları söylemiştir: “*İstanbul Sokaklarında* nasıl daha sonraki birçok melodramlara örnek olmuşsa, *Bir Millet Uyanıyor* da, daha sonra Kurtuluş Savaşı’nı konu olarak ele alan birçok filmin tekrarladığı öğeler taşıyordu.” (Özön, 2010: 106) Giovanni Scognamillo ise çalışmasında Erman Şener’in, filmin çekimlerine dair verdiği şu bilgileri aktarmaktadır:

“... Devrin en başta gelen liderleri böyle bir filmin gerçek değerini pekâlâ anlamışlardı. Hiçbir yardımı esirgememişlerdi. Hatta Gazi Mustafa Kemal senaryoyu inceledikten sonra *Bir Millet Uyanıyor*’da hareket halinde görünmeyi asla yadırgamamıştı. İsmet Paşa da bir Garp Cephesi sahnesinde görünmeyi kabul etmişti. Fakat en realist hareket eden savaş ve devlet adamı B.M.M. tarihi reislerinden pek muhterem Kâzım (Özalp) Paşa olmuştu. İsmet Paşa zaman ile şişmanladığından eski üniformasına giremeyeceğini son dakikada ileri sürmüştü. Fakat, yukarıda da bildirdiğim gibi, Gazi Paşa bu film için Çankaya’da kamera önüne geçmiş ve bir nutkunu filme aldırılmıştı.” (Scognamillo, 1998: 77)

Bir Millet Uyanıyor’ un ardından Muhsin Ertuğrul, müzikal film üretimine ağırlık verecektir. Çünkü sesli filmin icadından sonra batı ülkelerinde de müzikli güldürüler oldukça popüler olmuştur. Ertuğrul’da bu moda kapılmış ve 1933

yılında *Karım Beni Aldatırsa* isimli filmini çekmiştir. Ertuğrul, bu filmin oyuncu kadrosunu da yine Dârülbedayi'nin bünyesindeki tiyatroculardan oluşturmuştur. Bu müzikal güldürünün müzikleri de **Muhlis Sabahattin Ezgi**'ye aittir.

Muhsin Ertuğrul'a müzikal komedi çekmeye devam etmesi yönünde öneri yapan İpek Film yöneticileri, aynı yıl içinde çekilen iki filmin daha yapımını üstlenmiştir. Bu filmlerin ilki, *Söz Bir Allah Bir*, diğeri ise *Cici Berber*'dir. *Karım Beni Aldatırsa* gibi *Söz Bir Allah Bir* filminin de senaryosunu **Mümtaz Osman** takma adıyla **Nazım Hikmet** yazmıştır. “Yine Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müziklerini yaptığı *Söz Bir Allah Bir*'in şarkıları arasında da Semiha Berksoy'un seslendirdiği *Ben Feministim*, Vasfi Rıza Zobu'nun seslendirdiği *Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar* ve *Kalbime Doğdunuz Siz Çoban Yıldızı Gibi* vardır.” (Pekman, Kılıçbay: 2004: 27) Ertuğrul'un aynı yıl gerçekleştirdiği diğeri film olan *Cici Berber* de bir müzikal tiyatro uyarlamasıdır. Bu filmin oyuncu kadrosuna o yıllarda çok popüler olan Yunan operet oyuncusu Zozo Dalmas da katılmıştır. Ertuğrul artık bir başka sahne oyunu türü olan “müzikli güldürüleri” sinema alanına uyarlamaya başlamıştır. Giovanni Scognamillo çalışmasında, Alim Şerif Onaran'ın Ertuğrul'un sineması üzerine yaptığı doçentlik tezinden şu bilgileri aktarmaktadır:

“Cici Berber, özellikle İ. Galip Arcan'ın çizdiği başarılı kompozisyon rolü sayesinde çok tutulan bir müzikli komedi (operet) oldu. Ferdi Tayfur burada bütün filmlerinden iyiydi. Muammer Karaca, Şevkiye (May) de başarılı idi. Zozo Dalmas ise, biraz geçmiş yaşına rağmen, gerçek bir operet sanatçısı olarak sesi ve güzelliği ile filme ayrı bir renk katmaktaydı. Filmin operetimsi, tiyatromsu dekorları, havasına uymuştu.

Ama üzerinde en çok durulması gereken yönü, musıkisi idi. Bu kez Muhlis Sabahattin turnede olduğu için, filmin müziklerini Mesut Cemil Tel yapmış, sözlerini de yine Mümtaz Osman (Nazım Hikmet Ran) düzenlemişti...” (Scognamillo, 1998: 81)

Bu müzikli güldürülerin ardından Ertuğrul, bir Türk - Yunan ortak yapımı olan *Fena Yol* adlı şarkılı melodramı çeker. “Senaryoyu Yunan Gregorios Ksenopoulos'un bir romanından yine Nazım Hikmet yazmıştır. Müzikleri Sotiri Yotridi'ye aittir...” (Scognamillo, 1998: 82) Fakat Türk izleyicisi bu filme pek ilgi göstermemiş, film gişede başarı sağlayamamıştır.

Bir sonraki film, senaryosu yine Nazım Hikmet tarafından kaleme alınan *Milyon Avcıları*'dır. "Ertuğrul'un bundan önceki müzikli güldürülerinde olduğu gibi, tüm unsurlar, değiştirilen adlara ve çevreye rağmen, özentili bir Batılılaşmanın etkisini taşır: Lavantacı dükkânı, küçük ilanlardan çıkan karışıklıklar, zengin kız sanılan fakir tezgâhtar, iki çiftin aşkları, kırgınlıkları, iş bulma acenteleri ve mutlu son."¹³ (Scognamillo, 1998: 82)

Muhsin Ertuğrul 1934 yılında, sessiz sinema döneminde hem Weinberg'in hem de bizzat kendisinin çektiği ve başarısızlıkla sonuçlanan *Leblebici Horhor* adlı projeye geri döner. Film bu kez sesli olarak çekilmiştir. Yeniden çekilen bu film, yine İpek Film'e pahalıya mal olmasına rağmen teknik anlamda Ertuğrul'un diğer filmlerinden farklı bir yerde durmadığı gibi gişede de beklenen geliri elde edememiştir. Türk sinemasının tek üretken yönetmeni Muhsin Ertuğrul olduğu için sinemamız adına gerçekleşen tüm ilklerde, onun dönemine rastlamaktadır. Venedik Film Festivali'nde gösterilen bu film, uluslararası bir festivalde gösterime giren ilk Türk filmi olarak sinema tarihimize geçmiştir. Buna rağmen ticari anlamda art arda gelen başarısızlıklar, İpek Film yöneticilerini yapımcılığa ara vermek durumunda bırakmıştır. Nijat Özön çalışmasında İstanbul Sinemaları Dergisi'nden, konuyla ilgili şu bölümü aktarmıştır:

"... İlk senelerde bu kadar ümit ve arzu ile doğuşunu alkışladığımız milli filmciliğimiz niçin inkişaf etmiyor? Memleketimizde çevrilen beş altı Türkçe filmin arkası niçin gelmedi? Bunların birçok sebepleri vardır. Bir defa şunu bilelim ki, gerek Amerika'da gerek Avrupa'da hazırlanan her bir filmin masarifine bütün dünya iştirak eder. Çünkü bu filmler bütün dünyada gösterilir. Halbuki Türkiye'de yapılan herhangi bir Türkçe sözlü film en fazla Yunanistan, Suriye ve Mısır'da gösterilmesi imkânı olduğundan fazla para getiremiyor ve bunun için de imal masarifinin o filmin getireceği hasılatı uygun bir nispette olması zarureti karşısında kalınıyor. Bu şekilde memleketimizde yapılan filmlerden istisnasız hiçbirinin hasılatı, imal masarifini örtememiştir..." (Özön, 2010: 110)

İpek Film yöneticilerinin yapımcılığı bırakmasının ardından Ertuğrul, filmografisi içinde en fazla ciddiyetle yaklaşacağı film olan *Aysel, Bataklı Damın Kızı* adlı filminin çekimlerine başlar. Bu kez filmin türü müzikal komedi değil, bir köy melodramıdır. "Senaryo Nazım Hikmet'in, konu ise Hasan Cemil Çambeli'nin

¹³ Bu temalar, Yeşilçam sinemasının en çok tekrar edilenlerindedir.

uyarladığı Selma Lagerlöf'ün *Töser fran Stormyrtorpet* adlı uzun öyküsüdür.” (Scognamillo, 1998: 83) Film, Türk sinemasının ilk “köy filmidir”. Bu çalışmasında Ertuğrul, teatral görsellikten uzaklaşarak sinemasal bir anlatımı tercih etmiştir. Kimi sinema yazarlarına göre başarılı olmuş kimilerine göre ise film yine fiyaskoyla sonuçlanmıştır. Giovanni Scognamillo çalışmasında filme dair şunları söylemektedir:

“Konu, en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren, en ağdalı türden, gerçekle ilgisi olmayan bir melodramdır. Köy, sonuçta, folklorik görüntüler sunan bir mekân, bir fon olarak kalır, başka bir işlevi yoktur ve köy yaşamı, köy sorunları bağlantısı olmayan bir dekor gibi, melodramın dışındadır.” (Scognamillo, 1998: 85)

Aysel, Bataklı Damın Kızı adlı film sadece ilk köy filmi olma özelliği taşımaz; ayrıca Türk sinemasının ilk orijinal film müziğine de sahiptir. **Cemal Reşit Rey**, *Aysel Senfonisi* adlı eserini bu film için özel olarak bestelemiştir. “Cemal Reşit Rey’in *Aysel, Bataklı Damın Kızı* için bestelediği eserin, bütünlüklü bir yapıya sahip özgün bir film müziği olma özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.” (Pekman, Kılıçbay: 2004: 28)

Gerçekten de bu film, Ertuğrul’un, sinema diline en yakın olduğu, kamera açılarını daha iyi tespit ettiği, daha sinemasal bir kurgulama yaptığı, kısacası en başarılı “sinema” filmidir. Sovyetler Birliği’ne yaptığı geziler sırasında edindiği sinema tecrübelerini her ne kadar bu filmde de tam anlamıyla uygulayamamış olsa da, en azından bunu denemeye çalışmıştır. Bu yapımın hemen ardından İpek Film yöneticileri Muhsin Ertuğrul’a bir şans daha verir; 1938 yılında Ertuğrul, Musahipzade Celâl’in bir oyunundan uyarlanan *Aynaroz Kadısı* adlı filmini yönetir. “Bu filmde müzikler **Mesut Cemil Tel** ve **Cevdet Kozanoğlu**’nun yaptığı alaturka/folk müziği uyarlamalarıdır.” (Pekman, Kılıçbay, 2004: 28) Hemen ardından yine aynı yazara ait olan *Bir Kavuk Devrildi* adlı uyarlamayı çeker.

Tarihler 1939 yılını gösterdiğinde Ertuğrul, sinemamıza kazandıracığı ve Yeşilçam’ın da uzun yıllar boyunca sırtını dayayacağı klişelere bir yenisini daha ekleyecektir. İlerleyen yıllarda *şarkıcı filmi* adıyla kategorize edilecek olan film türü, 1939 yılında Muhsin Ertuğrul ve **Münir Nurettin Selçuk** ortaklığı ile ilk örneğini verecektir. *Allahın Cenneti* adlı bu film, Türk sinema tarihinin ilklerinden biri olarak anılacaktır. “O güne değin opera/operet ve tiyatro dünyasından tanınmış seslere

filmlerinde yer veren Muhsin Ertuğrul'un, oyuncu olmayan bir popüler sanatçı için yaptığı *Allahın Cenneti*, bu yüzden “şarkıcı filmi” türünü de başlatmış olur.” (Pekman, Kılıçbay, 2004: 30-31) Hem tiyatrodaki hem de sinemadaki olayların aktarımını gerçekleştiren “oyuncu” olduğu için, Ertuğrul'un bu tutumu, kimi sinema yazarları tarafından olumsuz bir davranış olarak nitelendirilmiştir. Nijat Özön'ün konuya ilişkin düşünceleri şunlardır:

“*Allahın Cenneti*, Boğaziçi'nde zengin bir ailenin yaşayışını yapmacık olarak yankılamasından değil, bir kere daha, sonraki sinemacılara kötü bir örnek olmasından dolayı dikkati çekiyordu. Bu kez, “kötü örnek”, oyunun “o”suyla ilgisi olmayan şarkıcıları başoyuncu olarak kullanmaktı. *Allahın Cenneti*'nde, sağdan sola dönmesini bile beceremeyen Münir Nurettin [Selçuk], iki yıl sonra, hiçbir gelişme göstermeden yine Ertuğrul'un *Kahveci Güzeli*'nde de görünecek, Malatyalı Fahri'den Zeki Müren ya da Adnan Pekak'a kadar uzanan kötü bir geleneğin başlatıcısı olacaktı.” (Özön, 2010: 115)

Bu filmin bir diğer özelliği de **Sadeddin Kaynak** tarafından müziklendirilen ilk Türk filmi oluşudur. Kaynak'ın eserleri beyazperdede Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirildiği zaman Selçuk'un oyunculuğu ikinci plana atılmış, bu iki musikî üstadının ortaklığı izleyicileri büyülemiştir. Hasan Oral Şen, Kaynak üzerine yaptığı çalışmasında Mehmed Çınarlı'nın filmle ilgili şu düşüncelerini aktarmıştır:

“... Benim Münir Nureddin Selçuk'a hayranlığım, “Allahın Cenneti” filmi gördükten sonra başlamıştır. O film sinemacılık açısından büyük bir değer taşıyorsa dahi, o zamanın gençlerine Türk Musikisini tanıtmaya ve sevdirmeye yönünden önemli bir hizmet görmüştür...”

... Klâsik Türk Musikisiyle ilgilenmem “Allahın Cenneti” filmi gördükten sonra başlamıştır. O filmde Münir Nureddin'in okuduğu “Bir dilbere dil düştü ki mahbubu dilimdir” parçasını dinleyince çarpılmışı döndüm. O ne muhteşem bir eser, o ne harika bir okuyuştu! O inişler, çıkışlar, o triller, o şahane gırtlak nağmeleri beni bir anda büyülemişti...”

... Sadeddin Kaynak tarafından Münir Nureddin'e sesinin bütün kudretini gösterme imkânı verecek tarzda bestelenmiş olan yeni şarkılarla birlikte, Şakir Ağa'nın Yürük semâisini de tekrar dinleyebilmek için “Allahın Cenneti” filmine birçok kere gittiğimi hatırlıyorum.” (Şen, 2003: 246)

Sadeddin Kaynak bu filmle birlikte sinema çevresi tarafından da tanınmış, üstün bestekârlığının fark edilmesi üzerine bu alanda en çok aranan isim haline gelmiştir. Bestekâr yalnızca Muhsin Ertuğrul filmlerini müziklendirmekle kalmamış, ilerleyen yıllarda Türkiye’deki sinema anlayışını yeniden şekillendirecek olan Mısır filmlerine de besteler yaparak hem musıkî repertuarımızı genişletmiş hem de “film müziği” gibi Türkiye’de çok tanınmayan bir alanda çalışma olanakları bulmuştur. *Allahın Cenneti* adlı filmde Münir Nurettin Selçuk tarafından seslendirilen Kaynak bestelerinden bazıları şunlardır:¹⁴

- ”Deli Gönül Gezer Gezer Gelirsin” Makam: Hicaz, Güfte: Karacaoğlan
- “Dertliyim Ruhuma Hicrânımı Sardım da Yine” Makam: Segah, Nihavend, Güfte: Vecdi Bingöl
- “Dudağında Yangın Varmış Dediler” Makam: Zavil, Güfte: Neyzen Tefik
- “İncecikten Bir Kar Yağar Tozar Elif Elif Diye” Makam: Segah, Güfte: Karacaoğlan
- “Kalplerden Dudaklara Yükselen Sesi Dinle” Makam: Nihavend, Güfte: Vecdi Bingöl
- “Saçlarıma Ak Düştü, Sana Ad Bulamadım” Makam: Bûselik, Güfte: Ramazan Gökâl Arkın
- “Yalnız Seni Sevdim, Seni Yaşadım” Makam: Nihavend, Güfte: Vecdi Bingöl

Hasan Oral Şen aynı çalışmasında *Allahın Cenneti* adlı filmde Muhsin Ertuğrul’un yardımcılığını üstlenen Necdet Mahfi Ayral’ın Sadeddin Kaynak’la ilgili şu düşüncelerini aktarmaktadır:

“Sadeddin Kaynak’ı ben film çalışmalarımızdan önce, bir ahbap ziyaretinde tanıştım. O zamanlar kendisi ile ilgili bilgim yoktu ve bestekârlığı ile ilgili fazlaca bir kanaate sahip değildim. Ancak çektiğimiz bir iki filmden sonra, o filmlere yaptığı şarkılarla kendisini yakından tanımaya başladım ve kararımı öyle verebildim. İlk filmimiz “Allahın Cenneti” idi. Bu çalışmalarda birlikte olduk. Bazılarının söylediği gibi, Arap melodilerinden

¹⁴ Bu eserlerin isimleri Hasan Oral Şen’in Sadeddin Kaynak üzerine yaptığı çalışmanın 245. ve 246. sayfalarından aktarılmıştır.

istifade ederek şarkı falan da yapmamıştır. O filmleri hep gördük, mukayese etmek fırsatımız da oldu.

O zamanı düşündüğümde Sadeddin Bey'in yaptıklarının gerçekten harika, harika! şeyler olduğunu gönül rahatlığı ile söyleyebilirim. "Kahveci Güzeli" filminde de beraber olduk. Hoş sohbet, esprili, tatlı bir dostluğu vardı. Çalıştığımız sürede iyi anlaşmıştık kendisiyle." (Şen, 2003: 247)

Sadeddin Kaynak'ın filmler için eser bestelerken izlediği çalışma yolu, Batı ülkelerindeki "film için müzik üretimi" formülleriyle benzerlikler taşımaktadır. En önemli benzerlik ise, bu müziklerin, film için özel olarak tasarlanmış, filmin duygu ve düşünce aktarımına uygun olması gerektiği bilincinden yola çıkarak üretilmiş olmasıdır. Bir "film müziği bestecisi" her şeyden önce senaryoya hâkim olmalı, gerektiğinde çekim ve kurgu aşamasında da orada bulunmalıdır. Sadeddin Kaynak tüm bu formülleri uygulayarak eserlerini bestelemiş, Türkiye'deki film sektörü içinde gerçek anlamında "ilk film müziği bestecisi" olma konumuna gelmiştir. Hem film müziği hem de musıkî repertuarımızın gelişimi açısından büyük önem taşıyan bu durum yine Muhsin Ertuğrul döneminde kendini göstermiştir. Tüm bu gelişmelere rağmen Ertuğrul, sinemaya hala bir tiyatrocunun gözüyle bakmakta, ürettiği filmler tiyatro anlayışının dışına çıkamamaktadır.

Muhsin Ertuğrul, *Allahın Cenneti* adlı filminden sonra 1939 yılında *Tosun Paşa*, bir yıl içinde de *Şehvet Kurbanı* adlı filmlerini çeker. Bu filmlerde de sinemalaştırılmış bir tiyatro anlayışı mevcuttur. Aynı yıl bu kez senaryosu Necdet Mahfi Ayrıl'a ait olan *Akasya Palas* adlı filmi yönetir. Ardından müzikleri yine Sadeddin Kaynak tarafından bestelenen *Nasreddin Hoca Düğünde* adlı film gelir. Bu filmin çekimlerine Muhsin Ertuğrul başlamıştır; fakat filmi Ferdi Tayfur tamamlamıştır. Sadeddin Kaynak bu film için sadece beste yapmakla kalmamış, kamera karşısına da geçmiştir.¹⁵

Çekimlerine 1938 yılında başlanan fakat 1942 yılında gösterime giren bir diğer Ertuğrul filmi de *Kıskanç*'tir. Film, 1920'li yıllarda Alman sinemasında üretilen filmlerin kötü bir kopyası niteliğindedir. Nijat Özön'ün filmle ilgili düşünceleri şunlardır:

"Ancak 1942'de piyasaya çıkabilen *Kıskanç* (1938-1942), 1925'lerde Alman sinemacılarının sık sık işlediği kıskançlık

¹⁵ Bu filmin oyuncularında Müzeyyen Senar da bulunmaktadır.

temasını ele almaktaydı. Ama, Alman rejisörleri bu temayı bir bahane olarak kullanıp aslında “expressionismus”¹⁶ akımının gölge-ışık oyunlarını ya da Freud kuramlarını uygularken, Ertuğrul bu filmlerin konusundan ve oyundan aklında kalanları birleştirip ortaya bir “kıskaç adam” tipi çıkarmaya uğraşıyordu.” (Özön, 2010: 117)

1941 yılında çekilen, senaryosu Nazım Hikmet’e, müzikleri de Sadeddin Kaynak’a ait olan bir diğer Muhsin Ertuğrul filmi de *Kahveci Güzeli*’dir. Hikmet, filmin senaryosunu kaleme alırken daha önce Türk sinemasında hiç kullanılmamış olan halk masalları ve folklorik öğelerden faydalanmıştır. Fakat yine de Nazım Hikmet, Sadeddin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk’un bir arda bulunduğu bu film, Ertuğrul’un sinema anlayışı yüzünden başarısız olmuştur. Bu filmin ardından dört yıl sinemadan uzak kalan Ertuğrul, 1945 yılında bu kez Halk Film ile anlaşarak *Yayla Kartalı* adlı filmini çeker. Faruk Nafiz Çamlıbel’in Şehir Tiyatroları bünyesinde oynanan oyunundan uyarlanan filmin müzikleri de yine bestekâr Sadeddin Kaynak’a aittir.

Bu filmin hemen ardından çekilen *Kızılırmak-Karakoyun* adlı film için, Münir Nurettin Selçuk’un yerine bu kez Suzan Yakar oyuncu olarak seçilmiş ve film, şarkıcı filmi geleneğinin bir parçası olmuştur. “Aslında filmin büyük bir kısmını da ustasına yakışır bir tarzda Hadi Hün yönetmiştir.” (Scognamillo, 1998: 92)

Art arda gelen başarısız çalışmalar, Muhsin Ertuğrul’a sinema sektöründen çekilmesine yönelik yeşil ışık yakmıştır. Hem gişede başarısız olan hem de sinemamızı dünyadaki örnekleriyle kıyaslanamayacak derecede geride bırakan bu filmlerin izleri, Ertuğrul sonrası Türk sinemasında da kendini gösterecektir.

Bazı sinema yazarları ve tarihçileri, Ertuğrul’un 17 yılı aşkın bir süre boyunca sinema sektöründe kalarak kendisini bu alanda hiç geliştirememiş olmasını, sinemayı dünyanın hiçbir yerinde görülmemiş olan “tiyatro anlayışının sınırları çerçevesinde” ele almasına, sinemayı, tiyatronun yanında ek gelir elde etmek amacıyla ürettiğine ve bundan dolayı ona gereken ilgiyi göstermemiş olmasına bağlamaktadır.

Ve nihayet Türk sinema sektörü bir başka sinema devrimi olan *renkli film* ile tanışınca, bu alandaki ilk örneği de yine Muhsin Ertuğrul vermiştir. Sinemamızın neredeyse tüm ilklerine imzasını atan Ertuğrul’un ilk renkli filmi olan *Halıcı Kız* da diğer filmleri gibi yetersiz kalınca Muhsin Ertuğrul sinema sektöründen ayrılmaya

¹⁶ Ekspresyonizm: Dışavurumculuk

karar verir. Türk sinemasının en tartışmalı yıllarını içine alan **Tiyatrocular Dönemi** böylece kapanmış olur.

Muhsin Ertuğrul uzun yıllar boyunca Türk sinemasını tekelinde bulundurmuş, daha çocukluk yıllarından itibaren tiyatroya gönül vermiş bir sanat adamıdır. Bu nedenle sinemaya yönelik yaklaşımının temelinde her zaman tiyatro olmuştur. Sinema ve tiyatro arasındaki kaçınılmaz ilişkilerin varlığına rağmen Ertuğrul'un filmleri sanki kameraya kaydedilmiş birer tiyatro oyunu izlenimi vermektedir. On yedi yıllık yönetmenlik hayatında Ertuğrul, 29 filme imzasını atmıştır. Ayrıca bu filmlerin bazıları da sinemamızdaki ilk örnekleri temsil etmektedirler:

- Muhsin Ertuğrul, sürekli film çeken ilk yönetmenimizdir.
- *Ateşten Gömlek* adlı film ile Türk kadın oyuncularını ilk kez beyazperdede görmüşlerdir.
- *İstanbul Sokaklarında*, ilk sesli Türk filmidir.
- İlk Türk opera sanatçısı olan Semiha Berksoy, *İstanbul Sokaklarında* filminde rol almıştır.
- Şarkılı Melodram türündeki ilk örnek yine *İstanbul Sokaklarında*'dır.
- *İstanbul Sokaklarında* filmi, Türk sinemasının ilk ortak yapımıdır.
- *Kaçakçılar* adlı film, Türkiye'de kurulan sesli film stüdyosunda seslendirilen ilk filmidir.
- *Leblebici Horhor*, uluslararası bir film festivalinde gösterilen ilk Türk filmidir.
- *Aysel, Bataklı Damın Kızı*, ilk köy filmidir.
- Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen "Aysel Senfonisi", *Aysel, Bataklı Damın Kızı* adlı film için bestelenmiş olan ilk orijinal film müziğidir.
- Müziklerini Sadeddin Kaynak'ın bestelediği, başrolde de Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı *Allahın Cenneti* adlı film, sinema tarihimizin ilk şarkıcı filmidir.
- *Halıcı Kız* Türk sinema tarihinin ilk renkli filmidir.

Tüm bu yeniliklere rağmen Muhsin Ertuğrul Dönemi, sinemamıza pek bir şey katamamıştır. Çünkü henüz yerli film kavramı ülkemizde yokken, sinema alanında kendisini geliştirecek hiç kimse olmadığından ülkemizdeki film üretimi Muhsin

Ertuğrul'a kalmıştır. O da sinemaya yeterli ilgiyi göstermediği için yerli film alanında bir ilerleme gerçekleşmemiştir.

Aslında benzer bir durum tiyatro alanında da göze çarpmaktadır. Ertuğrul'un ülkemizdeki tiyatro ortamını geliştirdiği doğrudur; fakat bu alanda yapılan çalışmaların da tümü "batı tiyatro anlayışını olduğu gibi ülkemize adapte etmektir". Bunun sonucunda tıpkı sinema alanında olduğu gibi, tiyatro alanında da "yerli tiyatro anlayışı" oluşmamıştır. Esin Berктаş çalışmasında konuyla ilgili şunları söylemektedir:

"Tanzimat'ın ilanından itibaren sanat ve kültür alanındaki en önemli tartışma konusu, ulusal ilerlemenin nasıl olacağıdır. Bu soruna bulunan çözümlerden birincisi, tamamen Batı ülkelerini örnek alıp, onların güncel kültür eserlerini uygulamak; ikincisiyse Türk kültürünün tarihsel yönelimi için Batı medeniyetinden feyz almaktır. Bu doğrultuda seyircinin operalardan çok operetlere, Batı tiyatrosundan çok tuluat tiyatrolarına, klasik müzikten çok alaturka müziğe, Muhsin Ertuğrul'un filmlerinden çok yeni sinemacıların filmlerine rağbet etmesi, müzik, tiyatro ve sinema alanlarında yeni arayışları zorunlu kılmıştır. Halkın kendisine yabancı olana değil, *kendinden izler taşıyan güncel eserlere* rağbet ettiğinin anlaşılmasıyla, Batı kültürü ürünlerinin taklit edilmesi yöntemi, aydınlar ve sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. 1939-1950 dönemi sinemacılarının Muhsin Ertuğrul sinemasına yönelttikleri eleştiri, aslında dönemin çağdaşlaşma çabası içindeki bütün görsel sanatlarında geçerli olmuştur." (Berктаş, 2010: 19)

Ertuğrul'un çektiği filmlerin birçoğu batı kaynaklı tiyatro eserlerinden uyarlamadır. Kendisinden sonraki sinemacılar da aynı hataya düşeceği için orijinal film senaryosu üretimi de uzun yıllar boyunca kısır kalacaktır. Nijat Özön çalışmasında Türk sinemasının bir dönemine adını yazdıran Muhsin Ertuğrul'un filmleri hakkında şunları söylemektedir:

"Ertuğrul'un Türkiye'de 1922'den başlayarak meydana getirdiği yirmi dokuz film içinde şu ya da bu bakımdan üzerinde durulması gerekenler, üçü geçmez. Bunlar, sırasıyla *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyaniyor* ile *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*'dir. Bunlar da 1939'dan önceki yirmi filmi arasında yer alır. On yedi yıldaki yirmi filminden üçünde ortaya konabilen birkaç sahne elbette ki büyük bir kazanç sayılamaz. Bundan dolayı bu on yedi yılı "boşa giden yıllar" olarak nitelemek hiç de haksızlık sayılmaz. Fakat iş bununla da kalmıyor: Sinemamızın ileriki gelişmesi bakımından, bu on yedi yıl büsbütün boş geçseydi daha iyi olurdu; zira üç filmin kazandırdıkları yanında geri kalanların getirdiği kötü alışkanlıklar çok daha ağır basıyordu." (Özön, 2010: 118)

Muhsin Ertuğrul, batıdaki dram sanatını benimsemiş bir tiyatrocunun on yedi yıl boyunca film üretmiştir. Onun ve arkadaşlarının düştikleri en büyük yanılgı ise tiyatro sahnesini beyazperdeye taşıma anlayışıdır. Sinema tekniklerini yok sayarak tamamen teatral bir anlayışla film üreterek, tiyatro sahnesinde bile artık uygulanmayan bir anlayışı sinemaya olduğu gibi aktarmışlardır. Özön, sözlerine şu şekilde devam etmektedir:

“Bunların hepsi tiyatrodan gelmişlerdi; üstelik çoğu eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdi. Sinema ile tiyatro arasındaki başkalaşım bir türlü anlamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, uydurmaya da çalışmamışlardı.

... Sinema onlar için açıktan gelir sağlayan ikinci bir kaynaktı. Sinemaya bunun dışında önem verdikleri de yoktu. Bundan dolaydır ki, sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun, tiyatrodaki kötü alışkanlıklardan çoğunu da bu alana taşıdılar. Tiyatro oyunlarının, çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle kamera önüne taşınması bu dönemden kalma bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uygulama (adaptation) anlayışı da yine bu dönemden kalmıştır.” (Özön, 2010: 119)

Kimisi iyi, kimisi de kötü sonuçlar doğuran ilklerin yanında Muhsin Ertuğrul döneminde, önemli bir müzik adamı olan Sadeddin Kaynak da sinema sektörüne girmiştir. *Allahın Cenneti*, *Kahveci Güzeli*, *Nasreddin Hoca Düğünde* ve *Yayla Kartalı* adlı filmleri müziklendiren Kaynak, ilerleyen yıllarda ülkemizde büyük bir furya haline gelecek olan Mısır filmlerine de besteler yapacaktır. Muhsin Ertuğrul nasıl bir dönemin tek üretken yönetmeni ise, onun döneminde film müzikleri yaparak sinema alanına giren Sadeddin Kaynak'ta bir dönemin en üretken “film müziği bestecisidir”. Türk Musıkîsi repertuarına sözlü - sözsüz birçok eser kazandıran Kaynak, filmler için bestelediği eserlerle repertuarımızı zenginleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında çeşitli nedenlerle ülkemizde gösterime sokulan Mısır filmlerine Türkçe sözlü besteler yapan Kaynak, bu alanda büyük başarılar kazanmasına rağmen müzik tarihçileri tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin temelinde “Arap filmleri için bestelediği eserlerin, Türkiye'deki müzik anlayışını yozlaştırdığı” düşüncesi yatmaktadır. Bunun yanı sıra Kaynak tarafından bestelenen bu eserlerin, ilerleyen yıllarda Türkiye'de fazlasıyla popüler olacak **Arabesk** anlayışının da temelini oluşturduğu öne sürülecek, Sadeddin Kaynak'ın film müziği bestekârlığı uzun süre boyunca tartışılacaktır. Muhsin Ertuğrul, yönettiği

filmlerden ötürü birçok sinema yazarı tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Bu kez eleştirileri yapanlar müzik tarihçileridir; eleştiri alanı da film müziği besteciliğidir. Başrolde ise Sadeddin Kaynak vardır.

5. SADEDDİN KAYNAK'IN FİLM MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE MİSİR FİMLERİNİN TÜRK SİNEMASINA ETKİSİ

5.1. Mısır Filmlerinin Ülkemizdeki Yeri ve Önemi

Birçok yeniliği ve yenilgiyi beraberinde getiren Tiyatrocular Dönemi bitmiş, sinemamız bir “geçiş dönemi” yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un sinema anlayışını benimseyen yönetmenler olduğu gibi, daha sinemasal bir anlayışı benimsemiş olanlar da mevcuttur.

Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik zorluklar nedeniyle film üretiminin oldukça kısıtlı olduğu savaş yıllarında halk, yabancı filmlere akın etmiştir. Bu dönemde özellikle Mısır'dan ithal edilen filmler ülkemizde oldukça rağbet görmüştür. Bunun başlıca nedeni Mısır filmlerinin içinde geçen öykülerin, özellikle de filmlerde yer alan müziklerin Türk halkının algısına yabancı olmayışıdır.

Türk halkı daha önceden de benzer bir durumla karşı karşıya kalmış, 1934-1936 yılları arasında yani Türk Musikîsi'nin radyolarda çalınmasının yasaklı olduğu dönemde de Arap radyolarını dinlemiştir. Bunun nedenlerinin başında Arap müziği ve Türk müziği arasındaki benzerlikler gelmektedir. Halk, nasıl yerli sinemaya olan hasretinden ötürü Mısır filmlerine ilgi gösterdiyse, o dönemde de geleneksel ezgilerine duyduğu hasretten ötürü Arap radyolarında çalan müziklere yakınlık göstermiştir. Hasan Oral Şen, Sadeddin Kaynak üzerine yaptığı çalışmasında, Türk Musikî'nin yasaklandığı döneme ilişkin şunları söylemektedir:

“Arka arkaya yapılan inkılâplar arasında musikî inkılâbı çalışmaları da yer almaktadır. Ve temelini de devletin müzik politikası olarak benimsetilmeye çalışılan çok seslilik teşkil etmektedir. Özellikle Klâsik Türk Musikîsinin Osmanlı'ya ait olduğu düşüncesi, okullardaki eğitim ve öğretiminin kaldırılmasının temel sebebi olmuştur. Daha sonra radyodan yayınının kaldırılması ile toplum kendi musikîsinden uzak kalmış ve dinleyemez hale gelmiştir. 1826'daki gelişmelerle, yani Mehterhâne'nin kaldırılıp Mızıkâ-i Hümâyun'un kurulması, çok

sesliliğin resmiyet kazanması anlamında düşünölmelidir. Bundan sonraki zaman içerisinde de bu konuda çalışmalar hız kazanmış ve biraz da moda olmuştur. Cumhuriyet döneminde ise bazı aydınlar ve Batı Müziği mensuplarının zorlaması ile çok sesli müzik, devletin resmi müziği gibi gösterilmeye çalışılarak, ön plâna çıkarılmış, böylece bitmek tükenmek bilmeyen bir; “Alafranga-Alaturka” ya da “Çok seslilik-Tek seslilik” kavgası başlatılmıştır. Tek seslilik, geri kalmışlığın ve eskiliğin; çok seslilik ise çağdaşlığın gereği gibi görölmüş ve bu yersiz iddia günümüze kadar gelmiştir.” (Şen, 2003: 100)

Müzik, mutlak suretle ayaklarını tarihsel bir zemine basmalıdır. Kültürel bir geçmişe sahip olmalıdır. Sinemayı, hayatı özetleyen, yabancı olmamızın duyguların hatırlatıcısı olarak kabul etmek ne derece doğru ise, müziği de bir medeniyetin tarihsel özeti olarak görmek, aynı derecede doğru bir yaklaşım olacaktır. Genç Cumhuriyet’in, “Batılılaşma” sürecinin bir parçası olarak gündemine aldığı Türk müziği yasağı da halktan yeterli desteği görmemiş olmalıdır ki bu dönemde Arap radyoları ölkemizde sıkça dinlenir olmuştur.

Türk ve Arap dünyası arasındaki benzerlikler hem kültürde hem de sanatta kendisini göstermektedir. Özellikle mimarimizdeki Arap etkisi oldukça güçlüdür. Kültürel açıdan da birbirlerinden çok uzak değildirler; bazı farklılıklar detaylarda ortaya çıkmaktadır. Bu iki medeniyet ortak bir geçmişe de sahiptir. Özellikle dini inancın ortak olması, birçok yaşamsal faaliyette benzerlikler doğurmuştur. Birbirlerine en kolay adapte olabilen medeniyetler de ortak davranışları olanlardır. Ortak bir dine sahip olmak, yaşama kültürüne de etki etmiştir. Geleneğe bağlılık, bu medeniyetleri birbirlerine yakınlaştırmıştır. Tarih boyunca kültürler arasında büyük ölçüde transfer gerçekleşmiştir. Hilafetin merkezi XVI. yüzyıldan sonra İstanbul olmuştur. Kültürlerarası benzerlikler müzik dilinde kendini gösterdiği gibi sinemada da gözlemlenmektedir. Esin Berktaş çalışmasında konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Mısır sinemasının kültürel kökenleri geleneksel Arap müziği, Arap enstrümanları ve Arap dansıdır. Mısır’ın 19. yüzyılın başından itibaren Batı’nın teknik gelişmelerine, ticari yatırımlarına ve kültürel adımlarına açık olması sinema sektörünün gelişmesini hızlandırmıştır. Arap ölkelerinin başarılı ses ve dans yıldızlarını bir araya getiren Mısır sineması, Ortadoğu’da film üreten en önemli ölkelerden biri haline gelmiştir. 1940’lı yıllardan itibaren Hollywood’un kullandığı biçim ve içerik özelliklerini kullanmaya başlayan Mısır sineması geniş başarısını arttırmış, Mısır’da faaliyet

gösteren Amerikan şirketlerine rakip olmuştur. Mısır filmlerinin Arap kültürünü beyazperdeye taşıması, melodik ve ritmik yapısı, eğlence kültürüne hitap etmesi kendi türünü oluşturmasını sağlamıştır.

Mısır filmleri melodramatik yapılarıyla da seyirciyi yakalamıştır. Mısır melodramları kültürel koşullara bağlı olarak müzik ve dans unsurları kadar aşılması zor toplumsal cinsiyet rolleriyle de bezenmiştir. Mısır'ın Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısıyla benzerlikleri, bu filmlerin yurdumuzda da beğeni toplamasını sağlamıştır. 1930'lu yıllarda çevrilen Mısır filmleri, 1940'lara doğru İstanbul sinemalarında boy göstermeye başlamış ve büyük seyirci toplamıştır. Seyirci o zamana kadar yerli filmler dışında bir başka Müslüman ülkenin filmlerini izlememiştir ve 'çarşafı aktrisler, fesli aktörler ve Arapça melodilerle yakın geçmişini hatırlatan bu egzotik filmlere' ilgi göstermiştir." (Berктаş, 2010: 14-15)

Türk halkının Arap filmlerine gösterdiği ilgi, dönemin tek partili hükümetini yeniden harekete geçirmiş, bu kez de Mısır filmleri sansürle karşı karşıya kalmışlardır. Dönemin hükümeti tarafından Mısır filmlerine getirilen yasak, özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde etkili olmuştur. Bunun nedenlerinin başında, bölgenin Arap coğrafyasına olan yakınlığı gelmektedir. Esin Berктаş, çalışmasında konuyla ilgili şu bilgilere yer vermektedir:

"Halkın Mısır filmlerine yönelik ilgisi, sinema sektörü kadar dönemin hükümeti tarafından da takip edilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği İçişleri Bakanlığı'na yolladığı 10 Şubat 1942 gün ve 8/44280 sayılı yazı ile "Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğünü ve bunun Türk diline karşı sevgiyi baltaladığı gerekçesi ile bu filmlerin İçişleri Bakanlığı'nca yasaklanması" istemiştir. Bunun üzerine İçişleri Bakanlığı Cumhuriyet Halk Partisi'nin bu görüşünü İstanbul Kontrol Komisyonu'na bildirmiş ve 21 Haziran 1943 gün ve 29242 sayılı yazısında "Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Bitlis, Diyarbakır, Gaziantep, Hatay, İçel, Adana, Siirt ve Mardin'de ne dublaj (Türkçeleştirilmiş), ne de orijinal Arapça olarak oynatılmasının doğru olmayacağını" belirtmiştir. Mısır filmleri üzerinde belirli illerde uygulanan bu kısmi sansür, 1957 yılına kadar devam etmiştir.

Mısır filmleri gösteriminin Güney ve Güneydoğu Anadolu'nun bazı şehirlerinde yasaklanması, filmlerin popüleritesinden kaynaklanmıştır. Ancak piyasada talep gören bu eserlerin herhangi bir sebeple ortadan kalkmasıyla benzerlerinin ortaya çıkması neredeyse kaçınılmaz olmuştur. Mısır filmlerine getirilen kısmi yasak halihazırda üretilmeye başlanmış olan yerleştirilmiş versiyonlara ivme kazandırmıştır." (Berктаş, 2010: 179-180)

Arap coğrafyası içerisinde sinema dilini en çok geliştiren ülke ise Mısır'dır. Mısır sinemasının temel öğeleri de müzik ve dansdır. Bu öğeler, geleneksel Türk eğlence kültürünün de değişmez öğeleridir. Tıpkı ülkemizde olduğu gibi Mısır'da da müzik, günlük yaşamın değişmez bir parçasıdır. Virginia Danielson çalışmasında konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Ses, düzenli olarak Mısır'da gündelik yaşamı şekillendirir. Gerek yabancılar gerekse şehir sakinleri Yirminci Yüzyıl Kahire'sini “giderek artan bir gürültüye sahip” olarak nitelendirmişlerdir. Bu gürültü motorlu taşıtlar, iş makineleri ve süregelen inşaatlar, insanlar ve elektronik aletleri ve bazen de hayvanlar tarafından çıkartılmaktadır. Elit yaşam bölgelerinde bile nane veya asma yaprağı satıcılarının çığırmaları ve işçilerin ağır yük taşırken güçlerine güç katması için söylediği şarkılar duyulabilmektedir. Müzik bu işitsel ortamın önemli bir bölümünü oluşturur. Müzik dinlemek neredeyse yüz yıldır hayatın bir parçasıdır.” (Danielson, 2008: 30-31)

Şarkılı melodramlar, Mısır sinemasının da en belirgin film türüdür. Tıpkı Muhsin Ertuğrul'un çektiği melodramlarda olduğu gibi Mısır filmlerinde de ülkenin önde gelen müzisyenleri beyazperdede boy göstermişlerdir. Bunların en önemlileri ise Mısırlı ünlü besteci **Muhammed Abdulvahap** ve “doğunun yıldızı” olarak tanınan ünlü ses sanatçısı **Ümmü Gülsüm**'dür. Sesli filmlerin Mısır'da üretilmeye başlanmasının ardından, ülkenin eğlence kültüründe de büyük değişimler yaşanmıştır. Bir ses sanatçısı olarak ün yapmış olan Ümmü Gülsüm, beyazperdedeki performansları ile de seyircinin hayranlığını kazanmıştır. Virginia Danielson, Ümmü Gülsüm'ün sinema alanında da başarılı olmasını şu duruma bağlamaktadır: “Yaptığı toplam altı filmde beşinde Ümmü Gülsüm şarkıcı rolünü oynamış, bu da hiç oyunculuk yapmamış olmasının getirdiği zorlukları kısmen hafifletmişti.” (Danielson, 2008: 166)

Mısır sinema sektörü, film müziği alanına ülkemize oranla çok daha fazla önem vermiştir. Dönemin ünlü sinema oyuncusu ve bestecisi olan Abdulvahap hem çok sayıda film müziği üretmiş hem de bu alanda yeniliklere açık olmuştur. Esin Berktaş konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“...Abdülvahap ve Ümmü Gülsüm’ün ayrı bir önemi vardır. Ünlü besteci Muhammed Abdülvahap Mısır’ın geleneksel küçük müzik topluluklarını büyük orkestralara dönüştürerek geleneksel Arap tınlarını Batılı biçimde sunan ilk yorumcudur. Arap müziğini müzikal filmlere uygun hale getiren Abdülvahap hem sesi hem de görüntüsüyle ‘Avrupalı Mısır’ sinemaya taşımıştır. Ümmü Gülsüm ise Mısır halkı için bir ses sanatçısı ve sinema oyuncusu olmanın ötesinde ‘Doğu’nun yıldızı’ olarak adlandırılan bir idoldür. “Çölün şiiriyle klasik Arap melodilerini harmanlayan” Ümmü Gülsüm, 1940’larda şarkılarının politik içeriği ve kişisel duruşuyla Mısır halkını sesidir.” (Berktaş, 2010: 145-146)

Virginia Danielson da çalışmasında Mısır filmlerindeki müziklerin üretim ve uygulaması ile Ümmü Gülsüm filmlerindeki müziğin yapısıyla ilgili olarak şu sözlere yer vermektedir:

“Birçok Mısır şarkılı filminin bestecisi, Batılı meslektaşlarını taklit ederek Avrupa enstrümanları kullanan nispeten büyük orkestralar kullanıyordu. Neredeyse her besteci filmler için bestelediği şarkılarda yeni enstrümanlar ve orkestralar deniyordu.

Bu buluşlar yeni sayılmazdı, çünkü Muhammed Abdülvahap 1920’lerde akordiyon, slayt gitar, viyolonsel, kontrbas, klarnet, saksafon ve çeşitli vurmali çalgı deniyor, müzikal tiyatro orkestraları Avrupa modellerini örnek alıyordu. Gene de film orkestraları büyük ölçekli orkestraların Mısırlıların kulaklarında yer etmesinde etkili oldu. Sahne orkestrası kullanmak neredeyse imkânsız hâle geldi.

Filmlerde kullanılan arka plan müziği yeni bestelenmiş, ya da popüler batı veya klasik müzik repertuarından alınmış olabilir. Diğer filmlerde on dokuzuncu yüzyıl senfonik Avrupa ezgileri hem yeni Hollywood prodüksiyonlarından alınmış tangolar hem de yeni Arap şarkılarıyla sınır bozucu bir biçimde art arda çalınırken, Ümmü Gülsüm’ün filmleri asgari düzeyde alıntı müzik içeriyor ve bu sayede en belalı birleştirme ve geçiş problemleri başarıyla çözülmüşe benziyordu.” (Danielson, 2008: 165)

Türk halkının bu filmlere büyük ilgi göstermesinin nedeni filmlerin müziği olduğu kadar film içinde geçen öykülerin kendilerine tanıdık gelmesidir. Yeşilçam sinemasının uzun yıllar boyunca kullandığı formül, Mısır filmleri için de geçerli olmuştur. Virginia Danielson, Ümmü Gülsüm’ün 1947 yılında çevirdiği *Fatma* adlı film ile Yeşilçam filmleri arasındaki benzerlikleri göstermektedir:

“Hemşire Fatma şehirde bir mahallede yaşıyor ve içlerinden biri hastalandığı zaman yardım ettiği için orada yaşayanlar tarafından çok seviliyordu. Dul kalmış annesi ile yetim kuzeninden oluşan ailesinin geçimini o sağlıyordu. Zengin bir paşaya hemşirelik yaparken paşanın kardeşlerinden biri olan Fethi'nin ilgisini çekmiş, Fethi Fatma'yı baştan çıkartmaya çalışmıştı. Reddedilince de amacına ulaşmak için onunla evlenmişti. Bu refah getiren evlilik önceleri Fatma'nın ailesi ve komşuları tarafından büyük bir şans olarak görülür. Ancak kocası Fatma'nın işçi sınıfına ait akrabalarının ve arkadaşlarının davranışlarından, gelenek ve göreneklerinden iğrenmektedir ve kısa zaman sonra Fatma'yı ve mahalleyi terk eder. Daha sonra soylu ve genç bir bayan ile evlenerek Fatma'yı boşamak için harekete geçer.

Bu arada Fatma'nın Fethi'den bir çocuğu olur ancak Fethi'nin bundan haberi yoktur. Kardeşinin böylesine alt sınıftan biriyle evlenmesinden utanan yaşlı paşa bu haberi Fethi'ye söylememesi için Fatma ile pazarlık eder. Bütün bu acı verici olaylar sırasında Fatma'nın yanında yer alan mahalleli onun adına vefasız kocasına dava açar. Sonunda mahkeme Fethi aleyhine karar verir ve bütün mahalle Fatma ile birlikte kazanılan zaferi kutlar.

Filmin önem verdiği temalar Mısır toplumunun o zamanki hassasiyetlerini yansıtır: zenginlerin çirkin davranışları ve vefasızlıkları (burada sıradan insanların talebi üzerine cezalandırılırlar); arkadaş ve komşuluk dayanışmasının önemi ve cezbedici şeylere karşı koyabilen namuslu kadının değeri.” (Danielson, 2008: 192-193)

“Filmlerin melodramatik özellikleri ve şarkılı içerikleri, yerli filmleri de benzer bir anlatısal yapı içerisinde üretilmeye zorlamış, bu gelişme 1950'li yıllara doğru Mısır filmleri ithalini gereksizleştirmiştir.” (Cantek, 2000: 31) Fakat 1940'lı yıllarda, Türkiye'de yerli sinemanın üretilmediği bir dönemde Mısır'dan ithal edilen bu filmler halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmış ve ilerleyen yıllarda Yeşilçam Sineması'nı derinden etkileyerek deyim yerindeyse yerli melodramlarımızı şekillendirmiştir.

Mısır filmlerinin temelini oluşturan müzik ve filmlerdeki yerli temalar Türk halkı tarafından öylesine benimsenmiştir ki, yapımcılar dönemin hükümetinin politikasını da göz önünde bulundurarak “Mısır filmlerini yerlileştirmenin” yolunu tutmuşlardır. Yerlileştirmeye yönelik çalışmalar sadece filmin diyaloglarının Türkçeye uyarlanmasını değil, filmlerin içinde geçen musıkînin de yerlileştirilmesini kapsamaktadır. Bestekâr Sadeddin Kaynak ile Mısır filmleri arasındaki ilişki de bu noktada başlamaktadır. Sadeddin Kaynak uzun yıllar boyunca Mısır filmlerinin müzikli kısımlarını yeniden besteleyerek bu filmlerin Türk halkına sunulmasını

sağlamıştır. Bunu yaparken de asla basite kaçmamış, filmler için yüksek kaliteli, zengin nağmeler üretmiş, ürettiği bu melodilerin “filme hizmet etmesi gerektiğinin bilinciyle” sinema tekniklerini de öğrenerek konuya daha derinlemesine yaklaşmıştır.

1939-1950 yılları arasında ülkemize çok sayıda Mısır filmi gelmiştir. Bu filmler seslendirme stüdyolarında Türkçeleştirilmiş, Sadeddin Kaynak tarafından yeniden müziklendirilerek Türk halkına sunulmuştur. Önceleri sadece bir zorunluluktan ötürü ülkeye giren Mısır filmleri ilerleyen yıllarda Türk sinemasının çehresini değiştirmiştir. Bu zorunluluğun en büyük kaynağı ise 20. yüzyılın en büyük felaketi olan İkinci Dünya Savaşı’dır. Savaş hayatın her alanına etki etmiş, dünyadaki tüm dengeleri alt üst etmiştir. Sinema da bu yıllarda savaşın etkisinde kalmış, ekonomik zorluklar film üretimini kısıtlamış, sinema, devletlerin kontrolü altında bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Türkiye, aktif olarak savaşa katılmamış bir ülke olsa dahi savaşın tüm sıkıntılarını yaşamıştır. Ekonomik ve siyasi zorluklar günlük yaşama fazlasıyla yansımıştır. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sinema sektörü savaşın etkisi altında kalmıştır. Başlıca etki ise Mısır filmleridir.

5.2. İkinci Dünya Savaşı’nın Sinemamız Üzerindeki Etkileri

Türk sineması tarihinde **Geçiş Çağı** olarak adlandırılan döneme denk gelen İkinci Dünya Savaşı yılları, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de oldukça sıkıntılı geçmiştir. Ekonomik zorluklar yaşayan genç Cumhuriyetin, kurucusu olan Atatürk’ün ölümüyle de sıkıntıları artmıştır. “1940’lı yıllarda ülkenin en önemli gelir kaynağı tarımdır. Savaş yıllarında işgücünün büyük kısmının tedbir amacıyla cephelere alınması zirai üretimi azaltmıştır.” (Berktaş, 2010: 1-2) Dönemin hükümeti Türkiye’yi olabildiğince savaşın dışında tutmaya yönelik bir politika izlemiştir. Her ne kadar cephede fiziksel bir çatışmaya girilmemiş olsa da halk savaşın getirdiği tüm sıkıntıları yaşamıştır. Savaş nedeniyle baş gösteren yiyecek sıkıntısı, Avrupa ile yapılan ticaretin kısıtlanması, hayat pahalılığı, tarafsız kalabilmek adına yeniden düzenlenen ağır sansür uygulamaları ve sıkıyönetim bu yıllarda Türkiye’yi yaşamsal zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır.

Keşfedildiği günden itibaren hızla gelişim gösteren sinema, savaş yıllarında devlet yöneticilerinin de dikkatini çekmiştir. Sinemanın, halka ulaşmak için oldukça güçlü bir araç olduğunu düşünen devletler, sinema sektörüne bu yıllarda büyük yatırımlar yapmışlardır. Devlet kontrolü altında çekilen bu filmlerin yapısı öncekilerden çok farklıdır.

Savaşa katılan ülkeler siyasi propagandalarını yapmak için sinemayı da kullanmışlardır. Çünkü sinema halka ulaşmak için radyo ve gazeteden çok daha etkili bir araçtır. Bu yıllarda Avrupa’da kurmaca film üretimi oldukça azalmış, bunun yerine cephede savaşan askerlerin, halka konuşma yapan devlet liderlerinin görüntüleri beyazperdeye yansımıştır. Her ülke kendi propaganda filmini oluşturmakta ve sinema salonlarında gösterime sokmaktadır. “Haber filmleri savaş yıllarında resmi kurumlarca denetlenmiş, hükümetler tarafından kendi politikalarını meşrulaştırmak ve yaygınlaştırmak amacıyla kullanılmıştır.” (Berктаş, 2010: 5)

Türkiye savaşa girmemiş tarafsız bir ülke konumunda olduğu için diğer ülkelerde gelişen “propaganda filmleri” ülkemizde üretilmemiştir. Dönemin hükümetinin sinemayla ilgili yakın ilişkisi “sansür” alanında kendini göstermektedir. Türkiye’nin tarafsızlığını zedeleyebileceği düşüncesiyle her türlü yapım, devlet tarafından bizzat denetlenmiştir. “Türkiye’de 1939 - 1950 yılları arasında uygulanan film sansürü, düşünsel yapıyı hedef almıştır.” (Berктаş, 2010: 6)

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı yıllarında tarafsız bir ülke konumundadır; fakat yaşadığı ekonomik zorluklardan dolayı bu yıllarda Türk Sineması gelişim gösterememiştir. Gündelik hayatın güçlüklerinden bir an olsun uzaklaşmak isteyen halk için sinema hala tek eğlence kaynağıdır. Ekonomik zorluklardan ötürü yerli film üretimi gerçekleştirilemediği için de yapılacak tek şey yurt dışından film ithal etmektir. Savaş nedeniyle Avrupa ile yapılan ticaret durduğundan dolayı filmler, Amerika ve Mısır üzerinden yurda sokulmuştur. Böylelikle az sayıdaki Avrupa filminin yanında Mısır filmleri de Türk halkına sunulmaya başlanmıştır.

“Yabancı sinemaların Türkiye’deki durumunda da savaşın etkisi büyük oldu. Savaşın önce Avrupa ve Amerika sinemaları aşağı yukarı aynı ölçüde temsil ediliyordu. Savaş, bu oranı değiştirdi: Fransız filmleri beyazperdeden kayboldu. Bütün çabasını dokümantere çeviren İngiltere’den hikâyeli film gelmiyordu. Savaşla birlikte propagandaya daha çok hız veren

Alman ve Sovyet filmleri ise, tarafsız Türkiye için “fazla nazik” bir durum yarattığından perdeye pek az ulaşabiliyordu. Bunların yerine savaşın ilk yıllarında tarafsız kalan, savaşa katıldıktan sonra da tarafsız ülkelerdeki pazarlarını da hesaptan uzak tutmayan ABD’nin filmleri sinemalarımızda en büyük yeri kapladı. Savaş yüzünden Mısır yoluyla Türkiye’yi bulan Amerikan filmleri yalnız gelmedi, yanı sıra, bizim için yeni olan bir sinemanın, Mısır sinemasının ürünlerini de getirdi.” (Özön, 2010: 126)

İkinci Dünya Savaşı, tüm dünyadaki dengeleri alt üst etmiş, ekonomik ve siyasi açıdan birçok değişikliğe yol açmış, milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanmış, 20. yüzyılın en büyük felaketlerinin başında gelerek, dünya tarihine yazılmıştır. Savaşın derin etkileri uzun yıllar boyunca ülkemizde de kendini göstermiştir. Bu süreç içinde ülkemize giren Mısır filmleri, hem sinemamızı, hem de kimilerine göre ilerleyen yıllarda Türkiye’deki müzik üretimini derinden etkilemeyi başarmıştır. Muhsin Ertuğrul’un önünü açtığı şarkıcı filmleri Mısır sinemasının örnekleriyle kuvvetlenmiş, ilerleyen yıllarda Yeşilçam melodramlarına örnek teşkil etmiştir. Mısır filmlerinin Türk halkından büyük ilgi görmesinden ötürü yapımcılar, konuya daha bilinçli yaklaşmış ve filmlerin içinde geçen müziklerin de Türkçeleştirilmesine yönelik çalışmalar başlatmışlardır. “Mısır filmlerindeki şarkılar, filmlere dublaj yöntemiyle sonradan eklenebildiği gibi, sinema salonlarında canlı olarak da icra edilmiştir. Böylece 1940’lı yıllarda Mısır filmleri gösteren sinema salonları, bir anlamda ‘konser salonu-gazino-klüp’ işlevi görmüştür.” (Berktaş, 2010: 168) Filmlerin şarkılı bölümlerinin Türkçe bestelerle değiştirilmesi fikriyle birlikte birçok besteci, sazende ve ses sanatçısına sinema alanında çalışma fırsatı doğmuştur. Türk Musıkîsi ve sinema arasındaki ilişki bu yıllarda oldukça kuvvetlenmiştir. “Yerli film yapımcıları doğrudan ses sanatçılarının rol almadığı filmlerde de şarkı ve vokali ön plana çıkarmıştır.” (Berktaş, 2010: 181) Bu dönemde **Münir Nurettin Selçuk**, **Sadi Işıl**, **Kadri Şençalar**, **Sadeddin Kaynak** gibi besteciler filmleri müziklendirmiş, **Safiye Ayla**, **Suzan Yakar**, **Müzeyyen Senar** gibi ses sanatçıları da filmlere ses vermişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı’nın Türkiye’deki sinema ortamına en büyük etkisi, Mısır filmlerinin ülkede oldukça popüler olmasına yol açmasıdır. Bu filmler, yerli sinemacılar tarafından taklit edilmiş, kimilerine göre de ilerleyen yıllarda Türk Sineması’nın en tartışmalı dönemlerinden biri olan **Arabesk Filmler** geleneğinin de yapıtaşları olarak nitelendirilmiştir. Konunun bir başka boyutu da Türk Musıkîsi’yle

ilgilidir. Mısır filmlerini yeniden müziklendiren Sadeddin Kaynak da bu bestelerinden ötürü “Türk müziğini yozlaştırma” suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır. Arabesk müziğin ülkemizde yaygınlaşmasına sebep olduğu düşünülen film müziklerinin birçoğu bestekâr Sadeddin Kaynak tarafından üretilmiştir. Bu suçlamaların gerçeği ne derece yansıttığını anlamak için Sadeddin Kaynak’ın “film müziği besteciliği” üzerinde durmak gerekmektedir.

5.3. Bir Film Müziği Bestekârı Olarak Sadeddin Kaynak

“Mısır’da yapılan “Harun Reşid” adlı filmin “İpek Film” stüdyosunda konuşma kısımları Türkçeye çevrildikten sonra esas musıkînin Türk musıkîsi ile değiştirilip değiştirilmemesi hususunda film sahipleri arasında bir ihtilâf (anlaşmazlık) çıkmıştı. Memleketimize gelen Mısır musıkîli filmlere halk akın akın koşuyordu. Buna neden lüzum vardı? Bu filmde fazla olarak Mısır’ın en yüksek üç bestekârı çalışmış ve yine en yüksek okuyucusu okumuş, muntazam bir orkestra da filmde yer almıştı. Sonra bu musıkînin değiştirilip yerine Türk Musıkîsinin konması da epeyce bir masrafa mal olacaktı.

Nihayet orijinal musıkîli olan nüshadan ayrı olarak bir nüsha da Türk Musıkîli olarak yaptırılmasına ve her ikisinin de birden aynı zamanda halka göstermeğe karar vermek suretiyle bu ihtilâf hallolundu. İstiklâl caddesine yakın iki sinemada Arap musıkîli orijinal film ile Türk Musıkîsi tatbik edilen kopya aynı günde halka gösterilmeğe başlandı. Neticede Türk Milletinin kendi öz musıkîsine verdiği kıymet ve gösterdiği rağbetin bir nişanesi (belirti)dir.

Türk Musıkîsi ile dublâjı yapılan kopya, aslına nazaran üç misli hâsılat yaptı. İşte bu zafer, artık bu parlak netice, film amillerini bir daha böyle bir tecrübeye kalkışmaktan varestede (uzak) kılmış ve yabancı filmlerin artık Türk Musıkîsi ile memlekette haklı olarak rağbet göreceği kanaatine vardırılmıştır ki, bu hâdisenin millî bünyemiz için her şeyden evvel bir olgunluk ve mümeyyiz (seçen) kudreti millî musıkîmizde kabiliyetinin kesin bir delilidir. (Şen, 2003: 218)

Yukarıdaki sözler Sadeddin Kaynak tarafından bizzat kaleme alınmıştır ve Türk Musıkîsi ile yeniden düzenlenmiş olan Mısır filmlerinin halk tarafından gördüğü büyük ilginin kanıtı niteliğindedir. Halkın Mısır filmlerinde izlediği öyküler, giyim - kuşam ve inanç temelli gelenekler öylesine tanındı ki, filmlerde geçen müziğin de algıda kopma yaratmaması gerekmektedir. Savaşın yükünü omuzlarında hisseden halk günlük yaşamın sıkıntısından sinemanın büyümesine sığınarak kurtulmak istemekte, yapımcı firmalar ise zor şartlara rağmen yurda film getirmeye devam

etmek mecburiyetindedirler. Hem devletin sıkı politikası, hem de içinde bulunulan Batılılaşma süreci, bu durumu zorlaştırmaktadır. Türk Musıkîsi'nin radyolarda çalınmasının yasaklandığı yılların hemen ardından gelen Mısır filmleri dönemi, Türk halkını benzer müzikal aralıklarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu filmlerin müzikli kısımlarını Türkçe sözlerle yeniden besteleyen isim olan Sadeddin Kaynak da bestelerinden ötürü müzik tarihçilerinin hedefindedir. Kaynak, Muhsin Ertuğrul'un son dönem filmleriyle birlikte sinema alanında çalışmaya başlamış, Mısır filmleri dönemiyle de en tanınmış ve en üretken film müziği bestecisi haline gelmiştir. 1940'lı yıllarda Türkiye'de sinema alanında yaşanan gelişmeleri, ilerleyen yıllarda Yeşilçam Sineması'nın izleyeceği yolu ve hatta Türkiye'de müzik üretiminin farklılaşmasına yönelik düşünceleri tartışmak için, Sadeddin Kaynak'ın "film müziği besteciliği" üzerinde durmak gerekmektedir.

Sadeddin Kaynak'ın Türk Musıkî tarihindeki yeri oldukça önemlidir. Dokuz yaşında hafız olan Kaynak, besteciliğinin yanı sıra din adamı kimliğiyle de tanınmaktadır. Gelirinin büyük bir kısmını plâklar ve filmlere yaptığı bestelerden kazanıyor olmasına rağmen, imamlık görevini asla ikinci planda tutmamıştır. Hafızlık, onun musıkî alanıyla olan derin bağını da sağlamaktadır. "Sadeddin Kaynak'ın Kur'anı; dinleyenine, cemaatine sunmaktaki büyük başarısı, yakınında olmuş kişilerce de her zaman dile getirilmiştir." (Şen, 2003: 50) Usta bir Gazelhan olan Sadeddin Kaynak, musıkîyi de meşk geleneğine bağlı olarak öğrenmiştir. Hem dini hem de din dışı musıkîde yetkin bir isimdir. "Kendisi Columbia plâklarına, plâk numarası "18852" olan Türkçe bir dua da doldurmuş olup, Türkçe ezan uygulaması paralelinde, plâklara bir iki Türkçe ezan da okumuştur." (Şen, 2003: 64)

Dini görevlerini hiçbir zaman aksatmamış olan Kaynak için musıkî de bir vazifedir. Tıpkı din görevi gibi musıkîyi de ciddi bir şekilde çalışmış ve besteler üretmiştir. Musıkî repertuarımıza yüzlerce eser kazandırmıştır. En çok bilinen ve günümüzde de icra edilen eserlerinin birçoğu, filmler için bestelediği eserlerdir. Bu eserlerden ötürü de "Türk Musıkîsi'ni yozlaştırma" suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır. Filmler için ürettiği eserlerden ötürü de "Fantezi bestekârı" olarak nitelendirilmiştir.

Bu suçlamayla karşı karşıya kalmasının birinci nedeni, film için ürettiği eserlerin *serbest formda* bestelenmiş olmalarıdır. Eğer konumuz genel anlamıyla film

müziği ise, bu sonuç kaçınılmazdır. Çünkü film müziği, “filmi tamamlayan, onu anlamlandıran ya da anlamını pekiştiren müzik” olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla ön planda tutulması gereken şey filmin kendisidir. Bestecinin film müziği alanında başarılı olması da bu bilince sahip olmasına bağlıdır. Sadeddin Kaynak, sinema alanındaki çalışmaları sırasında sinemanın teknik özelliklerini de araştırmış, dolayısıyla bu bilince ulaşmış bir bestekârdır.

Kaynak’ın filmler için özel olarak bestelediği eserlerin Türk Musıkîsi formlarının dışında olması son derece normal hatta beklenen bir sonuçtur. Eğer müziklendirilmesi gereken sahnenin süresi, musıkî formlarımızın süresiyle bağdaşmıyor ise, bu formların dışında düşünmek gerekmektedir. Ayrıca filmi müziklendirirken düşünülmesi gereken tek şey süre değil, sahnenin içindeki teatral hareketliliklerdir. Eğer söz konusu olan neşeli ve hareketli bir sahne ise, hüznü ve ağır bir müzikle tamamlanmayacağı gibi, durağan bir sahneyi de hareketli bir ezgiyle tamamlamak hem estetik hem de teknik açıdan yanlış bir seçim olacaktır. Sadeddin Kaynak tüm bunları göz önünde bulundurmuş ve bestelerini üretirken musıkî formlarının dışına çıkmayı uygun bulmuştur. Bu nedenle de müzik tarihçileri tarafından “Fantezi bestekâri” olarak nitelendirilmiştir. Hasan Oral Şen, Kaynak üzerine yaptığı derin çalışmasında, “Fantezi Müzik” tanımının Sadeddin Kaynak’la olan ilişkisine yönelik şunları söylemektedir:

“... Sadeddin Kaynak, Alâeddin Yavaşca’nın tanımıyla “*kabına sığmayan, engelleri aşan ve nağme zengini*” bir bestekâr olarak belki de, sınırsız hayâllerini biraz da “*Fantezi*” ile hayata geçirebilmiştir. Sadeddin Kaynak’ın nağme bulmadaki zenginliği ve başarısı, ilhamını dört satırlık bir güfteyle sınırlamak istememesinden de kaynaklanmaktadır. Sadeddin Kaynak’ın “*Fantezi*” tanımındaki eserlerine baktığımızda, sadece eğlendirici ve eğlenceli olmadığı, yoğun duygu dolu eserlerini de fantezi anlayışı içerisinde bestelediğini görürüz. Fantezinin lügat anlamındaki eğlendiricilik özelliği, bu tür eserlerin sanki sanatlı olamayacağı kanaatini yaygınlaştırmıştır. Fantezi eser kavramı, biraz da hafife almak için kullanılır olmuştur. Fanteziyi, musıkîmizin basit ve sanat seviyesi düşük örneklerinin formu gibi görmenin doğru olmadığını düşünmeliyiz. Hatta onu, olumlu yönden ele alarak, serbest, hür özellikleriyle; kuralların daralttığı bestekârın hareket alanını genişleten, ilhâmını serbestçe kullanabildiği bir biçim olarak da düşünebiliriz.” (Şen, 2003: 222-223)

Tıpkı Hasan Oral Şen gibi ünlü bestekârimiz Alâeddin Yavaşca da musıkî hocası olan Sadeddin Kaynak aleyhine yapılan yozlaştırma suçlamalarını kabul etmemektedir. Kendisi de film müziği alanında çalışmış olan Yavaşca, özellikle Arabesk müziğin ülkemizde yaygınlaşmasının sebebi olarak Sadeddin Kaynak gösterildiğinde bu konudaki tepkisini dile getirmektedir. Aslında mimari bir üslup olan Arabesk, günümüzde yozlaşmış bir müzik olarak kabul edilmektedir. Ve bu müziğin Türkiye’de popülerleşmesinin sebebi kimilerine göre Sadeddin Kaynak’tır.

Bu iddiaların temelinde ise, aslında gerçeği yansıtmayan, Kaynak’ın film müziği bestelerken Mısırlı bestekârların orijinal eserlerinden uyarılma (adaptasyon) yaptığı gerekçesi yatmaktadır. Bu iddiaların, hem musıkîmize büyük hizmetlerde bulunmuş olan bestekârlar hem de geleneksel müziğimizi kayıt altına alan kimi tarihçiler tarafından *nağme zengini* olarak adlandırılan Sadeddin Kaynak’a yakışmayan nitelikte olduğu düşünülmektedir. Hasan Oral Şen çalışmasında bu iddiaları çürütür nitelikteki şu sözlere yer vermektedir:

“Bu iddiada bulunanların bu güne kadar yapmaları gereken ve elzem olan şeyin, Sadeddin Kaynak’ın hangi eserinin, hangi Mısır’lı bestekârdan ve eserinden alındığını örnekleyerek söyleyebilmeleriydi. Kaldı ki böylesine ağır bir suçlamanın daha da detaylandırılarak: hangi eserin hangi ölçülerinin, film adlarının ve Sadeddin Kaynak’ın eserlerinin adını ortaya koymaları gerekirdi. Bu yapılmadığı sürece, bütün iddiaların asılsız, mesnetsiz ve doğru olmayan söylentilerden ileri gitmesi mümkün olmayacaktır. Bunca zamandır Kaynak’ın yüzlerce eseri arasında bir tekinin karşılığı olan Mısırlı bestekârın ve eserinin adı verilmemiş ya da verilememiştir.” (Şen, 2003: 225-226)

Ünlü film yönetmenimiz Atıf Yılmaz bir söyleşisi esnasında, çektiği filmlerin hepsini masa başında bitirdiğini dile getirmiştir. Zihninde tamamıyla bütünlüğe kavuşmuş olan filmin, belki de onun için çok daha basit olan aşamasına gelmiştir sıra; o da kafasında tasarladığı filmi çekmektir. Masa başı çalışmaları şüphesiz film üretiminin önemli bir aşamasıdır. Öncelikle öykü gelir; ardından kurgu ve karakterlerin sıkı analizleri yapılır. Senaryo hazırlanır ve filmin çekimlerine başlanır. Kostüm, dekor, oyuncular, mekânlar gibi birçok detay da bu çalışma sırasında kararlaştırılır. Yeşim Ustaoglu’nun da ifade ettiği gibi, filmin içinde yer alacak olan tüm müziklere de bu aşamada karar vermek filmin başarısını daha da arttıracaktır.

Bir bestecinin de film için müzik üretirken izleyeceği en doğru yol, her şeyden önce öyküyü ve senaryoyu çok iyi bilmesi yani filmin ana duygusunu çok iyi benimsemiş olması, ardından da yönetmenin o öyküyü nasıl yorumladığını çok iyi kavramasıdır. Besteci, çekilen filmin her karesini büyük bir dikkatle izlemelidir. Sadeddin Kaynak da bu bilince ulaşmış bir bestekârdır. Hem sinema tekniğini öğrenmiş hem de dublaj aşamasında stüdyoda bulunarak filmlerin içerdiği duyguyu içselleştirmiştir. Filmin duygusunu ve söz konusu olan sahnelerin sürelerini iyice hesaplayan Kaynak, üretimini bu bilgiler doğrultusunda yapmaktadır. Böylece müziğini kaliteli kılar ve batıda *soundtrack* olarak adlandırılan “filmin sesi” kavramına uygun hale getirir.

Sadeddin Kaynak’ın bestekârlık hayatının büyük bir bölümü, film müziği besteciliği alanında geçmiştir. Yaklaşık 85 Mısır filmini müziklendiren Kaynak’ın bu filmler ve Muhsin Ertuğrul filmleri için bestelediği eserlerinin sayısı 700’ü bulmaktadır. Zamanının ve enerjisinin büyük bir bölümünü film müziği besteleyerek harcayan Kaynak, bu nedenle çeşitli sağlık sorunlarıyla da karşılaşmıştır.

Bir Cumhuriyet dönemi bestekârı olan Kaynak, tarihsel bir geçmişi olmayan, çok yeni, çok popüler bir alan olan sinemayı, kökleri çok eskilere dayanan musikîmizle birleştirmiştir. Bu her anlamda olumlu bir gelişmedir. Bu sayede hem Türk Musikîsi repertuarına serbest formda çok sayıda eser kazandırmış hem de geleneksel müziğimizi sinema gibi yeni bir alanın tamamlayıcı ögesi olarak kullanarak ona yeni bir kimlik kazandırmıştır. Sadeddin Kaynak, sessiz sinema döneminde “filmin sesi” olan isimsiz müzisyenlerden 1950’li yıllara kadar gelen süre boyunca en üretken film müziği bestekârı olmuştur. Nağme zengini olarak tanınan bestekâr, bu müzikleri üretirken sadece kendi duygularını değil, filmlerdeki süre, zaman, mekân, öykü gibi sinemasal özellikleri de göz önünde bulundurarak makam ve usûl seçimlerini de büyük bir titizlikle yapmıştır. Hasan Oral Şen çalışmasında, İlhan Arakon’la 13.05. 2001 tarihinde gerçekleştirilen görüşmeden, Sadeddin Kaynak’ın çalışma üslubuna ve eserlerinin adaptasyon olduğu iddialarına dair şu bilgileri paylaşmaktadır:

“Benim tespit ettiğim kadarıyla, işini şöyle yapardı. Gelir filmi seyreder, filmin konusu için notlar alır, giderdi. Ondan sonra da şarkıların sözlerini bulur ve oturup bestesini yapardı... Arapça

şarkılar çıkarılıyor, Kaynak Hocanın yaptıkları onların yerine konuyordu. O yüzden yeni şarkıların süresi çok önemli idi. Tabii filmin orijinalindeki şarkıları söyleyenlerin görüntüdeki ağız hareketleri var, film seyredilirken bunlar görünüyor. Sadeddin Hoca bu ağız hareketlerini de dikkate alarak o sözleri kullanmağa çok gayret ediyordu.

İşte bu mecburiyetten dolayı bazı hususları göz ardı edemiyordu. Filmin orijinalini seyredenler o sanatçıların okuduğu şarkıları dinliyor, Sadeddin Kaynak'ınkileri de tabii. Bunlardan bir kişi olarak ben, bu iki şarkının aralarında bir benzerlik, bir münasebet, bir adaptasyon görmedim. Bir kere bu benzerliği yakalamak için, yeni bir şey yapmak için, o filmi defalarca seyredip, o şarkıları bir anlamda öğrenmek yani ezberlemek lazım. Sadeddin Bey böyle bir şey yapmazdı ki. Bir kere seyreder, gider uygun bulduğu kendi şarkılarını yapardı. Onları getirir ve bu artık “-filme çekilebilir” derdi. Bazen uzun gelir, bazen de kısa olurdu. Çok iyi hatırlıyorum, uzun geldiğinde; o zamanlar ne anlama geldiğini bilmediğim, “- daha yürük yaparak hallederiz” derdi.

Mısır filmlerindeki Abdülvahâb'ın, Ümmü Gülsüm'ün ağdalı ve sürekli tekrarları olan melodisiyle her halde en son benzerlik olduğu söylenebilecek şarkılar Sadeddin Kaynak'ınkilerdir. Sadeddin Bey'in yaptığı işin iki zor tarafı vardı. Birincisi, ağız senkronizasyonu'na yakın - tabii tıpatıp olamaz farklı lisanlardan dolayı- olmasını sağlaması, ikincisi de besteci olarak kendi musıkî anlayışında şarkı yapıp onları filme yerleştirmesi idi. Zorluklara rağmen Allah var, bu işi hakkıyla yapıyordu. Müziğin gidişatıyla ağız hareketlerini birbirine yaklaştırabiliyordu. Bana göre bu gerçekten çok zor bir işti. Aslında bu iki filmi de yani asıl Mısır filmini de, Sadeddin Bey'in müziğini yaptığı filmi de seyrederek bu işin aslı çözülür. Ben bunu işim gereği yapmış bir insanım.

Tabii bu benzerlik iddialarında bulunanlar biraz da şuradan yola çıkıyorlar galiba. Arap filmlerindeki o yoğun melodramatik havayı kaybetmemek için Sadeddin Bey'in de filme fazla aykırılık olmasın diye, bazı bazı o melodramatik havada besteler yapmasıdır. İşte bu yüzden bir benzetme ve yakıştırma yapılıyor. Ama müzikten anlayan bir kulak gerçeği söyleyecekse bunun böyle olmadığını fark eder ve söyler. Ayrıca bu filmlerin Arap filmi olduğunu Mısır toplarlarında, Nil'in kıyılarında çekildiğini, oralara ait yerler olduğu unutulmamalıdır. O şartlara ters düşen bir şey de zaten yapılamazdı. Film bestekârlığı da budur zaten.” (Şen, 2003: 237-238)

İlhan Arakon'un sözlerinden Sadeddin Kaynak'ın işini ne derece ciddiye aldığı anlaşılmaktadır. Tüm dünyadaki film müziği bestecileri gibi Kaynak da *filmin başarı sağlaması için* gereken tüm ayrıntılara önem vermiştir. Eğer filmdeki müzik, zaman - mekân ilişkisine uygun, sahnedeki duygu ile uyumlu ve sahnenin süresiyle paralellik gözetiyor ise başarılı bir müziktir. Kimi zaman filmin müziği öylesine beğenilir ki izleyiciyi filmi yeniden görmeye teşvik eder; bu da filmin ticari başarısını arttırır. Kaynak'ın filmler için ürettiği eserler de oldukça beğenilmiş

olmalıdır ki günümüzde dahi en çok tanınan ve hala icra edilen eserlerinin birçoğu, film şarkılarıdır.

Sadeddin Kaynak, Mısır'dan ithal edilen Arap filmlerini müziklendirme süreci içinde “Türk Musıkîsi’ni yozlaştırma ve arabesk müziği ülkede yaygınlaştırma” ile suçlanmış bir bestekârimızdır. Bu suçlamada bulunanlar, Kaynak’ın film müziği daha da doğrusu *Arap filmleri için film müziği* yaptığı gerçeğini göz ardı ederek bu sonuca varmaktadırlar. Martin Stokes de bu görüşe katılan bir araştırmacı olarak konuyla ilgili şunları söylemektedir: “Ama çoğu müzikolog için arabesk, sadece, Osmanlı Türk sanat müziğinin bozulmuş bir hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonudur. Bu müziğin taşıyıcısı ve aynı zamanda bozulmasına sebep olan, onu geniş bir dinleyici kitlesine ulaştıran sinemaydı.” (Stokes, 2009,143) Bu düşünceden dolayı da Kaynak, müzikologların ortak hedefi haline gelmiştir. Aynı görüşe sahip olan film müziği bestecileri de mevcuttur. Yerli film sektöründe uzun yıllar boyunca çalışmış olan besteci Nedim Otyam da tıpkı bazı müzikologlar gibi arabesk müziğin ülkemizde popülerleşmesinin temellerini atan başlıca nedenin Mısır filmleri ve Sadeddin Kaynak olduğunu ileri sürmektedir. Otyam, Esin Berktaş ile yaptığı görüşmede konuya ilişkin şunları söylemiştir:

“Abdülvahap ve Ümmü Gülsüm’den sonra Mısır’ın şarkıcı ve türkücülerle çekilmiş ne kadar filmi varsa Türkiye’ye gelmeye başladı. Besteci Sadettin Kaynak onlara beste yapıyordu. Bu besteleri yaparken doğaldır ki öncelikle belirli sahnelerdeki şarkıları notaya alıyordu. O melodilerin bazılarını kendi melodileri ile karıştırıyordu. Bu makamsal aralıklar, ses dizeleri Güney Anadolu’da zaten kullanıldığı için varoşlar bunu çok dinledi. Ben hâlâ arabeskin temelini o gün atıldığını düşünüyorum. Çünkü varoşlara gelenlerin yüzde 99’u öncelikle Güney’den gelmedir. Güney’de zaten Suriye hududuyla, İran’la, Irak’la alışveriş vardı. ... Böylelikle o uzun havalar, hoyratlar gelmeye başladı. Bunlara Arap’ın yalellisi de eklenince çığır açtı.” (Berktaş, 2010: 169)

Bir tarafta müzikal yozlaşmanın temelinde Sadeddin Kaynak’ı görenler diğer tarafta da bu iddiaları kabul etmeyen bestekâr ve tarihçiler bulunmaktadır. Kesin olan bir şey vardır ki, o da Sadeddin Kaynak’ın çok yeni, her geçen gün gelişen ve ticari alanda kuvvetlenen bir sanat dalı olan sinemaya, musıkîmizin en hoş nağmelerini yerleştirerek onunla buluşturmasıdır. Arabesk müziğin günümüz Türkiye’sindeki

konumunu göz önüne alacak olursak¹⁷, Kaynak'ın yüksek kültür ve sanatsal zenginlikler barındıran eserlerinin arabesk müziği filizlendirdiğini söylemek pek de doğru olmayacaktır. Arabesk'in ülkedeki egemenliğini sonraki yıllarda yaşanan ekonomik ve siyasi çalkantılarla açıklamaya çalışmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Sadeddin Kaynak aleyhine yapılan suçlamaları açıklamak için de söz konusu olan eserlerin, filmlerin orijinal müzikleriyle karşılaştırılması ve sıkı bir analizden geçirilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde tutarlı bir sonuca ulaşılabilecektir. Fakat bu çalışma sadece Kaynak'ın eserlerinin adaptasyon olup olmadığına yönelik fikir verecektir. Arabesk müziğin yaygınlaştırılmasına yönelik olan suçlama, günümüzün arabesk algısıyla yorumlandığında zaten gerçeği yansıtmamaktadır. Eğer Sadeddin Kaynak'ı bir film müziği bestecisi olarak inceliyorsak ve bu incelemenin temelinde film müziği üretiminin ilkelerine bağlılık yatıyorsa, serbest formda eserler besteleyerek musıkîmizin yozlaştırıldığına dair suçlamalar da temelden sarsılmış olmaktadır. Çünkü bu keyfi bir değişim değil, ön planda tutulması gereken yapıtın teknik zorlamalarıyla gerçekleşmiş bir değişimdir.

Ayrıca her yeniliği yozlaştırma olarak kabul etmemek gerekmektedir. Unutulmamalıdır ki bir zamanlar **Dede Efendi**, **Hacı Arif Bey** ve **Tanburî Cemil Bey** gibi musıkî tarihimizin en değerli bestekârları da yenilikçi tavırlarından dolayı kimi çevreler tarafından benzer suçlamalarla karşı karşıya kalmışlardır. Özellikle Cemil Bey'in tanbur icrası üzerine geliştirdiği yeni teknikler zamanında çok tartışılmış, fakat günümüzde sadece tanburun değil, kanun, ud, kemençe ve çello gibi enstümanların icra tekniklerine de katkı sağlamış, böylelikle saz musıkîmizin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Paris'in Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirilen ilk film gösterimiyle aynı tarihte yani 1895 yılında dünyaya gelen Sadeddin Kaynak, Osmanlı İmparatorluğu sırasında yetişmiş bir Cumhuriyet dönemi bestekâridir. Kaynak hem din hem de musıkî alanındaki çalışmalarına aynı titizlikle yaklaşmış ve hiçbir zaman kolayca kaçmamıştır. Muhsin Ertuğrul filmleri için besteler yaparak sinema sektörüne giren Kaynak, 1940'lı yıllar boyunca da çok sayıda Mısır filmi için orijinal besteler üretmiştir. Bu besteleri üretirken sinemanın teknik özelliklerini

¹⁷ Bu çalışma sinemanın Türkiye'deki ilk yıllarından 1950'li yıllara kadar olan sürecini ele almaktadır.

dikkate alan bestekâr, film müziği alanında o yıllarda Türkiye'deki en yetkin isim haline gelmiştir. Filmler için bestelediği eserlerin birçoğu da günümüz musikî repertuarının en tanınan parçalarıdır. Bu eserlerin musikîmizi yozlaştıran ve arabesk müziğin temeli olarak nitelendirilen eserler olmadığına en büyük kanıt ise günümüzün klasik repertuarına ait olmaları ve musikîmizi yaşatan en ciddi kişi ve kuruluşlar tarafından hala icra edilmeleridir.

6. SONUÇ

Sinemanın icadı, tüm dünyadaki görsel sanat anlayışının köklü bir şekilde değişmesine sebep olmuştu. Önceleri teknik bir buluş olarak tanıtılmış olsa da ilerleyen yıllarda büyük bir gelişim göstererek bir sanat dalına dönüşmüştü. Sinema 7. Sanat olarak nitelendirilmekteydi; çünkü diğer tüm sanat dallarını kendi bünyesinde toplamış ve onları yapısı içinde yeniden yorumlamıştı.

Sinemanın kısa tarihi boyunca filmsel anlatım biçimleri, sanatçıların sorunları ve yaklaşımları sık sık değişti. “Bazı sanatçılar, sinema sanatını kendilerinden öncekileri izleyerek başarılı biçimde kullandılar. Bazıları ise, onun anlatım olanaklarını geliştirmek, daha etkin kılmak için, kendi hünerlerini ve yaratıcılıklarını ortaya koydular.” (Abisel, 2010: 9)

Sanatçılar sinemaya farklı açılardan yaklaşmış olsalar da hepsi sinema ve diğer sanatlar arasındaki ilişkiyi kullanmışlardı. Özellikle müzik, tüm yapımcı ve yönetmenlerin öncelikli olarak ele aldıkları bir alandı. Çünkü sinemanın teknik özellikleri seyircinin algısında kopmalar yaratmaktaydı. Bu nedenle tüm gösterimler müzik eşliğinde gerçekleşmeye başladı. Böylelikle film müziğinin ilk günleri de başlamış oldu. Artık gösterimler esnasında filme eşlik edecek müzisyenlere ihtiyaç vardı. İlk yıllarda sadece görüntülere eşlik eden müzik, zaman içerisinde görüntüleri yorumlayan, sahnedeki duyguyu tamamlayan bir yapıya büründü. Böylece “film için müzik” yani “soundtrack” kavramı gelişmeye başladı. Sessiz sinema döneminden sesli sinema dönemine geçildiği zaman da film ve müzik arasındaki ilişki çok daha yüksek bir boyutta devam etti. Müzik hem gösterimleri daha eğlenceli kılıyor hem de sinemanın teknik özelliklerinden insanları uzaklaştırıyordu. Bu nedenle müzik, sinema için vazgeçilmez bir gereksinimdi.

Sesli sinemanın icadıyla birlikte müzikal filmlere de ilk adım atılmış oldu. Sinema sektöründe çalışan müzisyenlerin sayısı gün geçtikçe artıyordu. Bu gelişim Avrupa ve Amerika’da “film müziği” sektöründe de büyük ilerlemelere sebep oldu. Artık müzik, sinemanın vazgeçilmez bir parçasıydı. Ses kayıt teknolojisinin

gelişmesiyle de bu birliktelik daha doyurucu sonuçlar vermeye başladı. Sinemanın müzikle olan ilişkisi dünyada olduğu gibi Türkiye’de de aynı sebeplerden ötürü doğmuştu. Geleneksel Türk gösteri sanatlarında olduğu gibi sinemada da müzik, gösterimin daha eğlenceli kılınması için kullanılmaya başlandı.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde ülkeye giren sinemanın gelişimi, diğer ülkelere göre çok daha geride kalmıştı. Bunun en önemli nedenlerinin başında sinemanın yabancı yatırımcıların elinde bulunması ve bu yeni icatla ilgilenenlerin tamamen batı kaynaklarını taklit etmesi gelmekteydi.

Batılılaşma ile, batı kültürüyle alışverişte bulunmak farklı anlayışlardır. Kültür alışverişi medeniyetler arası diyalogda, tarih boyunca kendini hep göstermiştir. Medeniyetlerin birbirlerinden alıntılar yapması alışılmış bir durumdur. Her medeniyet, kendinden önceki ile beslenmiş ve varlığını bu şekilde geliştirmiştir. Sinema da başlı başına batıdan ithal edilmiş bir kültür, bir eğlence biçimidir. Türkiye’deki sinemacılar da bu kültürü batıdan taklit etmişlerdir. Fakat özellikle Muhsin Ertuğrul dönemindeki taklitçilik oldukça fazladır. Ertuğrul bu dönemde sinemaya hem tiyatronun bakış açısından yaklaşmış hem de çok sayıda batı kaynaklı uyarlama yaparak sinemamızın gelişmesini engellemiştir. Ayrıca kimi tarihçilere göre Ertuğrul’un batı kaynaklı tiyatro anlayışı, geleneksel tiyatromuzun da varlığını yitirmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Tüm olumsuz sonuçların yanında sinemamızdaki ilk örnekler Muhsin Ertuğrul döneminde gerçekleşmiştir. Şarkıcı filmleri geleneğinin ilk örneklerini veren Ertuğrul, ayrıca ülkemizde film müziğinin gelişmesini sağlayan yönetmendir. Hasan Ferit Alnar, Mesut Cemil Tel, Cemal Reşit Rey gibi ülkenin önde gelen bestecileri, Ertuğrul filmlerini müziklendirmişlerdir. Musıkî ve sinema arasındaki ilişki günden güne kuvvetlenmiş; Münir Nureddin Selçuk, Müzeyyen Senar ve Suzan Yakar gibi isimler filmlerde oyunculuk yapmaya başlamıştır. Böylece seyirci, hayran olduğu ses sanatçıları beyazperdede görüp muazzam seslerinden şarkılar dinleme fırsatına sahip olmuştur.

Ünlü bestekârımız Sadeddin Kaynak da sinema alanındaki çalışmalarına Muhsin Ertuğrul’un son dönem filmleriyle birlikte başlamıştır. Savaşın ülkeye etkilerinden biri olan Mısır filmleri döneminde de bu çalışmalarına devam etmiştir.

Kaynak'ın tanınmasında ve musıkî repertuarımızı zenginleştirmesinde Mısır filmlerinin etkisi oldukça büyüktür. Dönemin en üretken ve teknik anlamda bilinçli olan tek film müziği bestecisi olan Kaynak, bu eserleri üretirken çoğunlukla Vecdi Bingöl'ün şiirlerinden faydalanmıştır. Filmler için ürettiği sözlü eserlerin birçoğunun güftesi Vecdi Bingöl'e aittir. Bu birliktelik hem filmlerin ticari başarısını arttırmış hem de repertuarımızın en seçkin örneklerinin oluşmasını sağlamıştır. Fakat buna rağmen Kaynak, ürettiği bu eserlerden ötürü “Türk Musıkîsini yozlaştırma ve arabesk müziğin ülkede yaygınlaşmasına neden olma” gibi suçlamalarla karşılaşmıştır. Hem genç Cumhuriyet'in Batılılaşma yönünde uyguladığı yeni politikalar hem de Arap filmlerinin halk üzerinde olumsuz etkiler bırakacağı düşüncesi Kaynak'a yönelik yapılan bu suçlamaları arttırmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un Geleneksel Türk tiyatrosunun yerini, batı kaynaklı tiyatronun almasında oynadığı rol gibi, genç Cumhuriyet'in Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak gündemine aldığı Türk Musıkîsi yasağı da kültürü korumak ve geliştirmek açısından olumsuz bir sonuç vermiştir. Bu yasaktan dolayı halk Arap radyolarını dinlemeye başlamıştır. Yani halkın Arap kültürünü yakından takip etmesi, Mısır filmlerinden daha öncesine dayanmaktadır. Batılılaşma politikasının musıkî üzerindeki etkisi ise çok daha önceye dayanmaktadır. Batı müziği, Osmanlı İmparatorluğu döneminde zaten kurumsallaşma sürecini yaşamıştır. Devlet bu işe el atmış ve batı müziğinin bu topraklarda gelişmesine ön ayak olmuştur. Donizetti Paşa'nın ülkeye gelmesi ve burada çalışmalar yapması bunu kanıtlamaktadır. Ancak bu dönemde Avrupa müziğine gösterilen ilginin yanı sıra geleneksel musıkî de önemli bir değer olarak korunmuştur.

Türk Musıkîsi'nin yasaklı olduğu yıllarda halkın arap müziğine ilgiyle yaklaşması aslında oldukça doğal bir davranıştır. Çünkü halk bu ezgilerde alışık olduğu melodik aralıkları bulmuştur. Eğer arap müziğine karşı duyulan yakın ilgi bir yozlaşma olarak algılanıyorsa, bu durum Sadeddin Kaynak'ın Mısır filmlerini müziklendirmesinden daha önce başlamıştır. Dolayısıyla Kaynak'ın film müziklerinin, yozlaşmanın temelini oluşturduğunu söylemek yanlış olacaktır. Unutulmamalıdır ki 19. yüzyılda Dede Efendi'nin bestelediği eserler, dönemin kültürel anlayışının çerçevesinde değerlendirilmiş ve “yozlaşmış müzik” olarak nitelendirilmiştir. Fakat başta Dede Efendi'nin eserleri olmak üzere aynı suçlamayla

karşılaşmış olan Hacı Arif Bey ve Tanburi Cemil Bey gibi bestekârlarımızın eserleri de günümüzün klasik repertuarının en önde gelen parçalarıdır.

Sadeddin Kaynak da klasik repertuarı meşk geleneğine bağlı olarak öğrenmiş ve hayatını musıkîye adanmış bir sanat adamıdır. Kaynak, **1896-1950** yılları arasında Türk Musıkîsi ve sinema arasında en fazla ilişki kuran bestekârimiz olmuştur. Bestecilik hayatının uzun bir bölümünü de sinema alanında geçirmiştir. Bundan dolayı da sinemayı teknik açıdan yakından incelemiş, filmler için müzik üretirken de filmin gereksinimlerini ön planda tutmuştur. Bestekârın serbest formda eser üretmesinin başlıca nedeni de budur. Kültürel yozlaşmaya yönelik suçlamaların temelinde serbest formlu eserler var ise ve bu eserler “film müziği” adı altında üretilmiş ise konuya sinema sanatının çerçevesinden de yaklaşmak gerekmektedir. Ayrıca arabesk müziğin günümüzdeki tanımını göz önünde bulundurursak, Kaynak’ın eserlerini bu türün ilk örnekleri olarak saptamak, yanlış bir değerlendirme olacaktır. Kaynak, Arap filmlerini müziklendirdiği için o coğrafyanın kültürel özelliklerinden mutlaka faydalanmıştır; fakat bu arap ezgilerinin dublajlı filmlere olduğu gibi aktarıldığı anlamına gelmemektedir. Bu müziklerin adaptasyon olup olmadığı da Mısır filmlerinin orijinal müzikleriyle Kaynak tarafından bestelenmiş müzikleri karşılaştırarak kolayca anlaşılabilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi Sadeddin Kaynak, çok yeni ve gelişime açık bir alan olan sinema ile yüzlerce yıllık kültür tarihimizin en önemli parçası olan musıkîmizi birleştirmiş ve ülkemizde film müziği alanının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca bir konuda oldukça şanslıyız ki bunu gerçekleştiren, musıkîmizin en yetkin, en titiz ve en kültürlü bestecilerinden biri olan Sadeddin Kaynak’tır. Onu müzikal kimliğinden ötürü yargılarken bestelerindeki yüksek kültür ve nağme zenginliklerini göz önüne almamız gerekmektedir.

7. KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). “*Sessiz Sinema*”. (2.Baskı) Ankara: De Ki Sinema Yayınları
- Akçura, G. (1992). “*Muhsin Ertuğrul*”. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Aristoteles, (1998). “*Poetika*”. İ. Tunalı (Çev.). (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Behar, C. (2006). “*Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*”. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berktaş, E. (2010). “*1940’lı Yılların Türk Sineması*”. (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Cantek, L. (2000). “*Türkiye’de Mısır Filmleri*”, Tarih ve Toplum, (Aralık, 204).
- Danielson, V. (2008). “*Mısır’ın Sesi – Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumunu*”. N. Doğrusöz, C. Ünver (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Ertuğrul, M. (1975). “*İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*”. İstanbul: Yankı Yayınları
- Hodeir, A. (2007). “*Müzikte Türler ve Biçimler*”. İ. Usmanbaş (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Laserre, P. (2007). “*Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri*”. İ. Usmanbaş (Çev.). (3. Baskı) İstanbul: Pan Yayıncılık
- Lüleci, Y. (2008). “*Türk Sineması ve Din*”. İstanbul: Es Yayınları
- Monaco, J. (2010). “*Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*”. E. Yılmaz (Çev.). (12. Baskı) İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Nutku, Ö. (2000). “*Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*”. (3. Baskı). İstanbul: MitosBoyut Yayınları
- Nutku, Ö. (2001). “*Dram Sanatı*”. (4. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Özön, N. (2010). “*Türk Sineması Tarihi 1896-1960*”. (3. Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Pekman, C. ve Kılıçbay, B. (Ed.). (2004). “*Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*”. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık

Scognamillo, G. (2008). “*Cadde-i Kebir’de Sinema*”. (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı

Scognamillo, G. (1998). “*Türk Sinema Tarihi 1896-1997*”. (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Sontag, S. (1999). “*Fotoğraf Üzerine*”. R. Akçakaya (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Stokes, M. (2009). “*Türkiye’de Arabesk Olayı*”. H. Eryılmaz (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları

Şen, H. O. (2003). “*Sadeddin Kaynak*”. Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Yayınları

Tonks, P. (2006). “*Film Müziği*”. A. Sivas (Çev.). İstanbul: Es Yayınları

8. ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında İstanbul'da doğdu. Müzik öğrenimine ortaokul yılları sırasında İleri Türk Musıkîsi Konservatuarı Derneği'nde başladı. Burada Türk Müziği Nazariyatı ve ud eğitimi gördü. Lise yıllarında Diyarbakır Halk Oyunları topluluğu ile Hong Kong'da düzenlenen Uluslararası Macao Dans Festivali'ne katıldı. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi bünyesinde klasik gitar eğitimi aldı. Bir yıl süren eğitiminin ardından Akademi İstanbul Radyo-Televizyon bölümüne girerek 2001 yılında mezun oldu. Staj yaptığı dönemde "Sır Çocukları" adlı sinema filminin teknik ekip kadrosunda çalıştı. 2001-2005 yılları arasında Şenol KÜÇÜKYILDIRIM ile davul ve caz teknikleri üzerine çalıştı. Birçok müzik topluluğunda gitarist ve davulcu olarak görev aldıktan sonra 2005 yılında T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nın Türk Müziği bölümünde öğrenim görmeye başladı. Üniversite yıllarında Erol DERAN'dan kanun eğitimi aldı. 2006 yılından itibaren çeşitli tiyatro topluluklarının teknik kadrosunda görev aldı. Bu topluluklar için çok sayıda yetişkin ve çocuk oyunu müzikleri yaptı. Makam-ı Vesaire adlı Türk Müziği topluluğu ile birlikte çok sayıda konser verdi. 2008 yılında senaryosu kendisine ait olan "Kontrol" adlı orta metraj filmini çekti. 2009 yılında Haliç Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimine başladı. Hala İstanbul Üniversitesi Psikoloji Oyuncuları, Uygulama Tiyatrosu, İstanbul Drama Topluluğu, TiyatrOda, Bosphorus Modern Dans Tiyatrosu ve Oyuncu Tayfası ile çalışmakta ve çeşitli topluluklarda davul ve kanun çalmaktadır.