

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**KISA FİLMİN OLUŞUM SÜRECİNDE SES ÖĞELERİNİN
KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS (MASTER) TEZİ

**Hazırlayan
Serkan ÖZTÜRK**

İstanbul-2009

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**KISA FİLMİN OLUŞUM SÜRECİNDE SES ÖĞELERİNİN
KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS (MASTER) TEZİ

Serkan ÖZTÜRK

071105102

Danışman Öğretim Üyesi:

Yrd. Doç. Dr. Nazan Haydari PAKKAN

İstanbul-2009

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

09.07.2009 tarihinde tezinin savunmasını yapan Serkan ÖZTÜRK'e ait "Kısa Filmin Oluşum Sürecinde Ses Öğelerinin Kullanımı" Başlıklı Çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Radyo, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Prof. Dr. Şahin KARASAR
(Başkan)

Prof. Dr. Işık ÖZKAN
(Üye)

Yrd. Doç. Dr. Nazan Haydari PAKKAN
(Üye)
(Danışman)

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın özü, sesin sinemaya sağladığı olanakları ortaya koymak ve bu olanaklar doğrultusunda kısa filmlerin ses kuşaklarını incelemektir.

Bu tezin hazırlanma aşamasında bana ve tezime emeği geçen birçok değerli insanın ismini anmak, tezin ortaya çıkış sürecindeki en değerli dakikalar olarak yaşam haneme işlenmektedir. Tez konusunun ortaya çıkışından başlayıp, tezin son noktasını koyana dek olumlu tavrını hiçbir zaman benden ve tezimden esirgemeyen, vermiş olduğu pozitif enerjiyle ve “çok iyi bir tez olacak” sloganıyla beni sürekli yüreklendiren, klasik anlayışın tabularını yıkarak yenilikçi söylemlerini sakınmayan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Nazan Haydari PAKKAN’a, değerli görüşleriyle çalışmama destek veren Prof. Dr. Peyami ÇELİKCAN’a, akademik yaşamın gerçeklerini kavramada bana sürekli telkinlerde bulunan Prof. Dr. Şahin KARASAR’a, beni evladı olarak gören ve destekleyen Prof. Dr. Ömer Saydam UYSAL’a, bilgi ve tecrübesini benden esirgemeyen Prof. Dr. Suat Anar’a, elinde olanı biteniyle bana destek veren Yrd. Doç. Dr. Hatice ÖZ’e, Akbank Kısa Film Festivaline katılan filmlere ve yönetmenlerine ulaşmamı sağlayan, Öğr. Gör. Selim EVCİ’ye, tezle ilgili olsun ya da olmasın her zaman bir psikolog edasıyla bana yaklaşan ve değerli görüşlerini her anlamda benimle paylaşan hocam ve ağabeyim olarak gördüğüm Öğr. Gör. Mustafa KARA’ya, teknik araçların temin edilmesi konusunda desteğini ve enerjisini esirgemeyen Teknisyen Ali ŞAHİN’e, tez yazım sürecinin gerçekleriyle beni yüzleştiren, sürekli bana fikir veren ve daha başından itibaren “bu tez bitmiştir” diyen Yrd. Doç. Dr. Özlem OĞUZHAN’a, sık sık başını ağrıttığım ve sorularıyla bıkkınlık noktasına getirdiğim Araş. Gör. Gülçin ÇAKICI’ya, yaptığım söyleşilerle değerli görüşlerini benimle paylaşan Prof. Bülent VARDAR, Emine Emel BALCI ve Sıla ÜNLÜ’ye, tezin sonuç bölümünü yazarken hayatıma giren ve yaşamımın merkezi haline gelen, bana verdiği huzur ve şevk ile tezi sonlandırmamı sağlayan sevgilim ve nişanlım Gamze ARAS’a, adlarını en sona sakladığım, hayatımın bütün süreçlerinde yanımda olan ve olmaya devam eden sevgili annem Altun ÖZTÜRK ve fedakâr babam Recai ÖZTÜRK’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2009

Serkan ÖZTÜRK

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KISA FİLMİN OLUŞUM SÜRECİNDE SES ÖĞELERİNİN KULLANIMI

Ses; radyo, sinema ve televizyon gibi görme ve işitme duyularına hitap eden medyaların ortaya çıkışından itibaren büyük önem kazanan bir unsurdur. Ses ve görüntünün bir arada verilmesi sahneyi daha aydınlık, konuyu daha anlaşılır kılar. Ses, bu etkiyi kullanarak perdedeki sessiz, soluk resimleri daha aydınlatır ve seyirciyi filmin içine sokar. Sesin bu özelliği, önceleri bir eğlendirme aracı olarak gelişen sinemanın, göze ve kulağa yönelik bir araç olması gerekliliğini doğurur. Çünkü her yönetmenin öncelikli amacı izleyiciyi filmin evrenine dahil etmektir. Ses olgusu, ancak ustalıkla kullanıldığı takdirde görsel etkiyi artırıp ona katkıda bulunabilir. Bundan dolayı uzunca bir süre sesin sinema sanatı için yaşamsal bir öneme sahip olup olmadığı hakkında kuramsal tartışmalar yapılmıştır. Gerçekten de ses olgusunun hiç olmadığı veya çok az olduğu başarılı filmler görmek her zaman için mümkündür. Ama yine de sinemanın görülen ve duyulan bir sanat olması gerektiği üzerinde genel bir görüş birliğine varılmıştır. Kısa film de sinemadan bağımsız düşünülemez bir türdür.

Kısa film, uzun metraj filminden birçok yönüyle ayrılır. Kısa filmi farklı kılan özelliklerinden birisi süresidir; festivallerin dayatmış olduğu koşulların da etkisiyle günümüzde 30 dakikanın altındaki filmler kısa film olarak değerlendirilir. Bir öyküyü ya da olay örgüsünü kısa zamanda anlatmak durumunda olan kısa film yönetmeni, durumun farkındalığını hissederek daha yoğun anlamlar üretmek durumundadır. Daha yoğun anlam üretebilmenin yolu ise eskiden beri söylenen ve bir deyiş halini alan “sinema bir görüntü sanatıdır” ifadesini “sinema görsel ve işitsel bir sanattır” formuna dönüştürmekten geçer. Çünkü ses sadece aşılması gereken teknik bir sorun değil aynı zamanda filmin anlatımına da olumlu katkı sağlayabilecek estetik bir unsurdur. Bu anlamda önem kazanan ses öğesinin, kısa film yönetmenleri tarafından ne ölçüde estetik bir öğe olarak kullanıldığı ve filmin oluşumu sırasında ne derece anlatıma destek sağlayan bir unsur olarak ele alındığı bu tez çalışmasının temel sorunudur.

Bu çalışma Akbank Uluslararası Kısa Film Festivaline katılan ve ön elemeyi geçen filmlerle sınırlıdır. Çalışma kapsamında festivale katılarak ön elemeyi geçen 19 kurmaca kısa film içinden seçilen 5 kısa filmin ses kuşağı incelenerek bu filmlerin analizi yapıldı. Analizler yapılırken Walter Ong'un "*Sesin Merkezileştirme Özelliği*", Christian Metz'in "*Sinematografik Özdeşleşme Kuramı*" ve sese ilişkin kuramsal yaklaşımlar sonucu elde edilen "*Sesin Sinemaya Sağladığı Olanaklar*" kapsamında ortaya çıkan kriterler kullanıldı. Yapılan analizler sonucunda filmlerin büyük çoğunluğunda ses kuşağının ve ses tasarımının göz ardı edildiği belirlendi. Filmlere bakıldığında görüntü anlamında belirli bir yetkinliğe ulaştıkları ancak ses unsurlarının kullanımı konusunda yeterli olmadıkları gözlemlendi.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, Ses, Sinema, Estetik, Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali

ABSTRACT

MASTER THESIS

USE OF THE SOUND COMPONENTS IN SHORT FILM PRODUCTION

Sound has become an increasingly important component since the emergence of the media such as radio, cinema, and television. Presenting the sound together with vision makes a scene brighter and enables us to understand the subject matter more easily. The sound illuminates pale and silent pictures on the screen by making use of these effects and incorporates the audience into the film. The cinema has become a medium appealing to eyes and ears while initially was solely an entertaining tool because the foremost aim of directors was to incorporate the audience into the universe of film. The sound can contribute the visual effect as long as it is used adroitly. Thus, theoretical discussions on whether the sound has a profound impact on the film art have been suggested. Indeed, it is always possible to see successful films which have no sounds. However, it is a common judgment that cinema has to be an art which is seen and heard. A short film, also, is a kind which cannot be considered distinctively from cinema.

Short films differ from feature films in many aspects. One of the attributes that make a short film different from the latter is the concept of time. Today, films less than 30 minutes in length are considered to be short film, a criteria imposed by the festivals. Thus, the director who is supposed to tell us a story or a series of events has to produce dense meanings at a short time. The way to dense meanings is to turn the expression of “Cinema is a visual art” into the expression of “Cinema is an audio-visual art” as the sound is not only a technical problem that has to be solved but an aesthetical component which contributes the narration of a film as well. Thus, the purpose of this study is to discuss the extent short film directors consider the sound as an aesthetical component supporting the narration.

This study is limited to the films which passed the pre-selection of the Akbank International Short Film Festival. The sound structure of five short films selected from the 19 fictional ones which had passed the pre-selection of the festival was analyzed. During the analyses, Walter Ong's "The Centralization Effect of Sound" and Christian Metz's "Cinematographic Identification Theory" were used. It was determined that most films had ignored the significance of sound although they were fairly good at picture.

Keywords: Short Film, Sound, Cinema, Aesthetic, Akbank International Short Film Festival

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	ix
ŞEKİL LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. SİNEMA SANATI VE SES İLİŞKİSİ	6
1.1 Ses nedir? Özellikleri Nelerdir?.....	6
1.2 Sinemada Ses Kuşağını Oluşturan Öğeler.....	8
1.2.1 Diyalog.....	8
1.2.2 Müzik.....	10
1.2.3 Efekt.....	14
1.3 Sessiz Sinema Dönemi.....	16
1.3.1 Sessiz Sinemanın Sorunları.....	19
1.3.2 Sessiz Sinemanın Sonu.....	22
1.4 Sesin Sinemaya Girişi.....	23
1.4.1 İlk Sesli Filmler.....	26

BÖLÜM 2. SESE İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR.....	29
2.1 Sinemada Ses Olgusuna Olumsuz Yaklaşımlar.....	30
2.2 Sinemada Ses Unsuruna Karşı Çıkış Nedenleri.....	34
2.3 Sinemada Ses Olgusuna Olumlu Yaklaşımlar.....	37
2.4 Sinemada Ses Olgusuna Destek Verme Nedenleri.....	39
BÖLÜM 3. KISA FİLM.....	46
3.1 Kısa Film Tanım(ları)ı.....	47
3.2 Dünyada Kısa Film Tarihi.....	50
3.3 Türkiye’de Kısa Film Tarihi.....	53
3.4 Kısa Film Türleri.....	59
3.4.1 Kurmaca.....	60
3.4.2 Belgesel.....	61
3.4.3 Animasyon.....	62
3.4.4 Deneysel.....	63
3.4.5 Video Klip.....	64
3.4.6 Reklam / Tanıtım Filmi.....	65
3.4.7 Eğitim Filmi.....	66
2.5 Kısa ve Uzun Metraj Film Arasındaki Farklılıklar.....	67
2.6 Kısa Film ve Sayısal Teknoloji İlişkisi.....	68

BÖLÜM 4. 2008 AKBANK ULUSLARARASI KISA FİLM FESTİVALİ	
FİMLERİ.....	80
4.1 “Bekleyiş”.....	81
4.2 “Şah Mat”.....	89
4.3 “Turkish Coffee”.....	100
4.4 “Doğum”.....	108
4.5 “Sardunya”.....	119
BÖLÜM 5. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	129
KAYNAKÇA.....	144
EKLER.....	149

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1. Sesli Sinemanın Zamansal İlişkileri.....	99
--	----

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. : Aks Atlaması	91
Şekil 2. : Aks Atlaması	91
Şekil 3. : Görüntüye Mikrofon Girmesi	97
Şekil 4. : Göz Hizası.....	101
Şekil 5. : Göz Hizası.....	101
Şekil 6. : Özne Kamera.....	101

GİRİŞ

Türkiye’de, sinema ve televizyonda sesin kullanımı teknik ve estetik anlamda tam olarak gelişmemiştir. Günümüzde hala birçok film ve dizi, sessiz olarak çekilip sonradan dublaj yöntemiyle seslendirilmektedir. Sesin etkin kullanılmamasına ilişkin bu olumsuz tablo doğal olarak kısa filmlere de yansır. Sayıları her yıl artan kısa film festivallerine katılan ve ödüle layık görülen filmlerde bile ses ve müziğin kullanımına ilişkin çok ciddi problemler bulunur. Sık rastlanan problemlerden bazıları; uzak çekimlerde sesin çok yakından, yakın çekimlerde çok uzaktan gelmesi, gelişi güzel müzik kullanımı sonucu filmlerin video klip halini alması, telifsiz müzik kullanımı, yanlış mikrofon kullanımı veya hiç mikrofon kullanılmaması, aşırı diyalog kullanımı ve ses efektlerinin göz ardı edilmesi şeklinde sıralanabilir.

Bu çalışma, 2008’de beşincisi olmak üzere her yıl düzenlenen *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*’ne Türkiye’den katılan ve ön elemeyi geçen film örneklerinden ve yönetmenleriyle yapılan söyleşilerden yola çıkarak sesin (diyalog, efekt ve müzik) kısa film yönetmenleri tarafından ne ölçüde estetik bir öge olarak kullanıldığı ve filmin oluşumu sırasında ne derece anlatıma destek sağlayan bir unsur olarak görüldüğü konusunu tartışır.

Türkiye’de kısa filmin bir sektör ya da alan olarak kendisini kabul ettirme noktasında yaşanan sıkıntı, kısa filmle ilgili literatürde de görülür. Türkçe kaynak sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen kısa film alanı, aynı kaderi ses ile paylaşır; ses konusunda yazılan kitap ve makale sayısı da oldukça sınırlıdır. Bu tez çalışması, kısa film ve ses gibi az çalışılmış iki alanı bütünleştirerek hem kısa film yapım sürecinde ses olgusunun önemine dikkat çekmeyi, hem de literatüre katkı sağlamayı amaçlar.

Çalışma, temel olarak Walter J. Ong’un sesin önemini ortaya koyan kuramsal yaklaşımına dayanır. Ong, yazının ve görsel iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde sözlü kültürün etkin olarak günlük hayatı ve iletişim biçimlerini tanımladığını ifade eder. Teknolojinin gelişmesine paralel olarak matbaanın ortaya çıkması giderek sözlü kültürün önemini yitirmesine ve görsel düşünme süreçlerinin daha etkili olmasını sağlayan yazılı kültürün ön plana çıkmasına neden olmuştur. Sinema, uzun bir dönemi kapsayan bu süreçte ortaya çıktığı için bu sanata ilişkin yazılan kuramlar genellikle sinemanın bir

görüntü sanatı olması gerektiği yönündedir. Yazılan kuramlar, çekilen filmlerin oluşum sürecini de etkileyerek görüntü odaklı düşünme biçimi sinema sanatına yerleşmiştir. Teknolojinin yeterli düzeyde olmadığı bu dönemde filmlerin ses ögesine sahip olmaması zamanla estetik bir anlayış olarak algılandı ve uzun yıllar sinema ses unsurundan mahrum kaldı. Teknolojinin gelişimiyle birlikte sesin sinemaya girmesine, sessiz sinema döneminin görüntü odaklı düşünme biçimi oldukça direnmiştir. Sesin ortaya çıktığı bu döneme kadar çalışmalarını sessiz sinemanın kriterlerine ve özelliklerine göre belirleyen ve bu anlamda kuramlar ortaya koyan birçok kuramcı sesin sinemaya hiçbir şey kazandırmayacağını ileri sürerken Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi kuramcılar ve estetikçiler sesli sinemanın geleceği konusunda umutsuz değillerdi. Sesin öneminin farkında olan isimlerden birisi de Ong'dur.

Tezin kuramsal olarak dayandığı temel noktalardan birisi; Ong'un ileri sürmüş olduğu “sesin merkezileştirme” özelliğidir. Ong, sesin merkezileştirme özelliğini şu şekilde açıklar:

“Görüntü, insana teker teker, ayrı yönlerden gelir: bir oda veya bir manzarayı seyretmek için gözlerimi bir noktadan başka bir noktaya çevirmem gerekir. Bir ses duyduğum andaysa, ses her yönden aynı anda bende toplanır; ses, beni algımın ve varlığımın çekirdeği, beni saran ses dünyasının merkezi yapar. Kendinizi işitmenin, sesin içine gömebilirsiniz ama aynı şekilde görüntünün içine gömülemezsiniz.”¹

Ong, sesin merkezileştirme özelliğinden bahsederken sesin içine gömülmenin altını çizer. Sesin bu özelliği Metz'in Temel Sinematografik Özdeşleşme kuramıyla bütünlük arz etmektedir. Metz'in özdeşleşme kuramına göre; film izleme eyleminde olan izleyici, çeşitli uyarılar sayesinde-kurgu, senaryo, karakter, ses, kamera hareketleri-dikkatini filme vererek filmin kurgusal evreninin içine girmektedir. Ong'un sesin merkezileştirme kuramında belirttiği “sesin dinleyeni merkezi konuma getirme özelliği” Metz'in özdeşleşme kuramında ileri sürdüğü izleyicinin filmin kurgusal evreninin içine girmesinde oldukça etkilidir. Her iki kuram, kısa filmin az zamanda hikaye anlatma

¹ Walter J. Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Baskı, Ocak 2003, s. 90-91

özelliği düşünülerek ele alındığında daha ilişkili hale gelir. Kısa film tanımlarında öne çıkan unsurlardan birisi, kısa filmin zamanı daha yoğun bir biçimde kullanması gerektiğidir. İzleyicinin daha hızlı bir şekilde özdeşleşmesine ihtiyacı olan kısa film yönetmeni bu anlamda sadece görüntü düzenlemesini değil ses gibi sinemaya anlam katan bütün öğeleri etkin bir şekilde kullanmalıdır.

Tez kapsamında ele alınan filmlerin incelemeleri sesin sinemaya sağladığı olanaklar çerçevesinde yapıldı. Bu olanaklar; sesin flashback ve flashforward olarak kullanılması, uzam oluşturması, yer ve zaman belirtmesi, görüntüyle gösterilemeyecek durumların anlatılması, gerçeklik duygusu yaratımı, karakterlerin psikolojik durumlarının anlatılması, kimlik belirtmesi ve köprü oluşturması şeklinde sıralanabilir. Bu olanaklardan gerçeklik duygusu yaratımı ve karakterlerin psikolojik durumlarının anlatılması gibi unsurlar Metz'in kuramında belirttiği izleyicinin özdeşleşme sürecine olumlu katkı sağlayan özelliklerdir.

Kısa film festivalleri birçok yönüyle büyük önem arz etmektedir; kısa film yönetmenlerinin çektikleri filmler için iyi bir gösterim alanı oluşturması, kısa film diye ayrı bir türün varlığından insanları haberdar etmesi, verilen ödüllerle yönetmenleri bir sonraki filmi çekebilmeleri için motive etmesi gibi birçok nedenden dolayı kısa film festivalleri önemlidir. Tez kapsamında yöntemsel olarak *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'nin seçilmesinin nedeni; bu festivalin Türkiye'de kısa filmi daha popüler hale getirmesidir. Bunun yanı sıra tez kapsamında kendisiyle röportaj yapılan kısa film yönetmenlerinden Emine Emel Balcı'nın da belirttiği gibi Akbank'ın festival süresince sektörde çalışan insanlarla, sinema sanatına kısa film çekerek başlayan yönetmenleri buluşturması ve bu anlamda çeşitli çalıştaylar düzenlemesi, festival olarak Akbank'ın seçilmesinin önemli nedenlerinden birisidir (Ek2). Ayrıca "Akbank Kısa Film Festivali Üniversitelerde" etkinliği ile İstanbul ve Anadolu'daki birçok üniversitede ödüllü filmler öğrencilerle buluşmaktadır. *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'nin bu özelliği onu diğer festivallerden farklı kılar. Günümüzde festivallere katılan filmlerin büyük bir kısmının üniversitelerde üretildiği düşünülüşünde Akbank'ın bu özelliği ayrı bir önem kazanır.

Tez kapsamında ön elemeyi geçen filmlerin seçilerek incelenmesinin nedeni bu filmlerin belirli sinematografik koşulları yerine getirdiği ön kabulünden kaynaklanmaktadır. Bir jüri tarafından hem görüntü hem de ses anlamında "yeterli"

düzyeyde olduğu kabul edilen bu filmlerin, bu tez çalışmasında sesin sinemaya sağladığı olanaklar çerçevesinde incelenmesi sesin kısa film yapım sürecinde ne derece değerlendirmeye alındığına dair bir kriter sunar. 2008 yılında beşincisi düzenlenen *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'nin kurmaca kategorisinde 19 kurmaca kısa film n elemeyi geçti. Bunlar arasından görüntü ve ses kuşaklarının olumlu ve olumsuz anlamda sesin sinemaya sağladığı olanakları geniş bir çerçevede tartışmaya açma imkanı sağlayan ‘‘Bekleyiş’’, ‘‘şah Mat’’, ‘‘Turkish Coffee’’, ‘‘Doğum’’ ve ‘‘Sardunya’’ başlıklı filmler çalışma kapsamına alındı.

Çalışmanın birinci bölümü ses tanımları ve özelliklerinden yola çıkılarak sinema ve ses ilişkisini tartışır. Sinemada ses kuşağını oluşturan öğeler hakkında bilgiler verir. Sessiz sinema döneminin ve sorunlarının da aktarıldığı bu bölümde sesin sinemaya girişi ve sesli sinema döneminin özellikleri ayrıntılı olarak tartışılır.

Tezin kuramsal çerçevesinin çizildiği ikinci bölümde Walter Ong'un görüşleri çerçevesinde günümüz sinemacılarının ve kısa film yönetmenlerinin sesi ikinci plana atarak görüntüyü sinemanın merkezi haline getirmelerinin altında yatan nedenler tartışılır. Bunun yanı sıra Rene Clair, Murnau, Arnheim, Bazin ve Chaplin gibi sinema estetikçilerinin ve kuramcılarının sinemaya eklenen ses öğesine karşı tutumları ve sinemaya sesin girmesine karşı çıkma nedenleri aktarılır. Ayrıca, Jean Epstein, Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi sinema kuramcılarının sesli sinemaya destek verme nedenleri ve sesin sinemaya sağladığı katkılar ayrıntılı olarak tartışılır. Bu bölümde genel itibariyle sesin sinemadaki gerekliliği ve önemi vurgulanmaktadır. Çalışma boyunca araştırılan kaynaklardan hareketle varılan; sesin sinemanın vazgeçilmez bir estetik unsur olduğu, sinemanın sestten bağımsız telaffuz edilemediği ancak eksik kaldığı görüşüdür.

nc bölüm, kısa film tanımlarından yola çıkarak kısa filmin Türkiye ve dünyadaki gelişimini aktarır. Kısa film türlerine ilişkin bilgilerin de yer aldığı bu bölümde kısa ve uzun metraj film arasındaki farklılıklar ortaya konularak Türkiye'de ve dünyada kısa filmin gelişmesine olanak sağlayan sayısal teknolojinin kısa filmle olan ilişkisi tartışılır.

Tezin dördüncü bölümünde 5. Akbank Uluslararası Kısa Film Festivaline katılan filmlerden seçilen beş örnek film, ikinci bölümde tanımlanan müzik, efekt ve diyalog gibi değerlendirme kriterleri çerçevesinde filmin ses kuşağını oluşturan öğeler bakımından incelenir. Filmler incelenirken sadece ses kuşakları değil görüntü ve ses ilişkisi bütünlük olarak ele alınır. Filmlere ilişkin analizler yapılırken gerek ikinci bölümde yer alan kuramsal yaklaşımlar ve gerekse tezin oluşum sürecinde ulaşılan yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler kullanılır. Ayrıca uzman niteliğindeki kaynak kişilerle ve incelenen bazı filmlerin yönetmenleriyle yapılan söyleşilerden de faydalanılır.

Tartışma ve sonuç bölümünde, incelenen filmlerin ses kuşaklarına ilişkin olumlu ve olumsuz kullanımlar, kısa filmin özellikleri ve Walter Ong'un sesin merkezileştirme özelliği, Christian Metz'in özdeşleşme kuramlarıyla ve ikinci bölümde sese ilişkin kuramsal yaklaşımlar ve ortaya çıkan sesin sinemaya sağladığı olanaklar çerçevesinde ele alınır. Daha genel bir bakışın sergilendiği bu bölümde, incelenen kısa filmlerde görüntü ve ses ilişkisine yönelik yapılan eleştirilerin haklı gerekçeleri ve bu eleştirilere neden olan eksikliklerin olası sebepleri ortaya konulmakta ve bu eksiklerin giderilmesi için gerekli çözüm önerileri sunulmaktadır.

BÖLÜM 1

SİNEMA SANATI VE SES İLİŞKİSİ

1.1 Ses nedir? Özellikleri Nelerdir?

Ses; görsel ve işitsel medyanın ortaya çıkışından itibaren büyük önem kazanan, televizyon, sinema ve radyo gibi görselliğe ve işitselliğe dayanan yapımların vazgeçilmez unsurudur. Bu medyalardaki estetik yapıyı kurma, bilgi sağlama, ritmik yapıyı belirleme gibi temel işlevlerin yanı sıra, Reha Recep Ergül'ün de belirttiği gibi özel işlev olarak niteleyebileceğimiz, perdede gösterilen nesnelere bir vücut, bir kimlik ya da boyut verme işlevlerini de üstlenir.² Bu açıdan bakıldığında sesin sadece fiziksel bir öge olmadığı, bunun yanı sıra estetik haz oluşturmada önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Sesin hem fiziksel hem de estetik bir öge olması, sese ilişkin tanımları da farklılaştırmaktadır. Sesi, “*akustik bir dalganın doğurduğu işitme duygusudur*”³ şeklinde tanımlayan Mustafa Sözen, sesin öncelikli olarak teknik boyutuna dikkat çekmektedir. Ergül ise bu tanımı daha da genişleterek, “*ses; gaz, sıvı, ya da katı ortamlar içerisinde hareket edebilen mekanik titreşimlerin oluşturduğu bir enerji biçimidir*”⁴ şeklinde tanımlamıştır.

Sesi teknik boyutuyla ele alan bir başka kaynakta ise ses şu şekilde tanımlanmaktadır: “*ses, nesnelere titreşiminden meydana gelen ve uygun bir ortam içerisinde (hava, su vb.) bir yerden başka bir yere, sıkışma (compressions) ve genişlemeler (rarefactions) şeklinde ilerleyen bir dalgadır. Dolayısıyla ses, bir basınç dalgasıdır.*”⁵

Sese ilişkin tanımları göz önüne alındığında, tanımların yer aldığı kaynakların genellikle sesin estetik değil teknik boyutunu öne çıkardığı görülür. Bunun nedeni ise ses ögesinin ortaya çıkış itibarıyla sanattan daha eski bir geçmişe sahip olmasıdır. Sesin estetik bir öge olarak kullanımı ise daha ileri zamanlarda gerçekleştiği için –sinema, tiyatro, televizyon vb. unsurların ortaya çıkmasından sonra- yapılan tanımlar teknik

² Reha Recep Ergül, Ses, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayını, 2. Baskı, 2001, s: 1

³ Mustafa Sözen, Sinemada Ses Kullanımı, Ankara, Detay Yayıncılık, Mart 2003, s. 1

⁴ Ergül, A.g.e., s. 11

⁵ <http://www.baskent.edu.tr/~scanan/sesweb/ses.htm>, 19.12.2008

boyutta kalmaktadır.

Sesin özellikleri de tıpkı tanımı gibi, genellikle sesin duyuşal yapısını açıklayıcı yöndedir. Sesin teknik özelliğini belirleyen unsurlar; sesin yüksekliği, şiddeti ve tınısıdır. Bir sesin yüksekliğinin ayırt edilmesi, pes (kalın) sesinin, tiz (ince) sesinden ayırt edilmesidir. Bir müzik aleti, büyüklüğüne bağlı olarak çıkardığı ses de farklıdır. Müzik aleti ne kadar büyükse çıkardığı ses o kadar pes (kalın), ne kadar küçükse o kadar tiz (ince)'dir. Sesin yüksekliği ile titreşimler arasında doğru orantı vardır. Sözen'e göre, sesin yüksekliği, titreşimlerin sıklığına bağlı olarak yükselmeler ve alçalmalar gösterebilir.⁶

Sesin ikincil özelliği şiddetidir. Sesin şiddeti, gürlüğü olarak da nitelendirilebilir. Günlük yaşamda karşılaşılan sesler; şiddetli, orta ve zayıf olarak sınıflandırılır. İnsan kulağı, 16 ile 16000 db (desibel*) arasındaki sesleri algılayabilmektedir. 16 db altındaki sesler insan kulağı tarafından algılanamaz özelliğe sahip olup işitilmeme dışında herhangi bir etki uyandırmazlar. Ancak tıpkı Ayhan Zeren'in belirttiği gibi 16000 db üzerine çıkan çok şiddetli titreşimler, *“işitilmeseler de kulakta bir basınç dolayısıyla acı duygusu uyandırır. Bu nedenle kulağın duyma sınırının üst kısmına acı duyma eşiği (threshold of pain) denilmektedir.”*⁷

Sesin diğer bir özelliği de tınısıdır. Bir sesin tınısı, iki değişik enstrümanın çaldığı aynı melodiyi ayırt etmeye yarar. Bir piyano, bir saksafon veya gitar, bir müzik eserindeki aynı notaları çalsalar bile birinin sesi ötekinden kolayca ayırt edilebilir ve hangi enstrümana ait olduğu tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle her sesin ayrı bir tınısı vardır denilebilir. Seslerdeki bu tını farklılıklarını insan kulağı önceden sahip olduğu bilgilere dayanarak ayırt edebilirken, bu tını farklılıklarını tespit edebilen bir alet henüz icat edilememiştir. Ferit Pehlivan'a göre insan kulağının bu özelliği, insanın yaşam çevresinde yarattığı sessel boyut açısından oldukça önemlidir.⁸

*Ses şiddeti ölçü birimi

⁶ Sözen, A.g.e., s. 18

⁷ Ayhan Zeren, Müzikte Ses Sistemleri, Ankara, Ofset Otomat Basımevi, Haziran 1978, s. 14

⁸ Ferit Pehlivan, Biyofizik, Ankara, Hacettepe Taş Yayınları, 2. Baskı, 1997, s. 20

1.2 Sinemada Ses Kuşasını Oluşturan Öğeler

Ses tanımları ve özelliklerinden yola çıkarak sinema ve ses ilişkisinin incelendiği bu bölümde sinemada ses kuşasını oluşturan müzik, diyalog ve efekt öğelerinin sinemaya kattığı anlam tartışılır. Sessiz sinema döneminin ve sorunlarının da aktarıldığı bu bölümde sesin sinemaya girişi ve sesli sinema döneminin özellikleri ayrıntılı olarak incelenir. Bu bölüm ayrıca sesin sinema açısından önemini pekiştirdiği için tezin kuramsal çerçevesinin çizildiği ikinci bölümde sese karşı olumlu tavır alan kuramsal yaklaşımları destekleyici yöndedir.

Sinema sanatının ses kuşasını oluşturan ve bu tezde ele alınan filmlerin ses kuşaklarının incelenmesinde kullanılan diyalog-müzik-efekt üçlüsü, her birinin sahip olduğu önem nedeniyle günümüz sinemasının vazgeçilmez öğeleri arasındadır. Dolayısıyla her birinin ayrı ayrı ele alınmasında yarar vardır.

1.2.1 Diyalog

Diyalog kelimesi Yunancadaki dia ve logos kelimelerinin birleşiminden oluşur. Dia, vasıtasıyla ve yoluyla demektir. Logos ise; kelime veya anlam, söz, ifade, bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte bir araya gelmek anlamındadır.⁹ Bir filmde ise karakterlerin düşünce ve duygularını belirtmek için çıkardıkları bütün sesleri diyalog olarak tanımlamak mümkündür. Diyalogların filmdeki temel amacı, öykü ve karakterler hakkında önemli bilgiler vererek senaryoyu geliştirmektir. Tiyatronun temelini oluşturan diyalog, sinemada son derece dikkatli ve ekonomik bir şekilde kullanılmalıdır. Diyalog, sinema sanatına giren ses unsurunun en tartışılan öğesi durumundadır. Şüphesiz bunda, diyalogların gelişigüzel kullanılması etkili olmuştur. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bahsedileceği üzere diyalogun sinemaya girmesini ölçüsüzce kullanan kimi yönetmenler “yüzde yüz sesli” sloganlarıyla ürettikleri filmleri pazarlamaya çalışmışlardır. Bu durum, sinema kuramcılarının başından beri korktuğu ve eleştirdiği bir kullanımdır. Mehmet Arslantepe'nin belirttiği gibi eğer “*diyaloglar, görselliğe yardımcı oluyorsa, konuyu ilerletiyorsa, karakteri tanımlıyorsa/tanıtıyorsa amacına uygun kullanılıyor demektir.*”¹⁰

⁹ http://jray72.blogcu.com/diyalog-nedir_12132231.html, 20.12.2008

¹⁰ Mehmet Arslantepe, Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş, İstanbul, Beta Yayınevi, Kasım 2007, s. 73

Dolayısıyla senaryoda, anlatım görsel olarak sağlanamadığında diyaloglardan yararlanmak en doğru olandır. Diyalog yazmak yerine görüntü ile göstermek, sinemanın ilk amacıdır.¹¹ Orhan Kemal'e göre *"iyi bir senaryo önce diyalogsuz, fotoğraf olarak düşünülmelidir."*¹²

Bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş tarzı veya o kişinin kendine özgü sözcük dağarcığı gibi olgular bir kişinin bilgisini, toplumsal durumunu ve dünyaya ilişkin görüşlerini açığa vuran en etkili göstergelerden biridir. Pana filmin çektiği "Muro-Nalet Olsun İçimdeki Bu İnsan Sevgisine" adlı sinema filminde yer alan Muro karakteri, bu durum için iyi bir örnektir:

-*"Lanet olsun içimdeki bu insan sevgisine..."*

-*"Emperyalist eğitimin sonucunda, bilinçsiz şekilde yetiştirilmiş, kendini çözememiş ve kapitalist düzenin çarkının dişleri arasında sıkışmış bir zavallı..."*

-*"Maalesef en kutsal devrim, ilkelerle, prensiplerle değil; para ile gerçekleştirilebiliyor"*.

-*"Bu don ne böyle; masmavi, bundan sonra kimse burjuva donu giymeyecek"*.

Yukarıda yer alan diyaloglar, az önce de bahsedildiği üzere Muro karakterine aittir. Muro'nun sözlerinden de anlaşılacağı üzere o bir devrimcidir. Onun bu devrimci jargonu, kişiliğini ve dünyaya ilişkin görüşünü izleyiciye yansıtan önemli bir öğedir. Eğer diyalog olmasaydı, acaba Muro karakterinin devrimci özelliğini sadece görüntülerle anlatmak ne derece mümkün ve etkili olabilirdi?

Sinemada yer alan karakterlerin düşüncelerinin verilmesinde bazı diyalog kullanım şekilleri bulunmaktadır. Bunlardan birisi dış ses (off voice), diğeri ise iç ses (voice over)'tir. Dış ses kullanımında düşünceler dış ses kullanılarak kişi düşünürken gösterilir. İç ses kullanımında ise iç ses, görüntü üzerine verilmektedir. Kişinin kendi kendine konuşması (monolog) düşüncelerin, anımsamaların verilmesinde bir diğer yoldur.

¹¹ Feridun Akyürek, Senaryo Yazarı Olmak, İstanbul, Mediacat Yayınevi, 2004, s. 55.

¹² Orhan Kemal, Senaryo Tekniği ve Senaryolar, Haz. Işık Ögütçü, İstanbul, Tekin Yayıncılık, 2003, s.75

1.2.2 Müzik

Filmdeki ses kuşağının önemli bir ögesi de müziktir. Amerikalı besteci Aaron Copland'ın “*Film müziği, sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir*”¹³ diyerek filmdeki müziğe ve dolayısıyla ses kuşağının önemine dikkat çeker. Film müziği, günümüz sinemasının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu beraberliğin ilk temellerini ise sessiz film dönemine dayandırabiliriz. Hollywood'un eski yapımcılarından Irving Thalberg, sessiz film dönemini anlatan bir yazısında şöyle der: “*sessiz filmler asla sessiz olmamıştı.*” Bu düşüncüyü sadece kendisi değil, o dönemin araştırmacıları da paylaşıyor ve savunurlar.

Sinemanın ses ögesiyle buluşması müzik sayesinde olmuştur. 1891–1896 yılları arasında Emile Reynaud, Praksinoskop adı altında gerçekleştirdiği alet yardımıyla halka 15–20 dakikalık hareketli resimler göstermeyi başardı. Üstelik bunu müzik eşliğinde yapıyordu. Bu biçimde müzik, daha sinema doğmadan önce sinemayla tanışmış oldu. Birçok denemeden sonra 28 Aralık 1896 yılında Lumiere Kardeşler tarafından Paris'in bir yeraltı kafesinde Sinematograf halka sunulmuştur. Filmlere, Reynaud'nun gösterilerinde olduğu gibi bir piyano eşlik etmiştir. Tam bu noktada şu soruyu sormamız gerekir: belge niteliğindeki bu 5–10 dakikalık filmlere bile neden ses kuşağı eklenmeye çalışılmıştır? Bu soruya en iyi cevabı ünlü sinema kuramcısı Eisenstein vermektedir. Eisenstein, görme ve işitme duyularına ait öğelerin birbirinden farklı nitelikler taşıması nedeniyle görüntü gibi sesi de ayrı etken olarak ele almayı ve sinema sanatının anlatım gücünü geliştirmek amacıyla yepyeni bir yapıya yöneltmeyi önermiş ve görme ile ses, görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak ve bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmanın gerekliliğini ifade etmiştir.¹⁴ İlk zamanlarda müziğin sinemaya eklenmesi çeşitli nedenlere dayandırılmıştır. Birçok araştırmacı en büyük nedenin, gösteri aletinin rahatsız edici sesini örtmek olduğunu ileri sürmektedir. Diğer bir önemli neden ise sessizliği aşma amacıdır. Gösteri aletinin ve seyircinin gürültüsünün dışında, filmlerde mutlak bir sessizlik hakimdi. Bu sessizlik nedeniyle seyirci bazen konuyu anlamakta güçlük çekmekteydi. Eisenstein'ın bu

¹³ Sadi Konuralp, *Film Müziği*, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2004, s. 17

¹⁴ Sözen, A.g.e., s. 149

görüşünden yola çıkarak sorumuzun cevabını şu şekilde özetleyebiliriz: görme ve işitme duyularının ortak faaliyetinin sinemada anlam yaratma boyutu; sinemada ses kuşağının gerekliliğini daha iyi ortaya koyar.

Sinemanın en büyük estetikçilerinden olan Eisenstein, ses-görüntü birlikteliği konusu şu şekilde özetler: ses, sinemaya yenilik ya da moda olsun diye gelmedi. Sessiz sinemanın, plastik anlatımın sınırlarını zorlamasıyla sesli sinemaya geçildi. Anlatım alanını genişletmek zorunluluğunu, sinema başlangıçtan beri hissetmiştir. Daha ilk yıllarında, sessiz sinema plastik imajla yetinmeyip elindeki tüm olanaklarla ses imajını kullanmaya eğilmiştir.¹⁵ Birçok araştırma göstermiştir ki ses ve görüntünün bir arada verilmesi sahneyi daha aydınlık, konuyu daha anlaşılır kılar. Müzik ve dolayısıyla ses, bu etkiyi kullanarak perdedeki sessiz, soluk resimleri daha aydınlatır ve seyirciyi filmin içine sokar. Ayrıca müzik yalnızca bir gürültü değil, ritmi ve melodiyi de içinde barındıran bir ses ögesidir. Bu biçimde, hareket ve zamanı anlamlı ve sürekliliği olan birimlere böler. Bu hareketli birimler, duyu organlarımız ve algılarımıza kadar etki eder. Müziği duyduğumuz zaman, önceden görmediğimiz yerlerde bir takım şekiller görür gibi oluruz.¹⁶

Aytuğ Ülgen, bir makalesinde sinema – müzik etkileşimiyle ilgili olarak şu yorumu yapar: başlangıcını, bugünkü yöntem ve kurallarını bir yana bırakacak olursak aslında sinema sanatı ile müzik sanatının günümüzdeki sıkı ilişkisi pek de şaşırtıcı olmamalıdır. Tragedyanın, yani ortalama 3000 yıllık geçmişe sahip köklü bir geleneğin kural ve yöntemlerinden yararlanmak kaçınılmazdır. Müzik, izleyicinin özdeşleşme sürecine olumlu yönde etki eden önemli bir araçtır. Müziğin de katkısıyla seyirci sahne üzerinde olan bitenle **özdeşleşmekte**-katharsis-ve duygusal bir boşalmaya tabi tutulmaktadır. Elbette insanın algı, düşünce ve doğasını bugün sanal olarak tanımladığımız bir yoldan etkileyebilmek için dramatik kurgunun oldukça kuvvetli tasarlanmış, bileşenlerinin titizlikle seçilmiş olması gerekmektedir. Geleneksel anlamda sinemada anlatımın malzemeleri; algılayan süjenin özdeşleşebileceği bir karakter, sözlü olarak anlatımın sağlanabileceği ortak dil, takip edilmesi gereken bir düşünce, gerçeklik hissini artırarak

¹⁵ Sergey Eisenstein, Bir Sinemacının Düşünceleri, Çev: Azmi Arna, İstanbul, Yol Yayınları, Ekim 1975, s. 75

¹⁶ Konuralp, A.g.e., s. 20

izleyicisini mekanın ötesine taşıma işlevi gören dekor ve diğerlerine göre doğal olarak insan hayatında tam bir karşılığı bulunmaması açısından ayrıksı bir görünümü olan müziktir. Seyirci bu araçların kullanımı yoluyla yaratılan anlatımsal gelişmeyi takip ederek etkilenir ve “özdeşlik kurma” ilkesi yoluyla harekete dahil edilir.¹⁷

Müziğin sessiz film arkasındaki boşluğu doldurmaktan başka bir görevi olmadığı ilk uygulamalardan kısa bir süre sonra sinemanın deneysel bir çalışma değil, çok kuvvetli bir anlatım aracı olarak tıpkı antik dönem sahne sanatlarında olduğu gibi önemli bir anlam taşıyıcı öge olabileceği fark edilmiştir. Müzik, sinemadaki asıl işlevini sesli film döneminde kazanmıştır. Görüntü ile birlikte sesin de kaydedilmesi olanaklı olunca, müzik filmsel anlatımı güçlendiren bir işlev üstlenmiştir.¹⁸ Sessiz film üzerine, sahnede yer alan piyano ile doğaçlamalar yapan müzisyen, artık yönetmenin filmin uygun gördüğü yerlerinde çalınmasını istediği müzikleri çalmaya başlamıştır. 1909 yılına gelindiğinde Edison’un şirketi, üretmekte olduğu filmler için müzikler sipariş etmeye başlamıştır. Bu müzikler çoğunlukla belirli bestecilerin seçilen eserlerinin filmle örtüşecek şekilde düzenlenmesinden ibaretti. Bu duruma verilebilecek en güzel örneklerden biri D.W. Griffith’in “Bir Ulusun Doğuşu” adlı filmidir.

Aradan geçen yüz yılda, müziğin sinemadaki yeri ve işlevi giderek önem kazanmıştır. Artık müzik için film değil, film için müzik yapılı hale gelmiştir. Hatta bu işi meslek olarak yapan insanlar vardır. Film için müzik yapan ve bu anlamda uluslar arası başarılar elde eden müzik adamlarının bu başarıyı elde etmelerinde önemli nedenler vardır. Bu nedenler aynı zamanda müziğin sinemadaki işlevlerini işaret etmektedir. Bu işlevleri hakkıyla yerine getirdiği için Hitchcock’un “Sapık” filmine müzik yapan Bernard Hermann’ı hala hatırlamaktayız. Peki müziğin filmdeki işlevleri nelerdir? Cem Pekman’a göre sinemada müziğin 5 temel işlevi vardır:

- Filmin zaman, yer ve atmosferini yaratır.
- Filmde yer alan karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizer ve perdede gösterilemeyen duyguları anlatır.

¹⁷ Aytuğ Ülgen, 2005, “Sinema ve Müzik Sanatı İlişkisi Üzerine”, **Sekans Dergisi**, Ankara, Paragraf Yayınevi, Sayı 5, s.130

¹⁸ Peyami Çelikcan, Müziği Seyretmek, Ankara, Yansıma Yayınları, Ekim 1996, s.58

- Bir süzgeç görevi görerek, izleyiciyi filmin teknik özelliklerinden soyutlar ve bir film izlediğinin ayırtına varmasını önler.
- Gerginlik yaratmaya ve ardından gerginliği düşürmeye yarar.¹⁹

Bunların dışında, sözlerle anlatılamayan duyguların aktarılmasında da müzik etkili olarak kullanılan bir yardımcı unsurdur. Buna benzer olarak müziğin anlatsal olduğunu, görüntüde olmayan bilgileri verdiğini belirten Yalçın Tura, film müziğinin “*rejisörün başka hiçbir şekilde anlatamadıklarını anlatan*” bir öge olması gerektiğini söylemektedir.²⁰ Carroll, müziğin sıfat ya da edat gibi kişilerin, olayların, nesnelere, eylemlerin niteliklerini belirttiğini ya da onları başka bir açıdan gösterdiğini, bir parça değiştirdiğini belirtmektedir.²¹ Örneğin; “Kuzuların Sessizliği” adlı filmde Anthony Hopkins, kurbanlarını hoş bir müzik eşliğinde yemektedir. Müzik, görüntüyle birleşince o sahnenin duygusal özelliğini daha çok ortaya çıkarır ya da örnekte de olduğu gibi o sahneyi başka bir kılıkta gösterebilir.

Müziğin sinemaya sağladığı katkıların farkında olunmadığı ilk uygulamalarda, müzik estetik anlamda değil sadece gösterim salonundaki derin sessizliği kırmak için kullanılmaktaydı. Gerçek dünyada insanı çepeçevre saran ses -müzik- olgusunun salonda ortadan kalkmasının seyircide yaratacağı olumsuz etkinin farkına varan film yapımcıları, ilk zamanlarda salonun bir köşesine yerleştirdikleri piyanistlerle bu işi başarmaya çalışsalar da bu pek mümkün olmaz. Bu durum, sinema salonlarında küçük orkestraların boy göstermeye başlamasına sebep olur. Ömer Saydam Uysal’a göre, film esnasında çalınacak olan müziğin seçimi bu küçük orkestranın şefinin ellerine bırakılıyordu. Üstelik orkestraya şeflik yapacak kişide ne ustalık ne de bir beceri aranılıyordu. Orkestraya şeflik yapacak kişinin koleksiyoncu bir ruha ve geniş bir kişisel müzik arşivine sahip olması yeterli görülmekteydi. Şef, filmleri ancak gösterileceği gecedden birkaç saat önce seyredebildiği için, filmin müzik düzenlemesi en hızlı biçimde doğaçlanıyordu.²² Peyami Çelikcan’a göre “*müziğin bu kullanılış biçimi, filmin anlam ve estetiğinin oluşumuna bir*

¹⁹ Cem Pekman, Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü, İstanbul, Pan Yayınları, Mayıs 2004, s. 16

²⁰ Akın Ok, Türk Sinemasında Film Müzikleri, İstanbul, Arion Yayınevi, 1995, s.42

²¹ Pekman, A.g.e., s.18

²² Ömer Saydam Uysal, Yayınlanmamış Ders Notları, s.131

*katkıda bulunmaktan çok, film izleme etkinliğine eşlik eden bir özellik taşıyor.”*²³ Bu durumun yarattığı olumsuz etkileri ortadan kaldırmak için film dağıtım şirketleri, filmlere yapılacak müziklere ilişkin önerilerde bulunmaya başlamışlardır. Müzik yapacak olan orkestraya filmin temasını niteleyen, “hoş”, “kederli”, “canlı” gibi sıfatlar bildirilmeye başlanmıştır. Bu durum, günümüz sinemasında müziğin kullanımına ilişkin ilk ipuçlarını vermektedir. Her ne kadar ilk uygulamalarda önceden hazırlanan müzikler filmlere uygulansa da, zamanla film için müziğin önemi giderek daha iyi anlaşılmış ve özgün müzikler yapılmaya başlanarak günümüz sinemasına örnekler sunulmuştur.

1.2.3 Efekt

Öykü anlatımında; senaryo, kurgu, renk ve ışık düzenlemesi kadar önemli olan diğer bir unsur da ses efekti kullanımudur. Sahip olduğu önem kadar, kullanılacağı yer ve biçim de oldukça önemlidir. Mahmut Tali Öngören’e göre; ses efekti, konuşmayı ya da görüntüyü desteklemekte, bir yeri tanımlamakta, bir hava ya da atmosfer yaratmakta ve zaman belirtmekte kullanılan etkili bir öğedir.²⁴

Ses efektleri; tanımlanabilen ve tanımlanamayan efektler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Tanımlanabilen ses efektlerine örnek olarak tren düdüğü, nal ve rüzgar sesi gösterilebilir. Bu efektler tanımlanabilen özelliğe sahip olduğu için filmde kullandığımızda, ses kaynağını göstermeye gerek kalmayabilir. Ancak tanımlanamayan efektler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Tanımlanamayan efektlere en iyi örnek, yağmur ve ateş sesidir. Yağmur sesi ile ateş üzerinde yanmakta olan yağın sesi birbirine çok benzer. Bu açıdan bakıldığında filmde sadece yağmurun sesini vermek yetmeyebilir. Eğer o sırada yağmurun yağdığı belirtilmek isteniyorsa, ya yağmur sesi ile beraber bir başka efekt –gök gürültüsü- kullanılmalı, ya yağmurun yağdığını belirten bir diyalog yerleştirilmeli, ya da yağmur ses efekti yağmur görüntüsüyle birlikte verilmelidir.

Tanımlanabilen ses efektleri, eskiden beri sinemacının elinden tutmuştur. Çekilmesi zor planların anlatımında, ses efektleri yardımıyla bazı mekanları ve olayları göstermeden de o mekanı ve olayı izleyicinin aklında canlandırmak mümkündür. Öngören, efektin bu

²³ Çelikcan, A.g.e., s.57

²⁴ Mahmut Tali Öngören, Senaryo ve Yapım, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1991, s.121

şekilde kullanımını şöyle örnelemektedir: öyküde geçen iki karakter bir trafik kazasına tanıklık edecektir, ancak yönetmen bu kazayı sadece seslerle anlatmak istiyorsa öncelikle kaldırımda yürümekte olan karakterler gösterilir ve ardından bir otomobilin fren sesi ve kornası diğer otomobillere kıyasla daha yüksek verilir. Ardından iki karakterin seslere tepkileri gösterilir. Önce korkuyla ve heyecanla çerçeve dışına bakan karakterler, “eyvah” diyerek tepki verirler. Bu sırada çerçeve dışında duyulan fren sesiyle birlikte çarpışma sesleri verilir. Bu sahnede en önemli ses, çarpışma sesidir. Ancak bu sesin kaynağı, yani çarpışma olayı seyirciye gösterilmediği için öncelikle seyirci bu çarpışma olayına hazırlanmalıdır. Bunu yapmak için de sokak, trafik, korna, fren sesleriyle birlikte karakterlerin bu seslere tepkileri verilir. Böylece seyirci, orada bir kaza olduğuna ikna edilmiş olur.²⁵ Böyle bir sahneyi ses efektleriyle anlatmak hem daha kolay hem de ekonomiktir. Uzun metraj filmlerde sıkça kullanılan bu tip örnekler, bütçe sıkıntısı çeken kısa film yönetmenleri için de oldukça uygundur.

Ses efekti, yer - zaman belirtmekte ve atmosfer yaratmakta etkili olarak kullanılan bir ses unsurudur aynı zamanda. Örneğin, bir ağustosböceği sesi ile hem gece, hem açık hava hem de sıcak bir mevsim izlenimi kolaylıkla verilebilir. Ayrıca Arslantepe'nin de belirttiği gibi, “görüntüde olmayan bir insanın ayak sesleri gizem ve korku atmosferi yaratmak için kullanılabilir.”²⁶

Sözen'e göre, iyi bir filmde görüntü düzenlemesi kadar, ses efektlerinin de doğru bir biçimde tasarlanmış olması beklenir.²⁷ Ses efektlerinin anlatıma derinlik, gerçeklik kattığı fikrinden yola çıkılarak şöyle bir örnek verilebilir: bir tren garında iki sevgili ayrılmak üzeredir. Kendi aralarında bir takım diyaloglar geçmektedir. Bu sırada, eğer sadece diyalog sesleri duyulursa, seyirciye gördüğü halde bu yerin bir tren garı olduğunu kabul ettirmek güçleşir. Bu durumda seyirci sahnenin doğallığından şüphe ederek filmle olan bağını koparır. Tam tersine, ses efektlerine ağırlık verilip diyaloglar ikinci plana atılırsa, sahnede yer alan önemli bir ses kaynağı anlaşılmaz hale gelerek hikayenin gelişimi olumsuz yönde etkilenir. Bu durumda yapılacak en iyi şey, kalabalık insan sesleri, tren düdükları, ayak sesleri vb. efektlerle birlikte hikayede yer alan karakterlerin

²⁵ Öngören, A.g.e., s.400

²⁶ Arslantepe, A.g.e., s.76

²⁷ Sözen, A.g.e., s.197

diyaloglarını Sözen'in belirttiği gibi doğru bir biçimde tasarlamak olacaktır. Ses efektlerinin kullanımına ilişkin verilen örneklerden yola çıkıldığında, ses efektlerinin konuşmayı ya da görüntüyü desteklemekle kalmayıp, sahne ya da yer tanımlamalarında, hava ya da atmosfer yaratmada, zaman belirtmede ve öykünün devamlılığını sağlamada kullanılan etkili bir ses unsuru olduğu söylenebilir ve Sözen'in ses efektlerinin düzenlenmesine verdiği önem daha iyi anlamlandırılabilir.

Çalışmada gelinen nokta itibarıyla diyalog, müzik ve efektin; sinemanın ses kuşağını oluşturan önemli öğeler olduğu söylenebilir. O halde sinema tarihi neden bir dönem “sessiz” sıfatıyla anıldı? O dönemin sinemacıları sesin öneminin farkında değiller miydi? Sessizliğin bile bir sesi varken, sinema neden sessizdi? Tüm bu sorulara cevap verebilmek için “sessiz sinema tarihi”ni incelemek gerekir.

1.3 Sessiz Sinema Dönemi

Ses olgusunun sinemaya henüz girmediği dönem, sinema estetikçileri, tarihçiler ve akademisyenler tarafından “sessiz dönem” olarak nitelendirilmektedir. Hareketli resimleri kaydedilmiş sesle birleştirme fikri, neredeyse sinema tarihi kadar eskidir; ancak teknik zorluklardan dolayı 1920'lerin sonlarına kadar filmlerin çoğu sessiz olarak çekilmiştir. Bununla birlikte sessiz film, mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahiptir. Sinemada sessiz film dönemi bazen “gümüş ekran dönemi” olarak da tanımlanır.

Sessiz olarak nitelenen ilk filmler, genellikle açık havada çekilmiştir. Gerard Betton'a göre, senaryosuz ve yönetmensiz olarak çekilen bu filmleri –Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi- belgesel türde röportaj filmleri olarak nitelemek mümkündür.²⁸ Sesin sinemaya girdiği 1920'li yıllarda sessiz sinema, görüntü kalitesi bakımından oldukça iyi bir durumdaydı. Ancak, televizyonlardan izlenen sessiz filmler, orijinal filmlerin üçüncü kuşak versiyonları olduklarından görüntülerin kalitesi düşüktür. Bunun yanı sıra, televizyon yayıncılığındaki teknik sistem farklılığı da sessiz filmlerin görüntülerinde birtakım deformasyonların oluşmasına neden olmaktadır. Bu filmleri referans alarak

²⁸ Gerard Betton, Sinema Tarihi, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları, 4. Baskı, Şubat 1993, s.9

sessiz filmleri, “görüntü kalitesi düşük” olarak nitelenmek yanıştır. Sessiz filmlerde diyalog ve efekt gibi ses unsurları yer almadığı için öykü, görüntüye yardımcı unsur olarak kullanılan ara başlıklar -ara yazılar- ile anlatılmaktaydı. Öykü anlatımında hayati öneme sahip olan ara başlıklar, filmlerin birer grafik ögesi haline gelirken, senaryo yazarlarından farklı olarak ara başlık yazarları da film endüstrisindeki yerlerini aldılar.

David Cook’a göre Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında Paris’te halka açık olarak izlettirdikleri ilk sessiz filmler de dahil olmak üzere, filmlerde müzik ögesi hep var olmuştur.²⁹ Müziğin filme sağladığı katkının farkında olan sinemacılar, sesin bu önemli ögesini filme dahil ederek filmlerin atmosferini güçlendirmeyi başarmışlardır. Bunun yanı sıra, filmi izleyen seyirciler, müzik vasıtasıyla hikayenin gelişimine ilişkin birtakım ipuçlarıyla da bilgilendirilmiştir. Müzik, aynı zamanda filmin çekimi sırasında oyunculara da hikayenin duygusal özelliklerine ilişkin ipuçları verdiği için film setlerinde de yerini almıştır. Bu sebeplerden ötürü bir piyanist ya da orkestra, filmin çekimi ve izlenmesi sırasında hep sinemanın yanında olmuştur.

Sinemanın Türkiye’ye girdiği yıllar incelendiğinde, tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi Türkiye’deki sessiz sinema döneminin de müziksiz olmadığı, o yıllarda Türkiye’deki sinemanın da müzikle yakın ilişki içinde olduğu görülür. Pekman’a göre, Türkiye’de sessiz dönemin ilk filmi Fuat Uzkınay’ın çekmiş olduğu “*Ayestafanos’ta Bir Rus Abidesi’nin Yıkılışı*” adlı filmidir.³⁰ Ancak bu filmin gerçekten çekilip çekilmediği soru işaretidir. Ulusal Film ve Video Merkezi’nin bir tespitine göre, nitrat bazlı filmde asetat bazlı filme geçilen 1951 yılı öncesinde yapılmış filmlerin yüzde ellisi, bozulma, yangın, ihmal gibi nedenlerden dolayı kaybedilmiş bulunuyor. 1921 öncesine gidildiğinde ise bu oran yüzde seksene çıkıyor. Dolayısıyla Uzkınay’ın çekmiş olduğu ilk filmde önce de çekilen filmlerin olabileceği bir gerçektir. Müjgan Yıldırım, *Ayestafanos’ta Bir Rus Abidesi’nin Yıkılışı* adlı film için Giovanni Scognamillo’nun bir sözünü şu şekilde aktarıyor: “*cinayet işlendi ceset yok.*”³¹ Tüm bunlara rağmen, daha önce çekilen filmlere ilişkin herhangi bir bilgi ve belge olmadığı için ve Ordu Foto Film Merkezi yetkililerinin Uzkınay’ın böyle bir film çektiği yönündeki beyanlarından dolayı Fuat Uzkınay’ın bu

²⁹ David Cook, *A History of Narrative Film*, 2nd Edition, New York: W.W. Norton, 1990, s. 23

³⁰ Pekman, A.g.e., s.23

³¹ Müjgan Yıldırım, 1995, “İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor: Türk Sinemasının Perde Arkası”, (Der.) Burçak Evren, Sigmung Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam, İstanbul, Milliyet Yayınları, s.113-115.

film, Türkiye’de çekilen ilk sessiz film olarak kabul edilmektedir. Daha sonra Uzkınay, Türkiye’ye sinemayı getiren adam olarak bilinen Sigmund Weinberg ile birlikte Türkiye’de “Leblebici Horhor”, “Himmat Ağa’nın İzdivacı” gibi ilk sessiz filmleri çekmişlerdir. 1920’li yılların sessiz sinema döneminde ise Türkiye sinemasında Muhsin Ertuğrul’un hakimiyeti söz konusudur.

Dünyada sessiz sinema çağının en önemli isimlerinden birisi Charles S. Chaplin’dir. Mehmet Gezer’e göre, Chaplin, insan yaratılışının gözlemine ve toplumsal bozuklukların eleştirisine dayanan, sokaktaki küçük adamın haklarını savunan, insancıl bir güldürüyü gerçekleştirmekle sessiz sinemayı kitlelerin gözdesi yapmıştır.³² Chaplin, sesin sinemada kullanımına ilk karşı çıkanlardan birisidir. Oyunculuk estetiği esas olarak pantomime dayanan bu sanatçının sesli sinemaya duyduğu nefret yıllarca sürmüştür. Sesin sinemada kullanımında onu rahatsız eden şey, tiyatroya karşı bin bir güçlükte elde edilen sessiz sinema estetiğinin bir çırpıda elden gitmesidir.

Sözen’e göre; Chaplin, sesin getirdiği zorlamayı, aslında sessiz olan filmlerine senkronize edilmiş müzik ve sesli efektler ekleyerek aşmaya çabalar. Bu filmlerin başında “Şehir Işıkları” gelir. Sözü kullanılmayıp yalnızca müziğin eşlik ettiği bu filmde Chaplin, bir pantomim sanatçısı olarak sesli sinemaya karşı duyduğu hoşnutsuzluğu belirtir. Bu tutumunda yıllarca direnmesine ve çoğu filmlerini sözsüz yapmasına rağmen “Diktatör” filminde başka olanağı kalmadığından dolayı ilk kez konuşmalara yer vermiştir.³³

Lumiere Kardeşler’in ve Melies’in çektiği belgesel ve röportaj nitelikli filmleri, sanatsal boyuta taşıyan en önemli isim Griffith’tir. Griffith; farklı çekimleri farklı açılardan almakla yetinmeyerek, kaydırma hareketini de sinemaya sokmuş ve paralel kurgu yöntemini geliştirerek belirli bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu durum, sinemanın kendine özgü bir dili olması gerekliliğini ortaya koymuş ve daha sonraki çalışmalarını da bu yönde şekillendirmiştir. Bütün bunlar, sinemayı belge olmaktan kurtarıp sanatsal niteliğe kavuşturmuştur. Nijat Özön, sinemanın sanatsal niteliğe kavuşmasının, bu sanatı “ayaktakımının eğlence aracı” olmaktan kurtulmasına ve diğer sanat dallarında

³² Mehmet Gezer, 1986, “Türk Sinemasında Müzik Sinema İlişkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.17

³³ Sözen, A.g.e, s. 146

çalışanların sinemayla işbirliği yapmasına neden olduğunu belirtmektedir.³⁴

Griffith'in başlattığı sessiz sinema sanatı, Sovyet Sineması ile birlikte en üst seviyeye ulaşmıştır. Sovyet Sinemasının en önemli üç ismi olan Kuleşov, Eisenstein ve Pudovkin, kameralarını çevresini değiştirmeye çalışan insanlara çevirerek, sinemayı devrimci bilinci güçlendirme aracı olarak kullanmışlar ve bu yönde ilerleyerek toplumsal gerçekçi filmler üretmeye başlamışlardır. Bu üç isim, kurguyu başlı başına bir kuram olarak geliştirerek kurgunun, izleyiciyi belli bir sonuca doğru yöneltme gücünü kazanmasına neden olmuşlardır. Bu açıdan, üç ismin de sessiz sinemaya büyük katkıları olmuştur.

Sessiz sinema sanatı, Sovyet sinemacılarla en iyi noktaya ulaştığı sırada, birdenbire ortaya ses ögesi çıktı. Peki, sessiz sinema sanatsal açıdan bu kadar iyi bir durumdayken ses ögesi neden sinemaya dahil edilmeye çalışıldı? Bu sorunun cevabını “sessiz sinemanın sorunları” başlığı altında incelemek daha uygun olacaktır.

1.3.1 Sessiz Sinemanın Sorunları

Sessiz sinemanın altın çağını yaşadığı 1920'li yılların sonlarına doğru, ses ögesi sinemaya yeni bir unsur olarak katıldı. Artık sinema seslenmektedir. Sinemada ses ögesinin her şeyden önce sözlendirme için kullanılacağı, filmlere ara yazılar konmaya başladığında anlaşılmıştı. Ara yazılar, sessiz sinemanın 4 temel sorunundan biriydi. Ara yazıların, sessiz sinemanın vazgeçilmez ögesi olduğuna daha önce değinilmişti. Vazgeçilmez bir özelliğe sahipti çünkü sinemaya ses ögesi girmeden önce öykü sadece görüntü ile anlatılmak durumundaydı. Görüntünün anlatamayacağı veya plastik anlatımın sınırlarının zorlandığı durumlarda, ara yazılar kaçınılmaz oluyordu. Öykünün geçtiği mekana, zamana ilişkin birtakım bilgilerin verilmesinde ve öyküde yer alan karakterlerin tanıtılmasında öncü rol oynayan ara yazılar, beraberinde bir sorunu da gündeme getirmekteydi: ritm. Pierre Portre, sessiz sinemada kullanılan ara yazılarla ilgili şunları söyler: ara yazılar, imgeleri can sıkıcı bir şekilde ikiye bölerek görüntüyü izledikten sonra yazısının okunmasıyla, filmin ritminin de bölünmesine neden olur. Bir filmi izlerken seyirci, bir yanda imgeler diğer yanda ise alt yazıların bulunduğu izlenime sahip

³⁴ Nijat Özön, Sinema-Uygulayımı-Sanatu-Tarihi, İstanbul, Hil Yayınevi, 1985, s.162

olmaktadır. Bu karşıtlığın ortadan kaldırılması ve imgeler ile yazıların aynı ritm içinde kaynaşmaları gerekir.³⁵ Sessiz filmlerdeki bu ritm sorunu, sinemanın kitleleri etkileme ve inandırıcılık özellikleriyle bağdaşmadığı için oldukça önemlidir.

Hiç kuşku yok ki sadece ritm sorunu, sinemaya sesin girmesi için yeterli bir neden değildi. İnsanların işitme alışkanlıkları, sessiz sinemanın diğer bir sorunuydu. İnsanlar, çevrelerinde gördükleri nesnelere kadar, bu nesnelere seslerinden de etkilendirilir. Levend Kılıç'a göre bu nesnelere içinde bulunduğu ortamın yarattığı ses, insanlar için sunulmuş işitsel bir dünyadır.³⁶ Bu nedenle her çeşit sesin var olduğu bir dünyada yaşayan insanlar, bir ses kuşağıyla çevrelenmiş durumdadır. İnsan doğası bu nedenle bulunduğu ortamdaki her sesi duymaya alışkındır ve Sözen'in belirttiği gibi seyircinin sessiz çekilmiş bir filmi yadırgamasının altında bu temel alışkanlığı yatar.³⁷

Günlük hayatta insanlar kendi aralarındaki iletişimi dil ile sağlamaktadır. Bu nedenle sessiz sinemadaki diyalog eksikliği, insan doğasına aykırıdır. Sessiz sinema, bu açıdan yoksun bir dünyanın sunumu gibidir. Çünkü oyuncular, görsel olarak birtakım davranışlarda bulunurken bu davranışlarının nedenlerini dil yoluyla açıklayamamaktadır. Oysa insan, konuşmayı başarabilen tek varlıktır. İnsanın var olduğu her yerde diyalog da hep var olmuştur. Bu açıdan bakıldığında sinemanın en büyük eksikliğinin sadece müzik ya da efekt olmadığı söylenebilir. Çünkü seyirciler perdede konuşulanların sesini duymak istiyorlardı. Sandalyenin sesini işitmek istiyorlardı. Sesten, renkten ve derinlikten yoksun olan sessiz görüntüleri seyircinin gerçek olarak kabul edebilmesi bu noksanlıkların giderilebilmesine bağlıydı. Sözen, seyircinin izlediği görüntülerin gerçek olmadıklarını bilmesine karşın gerçekmiş gibi kabul etmesi ve buna inanması ancak bu noksanlıkların giderilmesiyle olanaklı olabileceğini belirtmektedir.³⁸ Aksi halde kısa bir süre sonra sinema etkileycilik işlevini yerine getiremeyecek ve yapmacılıktan ötürü seyirci tarafından yadırganacaktır. Aslında temelde yatan düşünce, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmak değil, inandırıcılığı artırmaktır.

Sessiz sinemanın sorunlarında birisi de oyuncuların abartılı ifadeleridir. Sessiz filmin doğası, beden dili ve mimikler üzerine önemli ölçüde vurgu yapmayı

³⁵ Jean Mitry, Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Çev. Adanır Oğuz, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Yayınları, 1989, s. 143

³⁶ Levend Kılıç, Görüntü Estetiği, İstanbul, Kavram Yayınları, Eylül 1994, s. 89

³⁷ Sözen, A.g.e, s. 130

³⁸ Sözen, Aynı

gerektiriyordu. Böylelikle seyircinin, filmdeki aktörün ne hissettiğini, nasıl bir karakter yaratmaya çalıştığını anlaması kolaylaşmaktaydı. Ancak, sessiz filmlerdeki abartılı oyunculuk bazen gerçeğin temsili ya da inandırıcılık noktasında izleyicinin filmden kopmasına neden olmaktaydı. Abartılı oyunculuğun nedeni ise aktörlerin tiyatro deneyimlerini sinemaya aktarmasından kaynaklanıyordu ve tiyatrodan farklı olarak sinemanın getirdiği yakınlığı anlamış olan yönetmenler, oyuncularını bundan vazgeçirmeye çalışıyorlardı. Çoğu zaman bunu başarmak mümkün olmuyordu. Çalışmanın sessiz sinema tarihi kısmında, Chaplin'in sesin sinemaya girmesine karşı çıkışı, tiyatroya karşı bin bir güçlkle elde edilen sessiz sinema estetiğinin bir çırpıda elden gitmesine bağlanmıştı. Bu nedenle abartılı oyunculuk, sinemayı tiyatroya yakınlaştırma tehlikesini barındırdığı için sessiz sinemanın bir sorunu olarak değerlendirilmelidir.

Sessiz sinema döneminin en önemli sorunlarından birisi de “Benşi” (benshi) uygulamasıdır. Sözen, Benşi'yi “*sessiz film gösterilirken, filmde olanları tiyatro anlatımı ile izleyiciye aktaran yorumcuya verilen ad*”³⁹ şeklinde tanımlamaktadır. Benşi uygulaması, başta Japonya ve Hindistan'da olmak üzere birçok ülkede kendisini göstermiştir. Kılıç'a göre bu uygulama, filme ses ögesi eklendikten sonra bile devam etmiştir.⁴⁰ Benşi'nin tam olarak yaptığı iş; beyaz perdedeki sessiz görüntüleri kendi yorumlarıyla açıklamaktı. Doğal olarak filmin anlatmak istediği, “Benşi”nin yorumlarına bağlıydı. Bütün filmleri aynı kişi yorumlamadığı için de filmlerden farklı anlamların çıkması kaçınılmazdı. Çünkü Kılıç'ın da belirttiği gibi “*böyle bir sistem, bütünüyle sunan kişinin farklı anlamlara gelebilecek görüntüleri yorumlamasına dayanıyordu.*”⁴¹ Bu yönüyle Benşi uygulaması, sessiz sinemanın bir sorununu oluştururken, aynı zamanda sesin görüntü yanındaki önemini hatırlatma açısından da önemlidir. Benşi uygulamasına benzer bir uygulama da sesli sinemanın girdiği ilk yıllarda Türkiye'de görülmüştür. Scognamillo, Sirkeci'de Kemal Bey Sineması'na ilk zamanlarda Sesli Sinematograf denildiğini, film oynatılırken, filmde aktör tabanca attığında sahne gerisinde birisinin de mantar tabancasıyla ses çıkardığını veya filmde birisi şarkı söylüyorsa perde arkasında

³⁹ Sözen, A.g.e., s. 138

⁴⁰ Kılıç, Aynı

⁴¹ Kılıç, Aynı

başka birinin de şarkı söylediğini belirtmektedir.⁴² Bu durum Benşi uygulamasıyla büyük bir benzerlik içindedir. Sonuç olarak gelinen nokta itibariyle, Benşi uygulaması ve diğer sorunların, sessiz sinemanın sonunu hızlandırdığı söylenebilir.

1.3.2 Sessiz Sinemanın Sonu

Sinematografin keşfi ve ardından yaşanan teknik gelişmeler sonucunda sinema, günümüze dev bir sektör olarak ulaşmıştır. Sinemanın hem teknolojik hem de endüstriyel olarak günümüzdeki haline ulaşması hayli uzun ve sancılı bir dönem olmuştur. Bu sancılı dönemlerden birisi de sessiz sinemanın giderek önemini yitirdiği ve sesli sinemanın öne çıktığı dönemdir.

1927'ye kadar çekilen bütün filmler sessizdi. Sinemada ses, sinemanın kendisi kadar eski bir buluştur. Fakat kolla çevrilen kameralarda gerçek zamanlı kareler yakalanamamasından dolayı başlangıç yıllarında bu fikir denense bile uygulanamamıştır. Sesli sinemanın ilk zamanlarında sesle görüntünün birlikte gitmesini sağlamanın güçlüğü, sesin yeniden çalınması, kolay aşılır engeller değildi. Bunun dışında sessiz filmin kendine özgü yapısı, sanatı, tekniği bunun dışındaki ilerlemeler, mikrofonların gelişmesi bu alandaki çalışmaları hızlandırdı. Ancak Sözen'e göre, sesli sinemanın ortaya çıkışını, bir takım teknik ve estetik gereksinimlerin sonucunda değil de, büyük firmalar ve bankalar arasındaki rekabetin uzantısı olarak, tamamen ekonomik nedenlerden doğduğunu iddia eden görüşler de vardır.⁴³

Sinemayla ses ögesini bir araya getiren Western Electric adlı şirket, daha sonra ekonomik nedenlerden dolayı bu buluşunu Warner Kardeşler'e devretmiştir. Alim Şerif Onaran'a göre, sessiz sinema döneminin 1922–1927 yılları arasındaki Altın Çağı'nda sinema, sanatsal anlamda olgunluğa erişmiş ve görüntü dili açısından en üst düzeye ulaşmışken sesin sinemaya girmesiyle her şey değişmiştir.⁴⁴ Onaran'ın bahsetmiş olduğu 1927 yılında Warner Kardeşler, Alan Groslan'ın yönettiği “Caz Şarkıcısı” adlı filmle ilk defa müzik-sinema-diyalog birlikteliğini sağlamış oldu. Filmin asıl önemi ise sesin sinemada uygulanabilir olmasını tam olarak kabul ettirmesinden kaynaklanmaktadır.

⁴² Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s.99

⁴³ Sözen, A.g.e., s.175

⁴⁴ Alim Şerif Onaran, Sessiz Sinema Tarihi, Ankara, Kitle Yayınları, Nisan 1994, s.253

Filmde konuşmalar yine ara yazılarla verilmiştir. Ancak Konuralp'ın belirttiği gibi filmdeki başrol oyuncusu Al Jolson'un “*Durun daha hiçbir şey işitmediniz*” repliği, sözlü film çekme unvanını Warner şirketine getirdi.⁴⁵ Seyircinin bu birkaç cümlelik sözlü filmi beğenmesi, sesli filmin zamanının geldiğinin göstergesiydi.

1.4 Sesin Sinemaya Girişi

Sesli sinemanın gelişi, sinema tarihinde yeni bir devrin başlamasına neden olmuştur. Sinemaya eklenen bu yeni öğe, sinema çevrelerini yani sinemayı ciddiye alanları o günlerde büyük bir karamsarlığa itmiştir. Çünkü ustalar, sessiz sinemanın kurallarına göre usta; oyuncular da sessiz sinemaya göre oyuncuydular. Oysa şimdi her şeye yeniden başlamak gerekiyordu. Bu bakımdan sesin sinemaya girişi, umutlu günlerin üstüne çöken kara bir bulut gibi görünüyordu.

Başlangıçta sesli sinemaya birçok yönetmen karşı çıkmıştır. Bunlardan birisi olan Andre Levinson'a göre, imgenin gösterdiği ya da duyarlı kıldığı şeye, söz ve gürültü hiçbir şey eklemesiz. Aynı şeyi iki ayrı biçimde söylemek gereksiz bir uzatmadır. Örnek olarak da Harry Beaumont'un “Broadway Melody” adlı filmini verir; Mahoney kardeşler bir “music-hall”de işe başlar. Şarkı söyleyip dans ettikten sonra seyirciyi selamlamaya gelirler. Başarıları tamdır. Görüntüde seyircilerin tek bir vücut gibi ayağa kalkıp alkışladıkları görülür ve film gösterim makinesi bize bu alkışların sesini iletir. Sonuç olarak bu sesler görsel anlatım ile verilenlerden daha etkisizdirler. Hiç kuşkusuz yapılan şey çok kötü değildir, ancak bu kusursuzlaştırma arzusu hem gereksiz hem de anlamsızdır.⁴⁶ Sese ilişkin bu tip eleştirilerin yanı sıra, sinemaya eklenen bu yeni öğeyi filmde kullanmaya çalışan William Wyler'ın, çektiği ilk sesli filmle ilgili sözlerini Mehmet Baydur şu şekilde belirtmektedir: film aslında ilk sesli film değildir, ama açık havada baştan sona sesli çekilen ilk filmidir. Kameraların motor sesi o zamanlar orta boy bir motosiklet kadar olduğu için, kamerayı ve kameramanı cam bir hücre içinde yerleştirmişlerdir çölün ortasında. Cam hücrenin içindeki sıcaklık yaklaşık olarak yetmiş derecedir. Sahnelerin çekiminden sonra kameraman kontrol edilmiştir. Çünkü

⁴⁵ Konuralp, A.g.e., s.36

⁴⁶ Mitry, Aynı

kameraman sık sık baygınlık geçirmiştir. Görüldüğü gibi sesin sinemaya girmesi kolay olmamıştır.⁴⁷

Sessiz filmde sesli filme geçiş, sinema tarihinde ciddi bir belirsizlik döneminin yanı sıra büyük bir yaratıcılık dönemine de işaret eder. Sinemaya giren ses ögesi, teknik açıdan bir kısım karışıklığa neden olurken, diğer yandan da sinemaya ilişkin deney ve beklentileri harekete geçirmiştir. Nitekim, sinemaya sesin girmesiyle beraber kameraların sessiz olan iç ortamlara taşınması, dekor tasarımı ve aydınlatma gibi günümüz sinemasının önemli anlatım araçları üzerinde yönetmenleri düşünmeye itmiştir.

Sinema başlangıçta sadece görüntülerden ibaret olan görsel bir eğlence aracıydı ve sessiz olduğu, yani seyirciler perdeye yansıtılan kişi veya nesnelerin ya da olayların seslerini duymadıkları halde yine de o, izleyiciler üzerinde inanılmaz bir gerçeklik duygusu yaratabilirdi. Sinema çok geçmeden “görsel-işitsel” bir kitle eğlence aracına dönüştü. Aslında başlangıcında bile filmler, çok ender olarak tam bir sessizlik içinde gösterilmekteydi. İlk gösterimlerde müziğin görüntülere eşlik etmesiyle bir ses dekorunun oluşturulmasına çalışılmakta ve müzisyenlerin canlı müzik uygulaması ile film izlemeyi görsel olduğu kadar işitsel bir keyfe dönüştürülmesi de amaçlanmaktaydı.

Görüntüye ses ekleme çabaları hakkında Frederic Talbot 1912 yılında şunları söylemiştir: “ekranda koşan bir at varsa, yere vurulan bir ayakkabı sesi işitilirdi. Bir trenin gardan hareketi, bir düdük sesi ve lokomotifin buhar salmasına benzer bir sesle vurgulanırdı. Dalgaların kumsala vurması, iki şeyi birbirine sürterek elde edilen bir gürültüyle anlatılırdı”.⁴⁸

Tüm dünyada her hafta milyonlarca insan salonları doldururken, sinemacılar, yapımcılar ve bazı kuramcılar ses ögesinin filme eklenmesinin yaratacağı etkinin ne denli önemli olacağını ayırtına çok çabuk vardılar. Başlangıçta ekranları saçma sapan bir söz dalgasının kaplamasına rağmen bu durum hızla aşılmaya başlanmıştır. Önemli yönetmenlerin çoğu bu dönemi takiben, sesli filmlerin getireceği katkıları görmüş ve sesli sinemadan yana olmuşlardır.

Ses, sinemaya yeni bir boyut, yeni bir gerçeklik katmıştır. Perdede yalnızca insanların konuştuğu ya da şarkı söylediği görülüyor, aynı zamanda, dudaklarının hareketlerine gayet güzel uydurulmuş, onlarla eşlenmiş olarak, söyledikleri ya da şarkıları

⁴⁷ Mehmet Baydur, Sinema Yazıları, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 85

⁴⁸ Betton, A.g.e., s.29

da işitilebiliyordu. İnsanlar kapıları çarpıp, çıkıyor gidiyorlarsa, tam zamanında, çarpma sesi de duyulabilmekteydi. Uysal'a göre, bu harika bir şeydi. 1896' da nasıl izleyici, hareketli görüntüler karşısında coşkuya kapıldıysa, nasıl istasyona giren bir tren ya da paydos eden işçiler gibi basit görüntüleri izlemekle hoşnut olduysa aynı biçimde, sesli sinemanın ilk günlerinde de, onu, sesin gerçekliği ve hareketle eşleşen, ona uyan kusursuz zamanlaması coşkulandırdı. Doğal olarak, yapımcılar bu ilgi ve coşkuyu iyice sömürdüler; ses, ayrımsız, seçimsiz olarak ve olanaklı olduğu her yerde, görüntü ile eş zamanlı olarak, senkronik bir şekilde kullanıldı ve senkronizasyon en avantajlı olarak konuşma yolu ile gösterilebileceğinden, "yüzde yüz sesli" spotuyla öne çıkan film, günün en sevilen film türü oldu.⁴⁹

Birçok yapımcı yeni filmlerini sesli çekmekle kalmayıp, sessiz dönemin bazı ünlü filmlerine sesli diyaloglar da eklemeye başladılar. Sinema, konuşmaya başlamıştı ama bu kez de fazla konuşuyordu. Yönetmenler daha inandırıcı olmak adına, görünen her şeye ses eklemeye başlamışlardı. Öyle ki filmin her sahnesine eşlik eden, giderek zaman zaman bir bardak su içildiğinde su sesini bile vermeyi deneyen "süper gerçekçi" filmler yapılmaya çalışıldı. İşin bir başka yönü de; ses olgusunu yeterli ve yetkin bir biçimde nasıl kullanılacağını bilmeyen yönetmenlerin, bu konuda en kolay yolu seçip seyircilere, dönemin tutulan şarkıcılarının oynadığı bol şarkılı filmler sunmalarıdır. Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un "Sesli Sinemanın Geleceği" konulu bildirimlerinde sese karşı çıkış nedenlerinin temelini yukarıda değinilen sesin yanlış kullanımları oluşturmaktadır.

Tekniğin sanatsal olarak kullanılmasının öğrenilmeye çalışıldığı, bir takım aşırılıkların yaşandığı ve eski kazanımların yitirildiği bir ara dönem, sindirme dönemi söz konusu olmuştur; bu ses için de geçerlidir.⁵⁰ Bu anlamda sinemacıların bir bölümü yeni bir özgürlüğün, yeni olanağın sarhoşluğunu yaşayıp kolaya kaçarken ve eleştirilirken, "ses için ses" olgusunu aşmak, anlatım aracı olarak, sanatsal olarak ses olgusuna ulaşmak isteyen sağduyulu çabalar da görülmüyor değildi ve bunlar ilk olarak, daha önce kurguda elde edilen deneyimlere dayandılar; ses artık bir gerçekti, olguydu, ne başıboşluklarına izin verilebilir, ne de yok sayılabiliirdi. Yapılacak olan, onu sanatsal konumuna oturtmaktı. Bunu başarabilenlerden bazıları da Eisenstein, Jean Epstein, Pudovkin ve Pierre Portre olmuştur. Ayrıca büyük film şirketleri, sinemaya giren ses ögesinin

⁴⁹ Uysal, A.g.k., s: 82-83

⁵⁰ Uysal, Aynı

gerekliliğini anlayarak sesli filme doğru kaymaya başladılar. Bu durum, giderek bütün dünyayı saracak olan ilk sesli filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

1.4.1 İlk Sesli Filmler

İlk sesli film çalışmaları 1925 yılında başladı ve 6 Ekim 1927'de "The Jazz Singer" (Caz Şarkıcısı), New Yorklu izleyiciler tarafından hem *izlendi* hem de *dinlendi*. Filmin yıldızı Al Johnson'ın söylediği şarkılar diskten çalınıyordu. Ancak, görüntüyle ve oyuncunun dudak hareketleriyle ses o kadar uyumluydu ki, izleyiciler gösteriyi ayakta alkışladı. Jazz Singer, gerçek bir sesli film örneği değil, sadece sessiz filme uyumlu olarak çalınan 4 şarkı ve konuşmadan ibaretti.⁵¹ Ancak, daha sonra Hollywood adıyla anılacak Tinseltown'da yeni bir dönemi başlatması açısından çok önemli bir örnek. Baydur'a göre çekilen bu ilk film; sesli filmle sessiz film arasında gidip gelen bir yapıya sahiptir. Filmin ses kuşağını vodvil sahneleri, şarkılar ve çok az kullanılan diyaloglar oluşturmaktadır. Film, sesi kullanma anlamında çok iyi bir örnek olmamasına rağmen seyirci tarafından o kadar beğenilmiştir ki, sinema dönüşü olmayan bir yola girmiştir artık.⁵²

Seyircilerin sesli filme ilgisi Warner Kardeşleri daha da cesaretlendirmiştir. Halktan gelen bu istekli yaklaşımı bir gazeteye tam sayfa verdiği reklamla besliyordu: "*sonunda, resimler de gerçek insanlar gibi konuşabiliyor.*" 1928'de, Warner'lar ilk uzun metrajlı sesli filmi gösterime soktular. "The Lights of New York" (New York'un Işıkları), aslında berbat oyunculuk ve hatalarla dolu kötü bir filmi. Ancak, 23.000 dolara yapılmasına rağmen, 1 milyon dolarlık hâsılatla dönemin gişe rekorunu kırdı.⁵³ Betton, sesli filmleri, halkın çok sevdiğini, heyecanla benimsediğini fakat yapımcı, yönetmen ve oyuncuların tavrının seyircilerden farklı olduğunu belirtmektedir.⁵⁴ Bu arada sinemaya giren ses ögesi, müzikal denilen yeni bir türün ortaya çıkmasına neden oldu. Başta Amerika olmak üzere birçok ülkede müzikal filmler çekilmeye başlandı. Fransa'da ise Rene Clair "*her şeyden önce görüntüyle anlaşılabilen hareketler aramalıyız. Söz yalnızca duygulara seslenen bir değer taşımalı, sinema görüntüyle konuşan uluslar arası bir dil olarak*

⁵¹ http://www.edebiyatogretmeni.net/forum/kultur_sanat/sessiz_film-t3207.0.html, 18.11.2008

⁵² Baydur, A.g.e., s.87

⁵³ A.g.k.

⁵⁴ Betton, A.g.e., s.34

kalmalıdır”⁵⁵ demesine rağmen *Paris Damlarının Altında, Milyon, Özgürlük Bizimdir* adlı üç müzikal filmle sesli sinema tarihine geçmiştir.

Stalin yönetimindeki Rusya’da hem ekonomik hem de teknik nedenlerden dolayı sesli filme geçiş, diğer ülkelerdeki gibi çabuk gerçekleşmedi. Pudovkin, 1932 yılında ilk diyaloglu filmini çekti ama Stalin’in ilk Beş Yıllık Kalkınma Planı, sinema üstünde de etkisini gösterdiği için bu film pek başarı sağlamadı.⁵⁶ Ardından Eisenstein, ses ile görüntünün birbirini bütünleştirdiği, görsel bir ses şöleni olarak nitelendirilen *Aleksander Nevski* adlı filmi çekti. Eisenstein’a büyük sanatçı unvanını kazandıran film, *Potemkin Zirhlisi* değil *Aleksander Nevski*’dir.

Türk sinemasında sesli döneme geçiş 1931 yılında gerçekleşmiştir. Bu tarih, her ne kadar geç görünse de Konuralp’in dediği gibi “*Geç olması aslında bir açıdan iyi olmuş, sesli sinema teknolojisi dünyada oturmaya başlamış ve yanlış bir sistem seçme riski azalmıştır.*”⁵⁷ Dolayısıyla 1931 yılında Mısır ve Yunanistan ile ortaklaşa gerçekleştirilen Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *İstanbul Sokaklarında*, ilk sesli Türk filmi olarak Beyoğlu’nda Melek ve Elhamra sinemalarında gösterime girmesiyle ülkemizde sesli film dönemi başlamıştır. Sesli film, dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de büyük yankı uyandırmıştır. O dönemde çıkan Cumhuriyet Gazetesinin ilanı, bunun için iyi bir kanıttır:

*“Sözlü ve sesli film yavaş yavaş İstanbul’un her tarafını kaplıyor. Şimdiye kadar bundan mahrum olduğu için Beyoğlu’na inmeğe mecbur olan Kadıköy halkı, artık bu zahmetten kurtuluyor. Çünkü Kadıköy Süreyya sineması sesli ve sözlü makine ile teçhiz olunmuştur. Bu makinenin küşat resmi sesli ve sözlü Brodevey melodi film ile ve birçok yüksek zevatin huzur ile bu akşam yapılacaktır.”*⁵⁸

Türkiye’de sinema salonlarının sesli filme geçiş süreci, Türkiye’de sesli sinemanın başlangıcı kadar yavaş olmamıştır. Buna ilişkin Nilgün Abisel’in Resimli Uyanış Dergisinden aktardığı bilgiler aydınlatıcı yöndedir.

⁵⁵ Bertold Brecht, 1975, “*Sesli Sinema*”, **Çağdaş Sinema Dergisi**, İstanbul, Birlik Matbaası, Sayı 7, s.76

⁵⁶ Baydur, A.g.e., s.89

⁵⁷ Konuralp, A.g.e., s.64

⁵⁸ Cumhuriyet Gazetesi, 7 Mayıs 1930,s.7

“*Sesli film sinemanın beynelmilelliğini kaybettirir dediler. Halbuki hiç de dedikleri çıkmadı; Fransızca, Almanca, İngilizce filmlerin İstanbul’da gördüğü büyük rağbet meydanda. Sesli film gösteren sinemalarda yer bulmak kabil olmuyor. Bütün halkın lisana aşına olduğu iddia edilemez, lisan bilmeyen de ‘fan, fin, fon’ karşısında pekala zevk duyuyor.*”⁵⁹

Bu arada sesli filme sadece sinema salonları değil, izleyiciler de büyük ilgi göstermiştir. Bu ilgi, bir memur tarafından sesli film çekebilen kamera icadına bile vesile olmuştur. Abisel’e göre, Suat Aral adlı bir memur, ‘Sesli Sine-Suat’ adını verdiği bir film çekici aygıt icat etmiştir.⁶⁰

Nedim Otyam, dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de sesin sinemaya girişyle müzikal filmler boy göstermeye başladığını belirtmektedir. Bu anlamda, *Söz Bir Allah Bir, Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Leblebici Horhor* gibi sahne müzikalleri çekildi.⁶¹ Sonuç olarak, ilk sesli filmlerin aynı zamanda ilk melodram filmler olduğu söylenebilir.

Çalışmada gelinen nokta itibariyle ses kuşağını oluşturan diyalog, müzik ve efekt incelendi, bu öğeler tezin temelini oluşturan temel değerlendirme kategorileri olarak tanımlandı. Bu bölümde ayrıca, sesin sinema açısından vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu sessiz sinemanın sorunları öne çıkarılarak tartışıldı. Sesle birlikte görsel ve işitsel bir kitle eğlence aracı haline gelen sinema sanatı yine sesle birlikte, tekniği sanatsal olarak kullanma becerisini göstermeye başladı. Ancak sesli film uygulamalarına birçok kuramcı ve estetikçi karşı çıktı. Bunların karşısında olan birçok kuramcı da sinemaya eklenen bu yeni öğenin sinemanın geleceğini olumlu anlamda etkileyeceğini ileri sürdüler. Tüm bu tartışmalar sese ilişkin kuramsal yaklaşımlar başlığı altında ikinci bölümde ele alınacaktır.

⁵⁹ Nilgün Abisel, (Resimli Uyanış’tan aktaran) Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara, İmge Kitabevi, Ocak 1994, s.13

⁶⁰ Aynı

⁶¹ Nedim Otyam, Sinemada Ses ve Müzik, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, “t.y.”, s.11

BÖLÜM 2

SESE İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Bu bölüm Walter Ong'un görüşleri doğrultusunda tezin kuramsal çerçevesi çizer. Bu anlamda kısa filmle uğraşan yönetmenlerin sesi ikinci plana atarak görüntüyü sinemanın merkezi haline getirmelerinin altında yatan nedenler tartışılır. Ele alınan sese ilişkin kuramsal yaklaşımlar, genel itibariyle sesin sinemadaki gerekliliği ve önemini vurgular. Çalışma boyunca araştırılan kaynaklardan hareketle varılan; sesin sinemanın vazgeçilmez bir estetik unsur olduğu, sinemanın sestten bağımsız telaffuz edilemediği ancak eksik kaldığı görüşüdür. Tez kapsamında ele alınan filmlerin ses kuşaklarının (diyalog, müzik ve efekt) incelemesinde kullanılacak olan kriterlerin de belirtildiği bu bölüm, tezin dayandığı temel noktalardan birisidir. Bu kriterler; sesin merkezileştirmesi, sesin flashback ve flashforward olarak kullanılması, sesin görüntüyle gösterilemeyecek durumları anlatması, uzam oluşturması, yer ve zaman belirtmesi, gerçeklik duygusu yaratması (Özdeşleşmeyle ilgili olarak), köprü oluşturması, kimlik belirtmesi, karakterlerin psikolojik durumlarını belirtmesi ve sessizliğin dramatik etkisi şeklinde sıralanabilir.

Naci Güçhan'a göre, her sanat türünün omurgasını oluşturan asal bir malzeme vardır. Örneğin; tiyatrodaki, "söz" yani sestir. Hareketler, diyaloga hizmet eden birer hizmetçi gibidir. Opera'da "müzik"tir. Her şey müziğe destek olmak için yapılır ve bu uğurda birçok şey feda edilir. Diyaloglar ise anlatımı güçlendirmek adına kullanılır ve tıpkı sessiz filmlerdeki ara yazıların gördüğü işlevi görür. Resimde "renk"tir. Sözgelimi ünlü ressam Gauguin, "Tahitili Kızlar" tablosunda, bekleyen kadınları ne denli güzel betimlediğini söyleyen birisine, "Hayret ben o tabloda mor ile yeşilin uyumunu aramıştım" diyerek resimde rengin önemini belirtir. Sinemada ise, "görüntü"dür. Şeklin, rengin ve hareketin birinci düzeyde bütünlüğe eriştiği görüntüler dizisidir.⁶²

Bir sanat eserinin büyüklüğü, kendisine ait olan asal ögenin yetkin bir biçimde kullanılmasıyla belirlenir. Görüntülerin bir filmin omurgasını oluşturduğu ön kabulünden yola çıkıldığında, sesin burada sadece destekleyici bir unsur olması gerekliliği ortaya

⁶² Naci Güçhan, Ekim 1981 "*Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim*", **Kurgu Dergisi**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı: 4, s. 215

çıkır. Eğer ses, görüntünün önüne geçerse filmsele anlatımda sorunlar var demektir. Burada önemli olan, farklı yapılarıdaki ses ve görüntü öğelerinin, bir filmde kendi önem derecelerine göre yer almasıdır.

Ali Gevgilili'ye göre, görsel işitsel bir yapı üzerine kurulu olan sinema sanatı, sessiz kaldığı sürece salt görsel değerlere yaslanmak zorundaydı. Başka bir deyişle sinema yapıtlarında sesin doğrudan sağladığı anlam ya da bildirimler, sessiz sinemada dolaylı olarak, görüntülerin plastik değerleri ile dile getirilmekteydi.⁶³ Sesin sinemaya girmesiyle bu durum giderek değişmeye başladı. Yani artık sevdiği kıızı terk eden erkeği, kapıdan çıkarken, otomobile binerken, otomobili ile uzaklaşırken göstermek zorunlu değildi. Camdan hüzünlü bir şekilde bakan genç kıızı gösterirken, kapanan bir kapı ve uzaklaşan bir otomobil sesi, sinema sanatına eklenen yeni bir anlatım öğesinin ilk başarılı örnekleri olarak görülebilir. Sesin bu şekilde başarılı örneklerini görmezden gelerek katı bir şekilde sesin sinemaya girmemesi gerektiği yönünde fikirlerini açıklayan yönetmen, estetikçi ve kuramcı sayısı azımsanmayacak derecededir. Bunlara karşı olarak sesin sinemaya girmesine sıcak bakan ve onu sinemayı sanattan uzaklaştıran bir öğe olarak değil anlatımı destekleyici bir unsur olarak gören kuramcı sayısı da oldukça fazladır. Tüm bunları, “sinemada ses olgusuna olumsuz – olumlu yaklaşımlar” başlıkları altında incelemek, hem sinemaya eklenen ses öğesinin yerli yersiz kullanımına hem de sesin sinemadaki önemine ilişkin örnekler sunacağı için önemlidir.

2.1 Sinemada Ses Olgusuna Olumsuz Yaklaşımlar

Sözlü kültür ve yazının düşünme ile anlatım biçimine getirdiği değişiklikleri inceleyen Walter J. Ong, sözlü kültür olarak tanımladığı konuşma dilinden yazı diline ya da yazılı kültüre ve iletişim teknolojisinin gelişip, yaygınlaşmasıyla da başlangıçtaki sözlü kültür çağına yeniden geçişe dikkat çeker. Seslerin egemen olduğu sözlü kültürde konuşma kalıplarıyla düşünme ve anlatım biçimi, toplumun bilinç ve bilinçaltını derinden etkiler. Örneğin, geçmişten günümüze dek ulaşan Türk kültüründeki Karacaoğlan ya da Dede Korkut destanları ve Batı kültüründeki Ilyeda ya da Odyseseia destanlarının, şiirlerin ya da müziğin sosyal yaşam üzerinde önemli etkileri olmuştur. Ancak, matbaa

⁶³ Ali Gevgilili, Çağın Sorgulayan Sinema, İstanbul, Bağlam Yayınları, Sinema Dizisi, 1989, s. 50

zamanla işitsel algının bu üstünlüğünü silmiştir.⁶⁴ Bu dönemden itibaren işitsel algı yerini, görsel düşünmeyi pekiştiren yazılı kültüre bırakmıştır. Sinemanın sanat olduğunu kabul ettirmeye çalışan ilk film kuramları, yazılı kültürün ve dolayısıyla görsel düşünmenin egemen olduğu bu dönemde kaleme alınmıştır. Bununla birlikte, biçimci ve gerçekçi kuram diyalektiğini kapsayan klasik kuram evresinin başlangıcında seslerin film şeridinde eşzamanlı olarak eşlenememesi, doğal olarak filmde anlatımın görüntü üzerinde yoğunlaşmasını sağlıyordu. Bu nedenle, sessiz film döneminde ve özellikle sesli filmin başlangıcında, film sesi hakkındaki düşüncelerin çoğu görüntü eksenli, sınırlı, yetersiz ve hatta olumsuz yöndedir.

Sesin sinemaya girmesine ilk olumsuz tepki, sinema estetikçilerinden, eleştirmenlerinden ve kuramcılarında gelmiştir. Sese karşı çıkıyorlardı, çünkü onlar sessiz sinema ekolünde yetişmiş ve estetik yönden ona göre koşullanmışlardı. Sinemaya sesin girmesini, sessiz sinemanın o günkü kuramsal kriterleri ile değerlendiriyorlardı. Karşı çıkmalarının bir başka yönü de, yeni bir estetik öğrenimden geçmek istememeleriydi. Bütün bunlar onların, sinemanın bu yeni dönüşümünü sanata karşı bir eylem olarak kabul etmelerine yol açıyordu.⁶⁵ Onlara göre, sinema artık bir sanat olmaktan çıkmıştı. Örneğin ünlü Fransız yönetmeni Rene Clair, sesli sinema için “konserve haline getirilmiş tiyatro” deyimini kullanmakta ve bu konuda şunları söylemekteydi: “şimdiki kuşakların görevi, sinemayı köklerine yaklaştırmak ve bunun için de onu boğan her türlü yapaylıktan ve diğer sanatların etkilerinden kurtarmaktır.” O günlerde birçok sinemacı tarafından paylaşılan bu düşünceler, 18.7.1932 tarihli Le Temps’de şöyle dile getirilmektedir: “tiyatrodaki eylem söz tarafından yönetilmekte, işitilenler yanında görülenler ikinci derecede kalmaktadır. Sinemada önde gelen anlatım aracı görüntüdür. Sözlü ya da müzikli bölüm üstün durumda olmamalıdır. Denilebilir ki, gerçek bir sahne yapıtı önündeki bir kör veya gerçek bir film karşısındaki bir sağır kişi, ortaya konan yapıtın şu ya da bu önemli bölümün anlamını bir ölçüde yitirse de özünü anlayabilmelidir.⁶⁶

⁶⁴ Reha Recep Ergül (Walter J. Ong’dan aktaran), Temmuz 98, “Modern Ses Kuramları”, **Kurgu Dergisi**, Eskişehir, Anadolu Üniv. Basımevi, Sayı:15, s: 85–95

⁶⁵ Sözen, A.g.e, s. 143

⁶⁶ Sözen, Aynı, (Erman Şener’den aktaran)

1928’de sesli filmin bulunmasıyla başlayan yeni dönem, birçok ünlü ustayı olduğu gibi Rene Clair’i de hazırlıksız yakalamış, fakat o bu yeni dönemin getirdiği ortama kolayca uyum sağlamıştır. Önceleri sese karşı çıkışıyla ünlenen yönetmen daha sonraları sesin varlığını kabul etmek zorunda kalmış ve bu kez de sesin sinema sanatında nasıl kullanılması gerektiği hakkında kuramlar geliştirmeye başlamıştır. Bu ünlü yönetmen, “Paris Damları Altında (1930)” adlı ilk sesli filminde sözün, görüntüleri zenginleştiren bir öğe olarak kullanımı ile deyim yerindeyse bir başyapıt sunmuştur. Bu film, tiyatro yazarlarının sözü görüntüye egemen kılma çabalarına karşı bir manifesto niteliği taşımaktadır. Daha sonra “Hürriyete Can Feda (1931)”, “Son Milyarder (1934)” gibi, sesin başarıyla kullanıldığı filmler arka arkaya gelmeye başlar.⁶⁷

Sese karşı çıkan bir başka sinemacı da “Sonuncu Adam (1924)” ve “Şafak (1927)” filmlerinin yönetmeni Murnau’dur. Bu yönetmen, müzik ve efekt kullanımını kabul etmiş fakat söze karşı çıkmıştır. Murnau, sesin teknik bir gelişim olduğunu kabul ederek benimsemiş, buna karşın sessiz sinemaya özgü anlatım dilinin sanatsal yön açısından daha yetkin olduğunu iddia etmiştir. Sessiz sinemaya sadece yönetmenler değil aynı zamanda kuramcılardan da destek gelmiştir. Bunların başında Rudolph Arnheim gelir. Arnheim, sesin filme katılımına en olumsuz yaklaşan kuramcıdır. "Film As Art" kitabının başlangıcındaki bir yazısıyla "ilaveden çok bozulma" olarak tanımladığı diyalog hakkındaki düşüncelerini açık bir biçimde ortaya koymuştur. Arnheim, ses ve görüntünün ayrı öğeler olduğunu ve ikisinin birleştirilmesi halinde, izleyici dikkatinin iki yöne dağılacığını öne sürer. Filmde egemen öğenin görüntü olduğunu ve filmde sese eşit yer verildiğinde, hareketin de sınırlanacağını açıklamıştır.⁶⁸ Ona göre, bir adamın konuşması işitilirse, jestleri ve yüz anlatımı yalnızca söylediklerine eşlik edecek ve onları destekleyecektir. Ama onun söyledikleri işitilmediğinde, anlam dolaylı olarak açık hale gelecek ve böylece yüz, kol, ve beden kaslarının aldığı şekille ifade, sanatsal biçimde yorumlanacaktır. Arnheim’e göre gerçek konuşmalarda duygusal yön, açıklık ve belirginlikle ortaya konulur, oysa gerçeklik ile sessiz gösteri arasındaki kesişim, oyuncuya ve yönetmene sanatsal buluş için eşsiz imkanlar verir.⁶⁹

⁶⁷ Sözen, A.g.e, s. 147

⁶⁸ Güçhan, Aynı

⁶⁹ Rudolph Arnheim, Film ve Gerçeklik-Sinema Kuramları, Derleyenler: Seçil Büker-Oğuz Onaran, Ankara, Dost Kitabevi, 1985, s. 75

Klasik film kuramının gerçekçi kanadında yer alan ve sesin filmlerde kesin kabul gördüğü evrede görüşlerini yazan Bazin için ses, sinemada sınırlı bir öneme sahiptir; Eisenstein için ise, değişik uygulama olasılıklarının bir alanını açmaktaydı. Reha Recep Ergül'e göre, Bazin'in film sesine yüklediği görev, ikincil ve tamamlayıcı bir roldür. Bu bakış açısı Eisenstein'ın çok gerisine düşmektedir.⁷⁰

Asıl adı Adonis Kyrou olan Yunan kökenli Fransız yazar ve gazetecisi olan sinema kuramcısı, sinemada erotizm ve gerçeküstücülük üzerine araştırmalar yapmıştır. Ona göre bütün sessiz filmlerin sinemaya özgü bir şiirselliği vardır. Sesli filmlerin çoğu konudan, yönetimden, oyunculardan, fotoğraflardan bağımsız olarak var olan bu şiiri, konunun anlaşılabilirliği yararına yok etmektedir. Sessiz filmlerin tersine sesli filmler sinemanın şiirselliğini bilinene indirgemeye çalışmakta ve çoğu zaman bunu başarmaktadır. Sessiz bir film, seyircisinin içine gömüldüğü düşe çok yakın bir giz vermekte fakat bu giz sözün girmesiyle yok olmaktadır. Çünkü söz, seyirciyi "bilinen"ın sınırlarına çekmektedir. Aynı yazar daha ılımlı olan şu görüşleri de savunmuştur: *"diyalog şiiri öldürür. Tabii günlük diyaloglardan söz ediyorum. Beklide görüntüyle benzerliği olan ve ne tiyatroya ne de yüzeysel hayatın açık ifadesi sayılabilecek bir başka diyalog sinema için geliştirilebilir."*⁷¹

Sesli filmin ilk yıllarında, klasik kuramın sese karşı olumsuz yaklaşan kuramcılarının görüşlerini doğrularcasına, filmler "plağa alınmış birer tiyatroya (Canned Theater)" dönüştü. Oyuncuların yüz çekimleri gibi yakın çekimlerde kısıtlama ve kurgu evresinde de bir yavaşlama başladı. Film içerisindeki konuşmalar görüleni tekrarlamakta ve görüntülerin seçimi konuşmalara bağlı olarak sınırlandırılmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında Özön'ün de belirttiği gibi, biçimci kuramcılar film tekniğinin temelini kurgu ve yakın çekimlere dayandırmaları nedeniyle, bu kuramcılar için sesin kazançtan çok kayıp getirdiği söylenebilir.⁷²

⁷⁰ Ergül, Aynı

⁷¹ Betton, A.g.e., s. 31

⁷² Nijat Özön, A.g.e., s.184

2.2 Sinemada Ses Unsuruna Karşı Çıkış Nedenleri

Film çekimi sırasında motor sesinin de kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konulmasıyla hareket olanağını tümüyle ortadan kalkmıştır. Mikrofonun getirdiği bağımlılık sonucunda kameranın hareket imkanı neredeyse yok olmuş ve bunun doğal sonucu olarak da filmler eski dinamizmini, eski hareketliliğini kaybetmişlerdir. İlk başlarda sesli filme uygun kameralar geliştirilemediğinden, motor gürültüsünün duyulmaması için alıcılar bir kulübenin içine hapsedilmekte ve bunun sonucunda da hareket özgürlükleri ortadan kalkmaktaydı. 1930'lar boyunca özellikle Hollywood'da gürültüsü duyulmasın diye sarılıp sarmalanmış dolayısıyla hantallaşmış kameralar, yeterince duyarlı olmayan sabit mikrofonlar ve hareketleri sınırlanmış oyuncularla görüntü açısından oldukça durağan olan filmler çekilmiştir. Ancak bu sınırlamalar, sahne düzeninin son derece ayrıntılı bir biçimde önceden planlanmasını gerektirmiş ve bu da; ışık, dekor, aksesuar, bakış yönü ve oyuncu hareketi açısından estetik bir bütünlüğe ve yetkinliğe erişmiş filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Öykünün ve duyguların diyaloglara daha kolay aktarılması sonucunda filmler, gittikçe durağan ve çok konuşmalı yapımlar haline dönüşmüştür. Daha önce de sözü edildiği gibi sessiz sinema, Sovyet kurgusunun da etkisiyle en üst düzeyine ulaşmıştı. Ancak diyalogun girmesiyle sinemada bir gerileme başladı. Uysal'ın belirttiği gibi senaryolar görüntülerle değil, bir tiyatro oyunu gibi uzun diyaloglarla yazılır olmuş ve bu, kameranın hareket kabiliyetine ciddi sınırlamalar getirmiştir.⁷³ Bu durum Chaplin'in korktuğu şeyi, yani güç bela tiyatroya karşı sinemanın kazandığı zaferi ortadan kaldırma tehlikesini doğurmuştur. O dönemde mikrofonların sabit ve hareket alanlarının sınırlı olması, kameraların sabit bir göz halini almasına neden oluyordu. Çünkü, eğer diyalogların işitilmesi isteniyorsa kameranın çok uzakta durmaması gerekiyordu. Dolayısıyla nasıl sinemanın ilk ortaya çıkışındaki şiddetli ilginin odağı "hareket için hareket" olduysa, sesin girmesiyle de "ses için ses" olmuştur.

Diyalogun sinemaya girmesiyle beraber çekim alanındaki her şey -özellikle aydınlatma- sesli çekimin gereklerine uygun olarak hazırlanmak durumundaydı. Şefik Güngör'e göre, yetersiz ışık kaynakları ve dar açılı objektiflerle duyarlıksız pelikülleri

⁷³ Uysal, Aynı

etkileme zorluğundan kaynaklanan mizansen kısıtlamaları, mikrofonların yetersizlikleri nedeniyle tekrarlanıyordu. Oyuncular artık başlarını çevirirken bile dikkatli davranmak zorundaydılar.⁷⁴ Tüm bunlara, gittikçe hareketsizleşen kamera da eklenince, sesli sinemaya karşı çıkanların kaygılarını doğrular nitelikte sinema, görsel kıvraklığını ve dinamizmini kaybederek tiyatroya benzemeye başlamıştır.

Sinemaya sesin girmesi yönetmenlerin çekim sırasında, oyunculara ve teknik ekibe talimat verme olanağını ortadan kaldırmaktaydı. Çekim sırasında sözlü uyarı yapmadan film yönetmek, hiç kuşkusuz yönetmenler açısından büyük zorluklar içeriyordu. Ancak asıl sınavı oyuncular veriyordu. Rekin Teksoy'a göre, sessiz film çekimi sırasında yönetmenin talimatlarına göre oynayan oyuncular için, çıt çıkmayan bir stüdyoda oynamak bir karabasana dönüşmüştü. Oyuncular, mikrofon karşısında tiyatro oyuncularının seyirci karşısında duydukları sahne korkusuna benzer bir korkuya kapılıyorlardı.⁷⁵ Bunun yanı sıra oyuncuların diyalogları ezberlemesi gerekiyordu. Çünkü sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda doğaldır ki dublaj tekniği henüz kullanılmıyordu. Kimi oyuncular ise aksanlarından dolayı işlerini kaybetmek durumunda kalmışlardır. Teksoy, bu durum için iyi bir örnek vermektedir: “*Norma Talmadge gibi gözde bir oyuncu, Samuel Taylor’ın yönettiği Du Barry, Woman Of Passion’da (Du Barry, Tutkular Kadını) Fransa Kralı XV. Louis’nin gözdesi Madam Du Barry’yi, Brooklyn Yahudisi ağzıyla konuşunca sinemadan uzaklaşmak zorunda kaldı.*”⁷⁶ Bu sadece aksanlarla ilgili olan bir problemdi. Bunun yanı sıra bazı oyuncuların sesleri ile perdedeki görüntülerinin örtüşmemesi yani “fonojenik” bir sese sahip olmayışları da oyuncular açısından kötü bir durumdu. Örneğin; iri yarı, güçlü kuvvetli yapıdaki bir erkek yıldızın sesi cılız, buna karşın hanım hanımcık görünümlü bir kadın yıldızın, kart bir sesi olabiliyordu. Sesle birlikte ortaya çıkan bu durum, sinemanın bu oyunculara ebediyen perdesini kapatması anlamına geliyordu.

Sesli sinema sadece oyuncuları değil, yüzlerce sinema çalışanını da işsizlikle yüz yüze getirmiştir. Sesleri kötü olduğu için artık oynayamayan aktörler ve sesli sinemanın geleceğine inanmayan yönetmenlerin oluşturduğu işsizler ordusuna, orkestra çalgıcıları, piyanistler, sinema orgcuları, besteciler de katıldı.

⁷⁴ Şefik Güngör, Sinemada Görüntü Yönetmeni, Ankara, Kitle Yayınları, Şubat 1994, s.44

⁷⁵ Rekin Teksoy, Sinema Tarihi, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.184

⁷⁶ Teksoy, Aynı.

Sesli sinemanın en büyük sıkıntılarında birisi de yaşanan dil problemleriydi. İngilizce veya herhangi bir dilde çekilen filmleri herkesin anlaması beklenemezdi. Sessiz filmin en önemli özelliği, hikayeyi görüntülerle anlatabildiği için evrensel olmasıydı. Sessiz olarak çekilen filmler, hangi ülkede çekilirse çekilsin, dünyanın her yerinde anlaşılabilirdi. Oysa sinemaya diyalogun girmesiyle beraber bu durum ortadan kalkmıştır. Bu yüzden Özön, ilk Amerikan sözlü filmlerinin dünyanın her yerinde izleyici tarafından tepkiyle karşılandığını belirtmektedir.⁷⁷ Amerikan sineması, önceleri yabancı oyuncularını Hollywood'a getirip kendi dillerinde filmler çevirerek bu sorunu ortadan kaldırmaya çalışmış ve ardından dublaj tekniğini geliştirmiştir.

Gelinen nokta itibariyle sesin sinemaya girmesinin ortaya çıkardığı sorunlar, sesli sinemaya karşı olumsuz yaklaşımlarla ortaya konuldu. Ancak unutulmaması gereken şudur ki; yukarıda sıralanan sorunların büyük bir kısmı, o zamanki teknik yetersizliklerden kaynaklanmaktaydı. Bu yüzden Martin Marks, "*Sessiz filmler estetik bir tercih değil, teknolojik bir kazadır*"⁷⁸ diyerek dönemin teknolojik imkânsızlıklarına değinmiştir. Sinema kuramcılarının ve estetikçilerinin sese karşı olumsuz yaklaşımlarına neden olan teknik eksiklikler, günümüz itibariyle sorun olarak geçerliliğini yitirmiştir. Burada sorulması gereken soru şudur: yeni bir estetik öğrenimden geçmek istemeyen ve sesli filme karşı çıkan yönetmenler ve sinema kuramcıları, günümüzde yaşıyor olsalardı hala sesli filme karşı olumsuz beyanda bulunurlar mıydı? Günümüzde teknolojik açıdan gelinen noktayı, içinde bulunduğumuz ve yok saymadığımız işitsel dünyayı ve seyircinin bir filmde süre giden sessizliğe tahammül edememe olasılığını da düşündüğümüzde bu soruya verilecek cevap "hayır" olacaktır.

Sesli filme geçiş klasik film kuramında bir krize neden oldu. Açıkçası, sessiz film evresinde geliştirilen ve özenle hazırlanmış kuramsal yapılar, film gerçeğinin anlaşılmasını sağlıyordu. Sessiz sinemanın büyük ustaları, sesli sinema karşısında kararsızlığa düştüler. Sesli filmin ilk yıllarının sanat yönünden pek de başarılı geçmemesi bu kararsızlığı arttırdı. İzleyiciler bu yeni buluşu ilgiyle karşılarken, Chaplin, Vidor, Clair, Pudovkin, Murnau... gibi büyük sanatçılar sesli filme karşı çıktılar. Diğerlerinden ayrı olarak Eisenstein, Pudovkin, Aleksandrov sessiz film çağının artık geçtiğini ve sesin filmlerde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul etmişlerdir. Ses çağı sırasında

⁷⁷ Özön, A.g.e., s.181

⁷⁸ Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, s.219

görüşlerini açıklayan modern kuramcılar, atalarının krizi ile asla karşılaşmadı. Çağdaş kuram söyleminde görüntü egemenliği baskın olsa da, ses açıkça reddedilmemekte ve sese olan ilginin hem kuramsal hem de uygulamada günden güne arttığı gözlenmektedir. Artık, marjinal olarak sesin, görüntü ile eşit statüyü paylaştığı kabul edilmektedir.

2.3 Sinemada Ses Olgusuna Olumlu Yaklaşımlar

Rene Clair gibi ilk film kuramcıları, görüntüyle eşzamanlı sesi bir anlamda görüntüye hizmet eden bir öge olarak tanımlasalar da ses izine görüntüyle eşit ve bağımsız statüyü vermekte kararsızlık içerisindeydiler. Örneğin, Clair için perde-dışı (off-screen) kapanan bir kapının ya da uzaklaşan bir arabanın sesi, bir pencereden bakan oyuncunun kederli yüzünün görüntüsünü tamamlar. Clair'in bu bakış açısına karşıt olarak Bresson için ses, görüntünün tamamlayıcısı değil onun yerine geçendir. Clair'e göre görüntüden bağımsız ses, perde-dışı aksiyonu gösterme gereksinimini ortadan kaldırır. Bresson'a göre ses görüntüye egemendir ya da görüntü sese egemendir; ses tek başına ağırlaşan ya da kararar bir görüntünün yerine geçebiliyorsa, izleyici için öncel bilgi kanalı olur ve gerçekte görüntünün rolünü ortadan kaldıracaktır. Bresson'un "Sinematografi Üzerine Notlar" adlı yazısı incelendiğinde, ses üzerine ifadeleri biraz çelişkilidir. Bununla birlikte bu notlar ses izi için modern zamanların bir "Bağımsızlık Deklarasyonu" gibidir ve Bresson'un filmleriyle birleşik okunduğunda, yaratıcı ses uygulamalarına yönelik tutarlı bir programı oluşturmaktadır.⁷⁹

Önceleri eleştirmen olan daha sonra "Sisler Rıhtımı (1938)" ve "Son Ümit (1939)" filmleriyle sinemaya geçerek yönetmenliği deneyen Marcel Carne, sesli filmin gelişiminin kaçınılmaz olarak sinemaya gireceğini görmüş ve filmlerini bu yöndeki estetik kaygıları gözetererek gerçekleştirmeye çalışan öncü yönetmenlerden biri olmuştur. Bunun yanı sıra, önde gelen sinema kuramcılarında Jean Epstein, ilk dönemlerde sesin kullanımında ağır teknik ve estetik kusurların varlığını göstermiş, ne cinsiyet, ne psikolojik durum ne de vurgulamaların göz önüne alınmaksızın yapılan gelişigüzel seslendirmelerin yanlışlığını kanıtlayacak çalışmalar yapmıştır. Epstein, görüntü yetkinliğine sahip bir filmde, gösterilmeyenin görüldüğü gibi, kulağın duymadığı seslerin

⁷⁹ Ergül, Aynı

de imgelemde işitilebilir olmasının gerekliliğini belirtiyordu. Artık düşünce ve hülyalar da işitilebilir olmalı diyordu. Sözen, Pudovkin'in konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde özetliyor:

“Sesli filmin sakladığı olanaklarla, geleceğin sanatı olacağından eminim. Bu, orkestral bir müziğin yaratıcısı değil, oyunun yeteneğinin vurgulandığı tiyatro değil, operayla da hiçbir benzer yanı yok. Tüm sessel, görsel ve felsefi öğelerin bir sentezidir ve bize tüm sanatları bastırarak biçimde evreni tüm çizgileri ve gölgeleriyle transfigüre etme olanağını veren yeni bir sanattır. Bugün olsun yarın olsun, anlatım olanağı konusunda en büyük araçtır.”⁸⁰

1928 Ağustos ayında Eisenstein'ın öncü olmasıyla Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un imzalarıyla sesli filmin geleceği konusunda ortak bir bildiri hazırladılar. Bu üç sinemacı bildirimlerinde, sesli sinemanın Batı'daki yanlış ve ters uygulamaları karşısındaki görüşlerini açıkladılar. Bildiride, sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasıyla kurgunun sinemaya getirdiği sanatsal anlatım gücünün yok olabileceği görüşü savunulmaktadır. Çünkü sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda sesin sinemada kullanımında çeşitli aşırılıklar görülmüştür.

Sesin aşırılıklarının yaşandığı, sinemanın durağanlaştığı ve görüntünün geri plana itildiği “yüzde yüz sesli” filmler olumsuz tepkiler almakta gecikmediler; bunlardan bazıları, sesi geri bir adım olarak nitelendirecek ölçüde aşırı tepkilerdi. Dayanakları ise şuydu; bir sanat, aracının sınırlılıkları ile başarılı, güçlü olur ve gerçekçilik yolundaki her kazanç, beraberinde estetik bir kaybı da getirir. Saydam'a göre, bu savın sahipleri, sanatın amaçları için tümüyle yararsız olacak ölçüde yetkin biçimde yaşamı ve onun duyularını yansıtabilecek, sunabilecek bir sinemanın sonunda icat edileceği yönünde kehanetlerde bulundular.⁸¹

Eisenstein, sesi, görüntü aracılığıyla iletmeye çalışır. Örneğin; Ekim (1928) filminde bu yöntemle ses izlenimi yaratmanın yollarını arar. Kendisi bunu şu şekilde örneklemiştir:

“Smolni'ye yerleştirilen mitralyözlerin görünümünde ses çağrışımı, birinci planda görünen koridordaki tekerleklerin anormal büyüklüğüyle

⁸⁰ Sözen, A.g.e, s. 150

⁸¹ Uysal, Aynı

ilgilidir. Bu tekerleklerin çıkardığı sesi iyice belirtmek için, üzerine ‘Hanımlara mahsus’ yazılı bir kapının aralığından uzanan Menşevik kafalarını “gürültüden ürkmüş” bir biçimde filme aldık. Filmin bir başka yerinde, Kışlık Saray’ın tavanında asılı olan avizelerin kristalleri titreşir. Bu da sarayı muhasara edenlerin top seslerini yansıtır. Yani ses, iletim biçimi ve plastik araçlar aracılığıyla yapılmaya çalışılmıştır.”⁸²

2.4 Sinemada Ses Olgusuna Destek Verme Nedenleri

Sesin sinemaya sağladığı olumlu etkilerden ilki ve en önemlilerinden birisi, uluslararasılaşmaya yaptığı katkıdır. Nowell-Smith, bunun nedenini şu şekilde açıklamaktadır: diyalog, gösterimlerdeki yerel farklılıklara son vererek dünya ülkelerinin birbirlerini tanımalarını sağladı. Bunun yanı sıra, filmlerin daha homojen görünmesini sağlayarak, uluslar arası üslup farklılıklarını azalttı.⁸³

Gerçeklik duygusu yaratımı, sesin sinemaya sağladığı diğer önemli katkıdır. Mekan ve zamanın sestten yoksun oluşu, insanın sinir sistemi üzerinde olumsuz etkiler yaratır. İnsan, evrende sesli anlam ve kavramlardan yararlanarak konuşan tek varlıktır. İnsanın bulunduğu her yerde yaşamın doğası gereği, anlamların, bildirilerin, düşüncelerin karşılıklı olarak durmaksızın gidip gelmesini sağlayan konuşmalar dizisi her zaman var olagelmıştır. O halde sinemayı sessiz düşünmek olanaksızdır.

Sesli sinema, tıpkı daha önce belirtildiği gibi müzikal filmlerin yanı sıra, daha birçok türün de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Doktor Caligari’nin Muayenehanesi gibi dışavurumculuğun etkisiyle çekilen birçok korku filmi de sesli sinemayla birlikte ortaya çıkmıştır. Betton’a göre, sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte tıpkı komedi filmleri, müzikal komediler ya da ekzotik-duygusal macera filmleri gibi canavarlar, vampirler ve başka yaratıklar, heyecan yaratan korku filmleri olarak sinema tarihine geçtiler.⁸⁴

Ses sadece yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamamış, aynı zamanda sinemada anlam yaratma özelliğiyle de ön plana çıkmıştır. Sesin anlam yaratabildiği

⁸² Eisenstein, A.g.e, s. 76

⁸³ Nowell-Smith, A.g.e., s.257

⁸⁴ Betton, A.g.e., s.40

kullanımlardan birisi “ses köprüsü”dür. Ses köprüsü, kurgu yardımıyla başka bir plana geçilirken, sesin değişmeyerek iki plan arasında köprü işlevi görmesine verilen addır. Kimi zaman bir sonraki planın sesi, bir önceki planın görüntüsüne biner. Kimi zaman da tam tersine; yeni planda bir önceki planın sesi devam eder. “*Amatör*” adlı film, böyle bir ses köprüsüyle başlar. Çıt çıkmayan bir planla, başrol oyuncusu yerde yatarken başlar film. Uzun bir sessizlikten sonra bir dış ses girerek “bu adam ölecek” der. Henüz filmin ilk planı olduğu için bu ses, anlatıcı dış ses olarak algılansa da daha sonraki planda daktilo başında roman yazan ve yazdıklarını yüksek sesle tekrarlayan bir kadın görülür. Sesin sahibi olan kadın “*evet bu adam eninde sonunda ölecek*” diyerek yazmaya devam eder. Kısacası, bu ses ile baygın yatan adamın görüntüsünün birbirleriyle ilişkisi olmadığı anlaşılır. Ancak filmin sonunda gerçekte adam ölür. Yani son karede, ilk karedeki ses ile görüntünün ilişkili olduğu ortaya çıkar.

Sesin köprü olarak kullanıldığı en başarılı örneklerden birisi de “*Yurttaş Kane*” adlı filmidir. Bu filmde ses köprüsü önemli bir işlevi üstlenmektedir. Ses köprüsü, filmdeki ana karakterlerden biri olan Kane’in yaşamının farklı dilimleri arasında atlayarak ilerlememizi sağlar. Tıpkı Kane’i karısıyla ilk tanışmalarını izlememizle başlayan sekansta olduğu gibi. Kadının çaldığı piyanoyu dinleyen Kane, şarkı bitince alkışlamaya başlar ve birden tek alkış sesi yüzlerce alkış sesine dönüşür ve yeni planda Kane adına propaganda yapan bir adamın, yüzlerce kişi tarafından alkışlandığı görülür. Adam konuşmasına devam eder ve cümlesinin ortasında plan değişir, aynı cümleyi bir başka sesin bitirdiği görülür. Sesin sahibi Kane’dir. Zaman ve mekan açısından olduğu kadar, anlatılan olaylar açısından da birbirinden tümüyle kopuk bu üç sekans neden birbiriyle birleştirilmiştir? Çünkü üç sekansta da Kane’in başarıları anlatılmakta. Bu olaylardaki ortak ve asıl önemli noktayı vurgulamak da sese ve sesin oluşturduğu köprüye düşüyor.

Sesin sinemaya sağladığı diğer bir katı ise bu sanatı gerçeğe daha fazla yaklaştırmasıdır. Özellikle konuşmalar ve doğal sözlerin bu gerçekçiliği sağlamakta büyük payı vardır. Özön’e göre, konuşma ve doğal sözler yaşamımızın ayrılmaz birer parçası olduklarına göre, filmlerde yer almamaları büyük bir eksikliklerdir.⁸⁵ Daha önce de belirtildiği gibi bu eksikliğin başka yollardan giderilmeye çalışılması sonucu ortaya çıkan ara yazılar, filmin akıcılığını, doğallığını bozduğu gibi, bu eksikliği daha da göze çarpar

⁸⁵ Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 2. Baskı, Mayıs 1972, s.91

duruma sokmaktaydı. Bu yüzden, sesin sinemaya girmesi, onu gerçeğe daha fazla yaklaştırmıştır. Sinemanın gerçeğe yaklaşması çok mu gereklidir sorusu ise, çalışmanın ilerleyen kısımlarında tartışılacaktır.

Sesin sinemaya girmesi, daha önce belirtildiği gibi oyuncuları da etkilemiştir. Ancak bu etkiler sadece olumsuz yönde olmamıştır. Sessiz sinema döneminde hikaye sadece görüntülerle anlatılmaya çalışıldığı için, oyunculara büyük görevler düşüyordu. Dolayısıyla kimi zaman hikayenin anlaşılabilmesi için oyuncular olağan dışı mimik hareketleri sergileyerek doğallıktan uzaklaşmaktaydılar. Ancak, Dilek Er'in de belirttiği gibi, ses ve sözcüklerin yardımıyla buna gerek kalmadı. Sonuçta oyuncular daha doğal ifade teknikleri kullanmaya başladılar.⁸⁶

Sesin sinemaya girmesi, aynı zamanda sessizliğin de kendi başına dramatik bir öğe olarak ele alınabilmesini sağladı. Sessizliğin yarattığı dramatik etkinin gücü anlaşıldıkça, ses kullanımına duyulan gereksinimin de o denli artmaya başladığı söylenebilir. Sözen'e göre, sessizlik en basit anlamıyla, insan kulağının algılayabildiği düzenli ve düzensiz ses gruplarının olmaması durumudur.⁸⁷ İnsan, ansızın sessizlik ortamına girdiğinde önce şaşkınlık sonra da tedirginlik duymaktadır. Sessizlik, her zaman için insan psikolojisi üzerinde belirli etkiler yaratır. Çünkü sessizlik, insanoğlunun yaşamındaki olağanüstü bir durumu ifade eder. King Vidor, sessizliği, filmde ustaca kullanan yönetmenlerden birisidir. “*Hallelujah*” adlı filmde yönetmen, sessizliğin nasıl değerlendirilebileceğini göstermiştir. Bu filmin, ses-sessizlik karşıtlığının ilk örneği olduğu söylenebilir. Zahir Güvemli, filmde birbirini öldürmek için düşe kalkan bataklıkta ilerleyen iki zenci erkeğin mücadelesi sırasında, her türlü müziğin susturularak ara sıra vahşi kuş çığlıklarıyla bu sessizliğin noktalanmasını, Vidor'u zafere ulaştıran bir ustalık olarak değerlendirir.⁸⁸ Bunun dışında Alfred Hitchcoc'un “*Kuşlar*” adlı filmi de sessizliğin kullanımına iyi bir örnektir. Bu filmde, seyircinin canavar kuşlarla tanışması son derece sessiz bir planda olmaktadır. Filmin en etkili sahnesi olan, kuşların okuldan çıkan çocuklara saldırdığı sekansın gerilimi, bütünüyle ses-sessizlik üzerine kurulurudur. Okul bahçesi ile okulun içindeki çocuklar arasında paralel gelişen sekansta, bahçede toplanan yüzlerce kuş

⁸⁶ Dilek Er, 1992, “Sinema Teknolojisinin Gelişimi İçinde Fotografik Malzeme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.57

⁸⁷ Sözen, A.g.e., s. 189

⁸⁸ Zahir Güvemli, Sinema Tarihi, İstanbul, Varlık Yayınları, Ekim 1960, s.114

görülür. Kuşları tehlikeli kılan şey ise sadece sayıları değil, tek bir ses bile çıkarmadan duruyor olmalarıdır. Okulun içinde ise çocuklar müzik dersindedir; dolayısıyla hep bir ağızdan şarkı söylemektedirler. Yönetmen izleyiciyi içeriğinin gürültüsü ile dışarının sessizliği arasında götürüp getirdikçe geriliyor, sonunda tek bir kanat sesiyle yerinden sıçırıyor. Vidor'un ses-sessizlik karşıtlığı Hitchcock'un bu filminde de kendisini göstermektedir.

Bu sekans izleyicide, çocuklara seslenip onları uyarma arzusu doğurmaktadır. Filmin final sekansı da sese yaslanan yapıdadır. Başrol oyuncularını bir eve kapanmış, kuşların saldırısını beklerken önce yüzlerce kanat sesi duyulur, ardından evin kapılarını gagalayan kuş sesleri gelir, kapıların çatırdama sesleriyle gerilim doruğa ulaşır. Kapının çatlayıp bir kuş gagasının çerçeveye girmesiyle, görüntü ve ses birleşir, o anda saldırı durur ve film, dışarıda sessiz sedasız duran kuşların görüntüsüyle sonlanır. Bu film, sadece sessizliğin dramatik öge olarak kullanımını değil aynı zamanda sesin sinemaya kazandırdığı başka bir özelliğın de etkili kullanımına iyi bir örnektir: sesin görüntüye yeni bir boyut kazandırması. Buna ses dekorunun oluşturulması da denilebilir. Kameranın belli görüş açısına sahip olmasına karşın, gerçekte 360 derecelik nesnel bir dünya ve ona ait olan bir ses çevresi vardır. Ses kullanımı, kameranın göremediğı bu çevreyi anlatarak görüntüye yeni bir boyut eklemekte ve onu zenginleştirmektedir. Kuşlar filminde başrol oyuncularının evin içinde beklerken, dışarıdan yüzlerce kanat sesinin verilmesi, sesin görüntüye yeni bir boyut kazandırmasına iyi bir örnektir. Bu durum, kulağın bir özelliğinden kaynaklanmaktadır aslında. Çünkü ses hangi yönden gelirse gelsin işitilir. Bir şeyi duyduğumuzda onu algılamamız için ona yönelmemiz gerekmez. Ama bir şeyi görmemiz için ona bakmamız gerekir. Kuşlar adlı filmde de kulağın bu özelliğı dikkate alınarak, ses dramatik yapıyı güçlendirici bir öge olarak kullanılmıştır.

Sesin sinemaya sağladığı katkılardan birisi de psikolojik durumların belirtilmesidir. Özön, bu kullanıma ilişkin iyi bir örnek olarak Pudovkin'in "Bir Basit Tesadüf" adlı filmini göstermektedir. Filmin kadın başrol oyuncusu, kocasını bir tren garında yolcu etmektedir. Trenin kalkacağı sırada ona bir şey söyleyeceğini hatırlar fakat bir türlü ne olduğu aklına gelmez. Trenin kalkmaz üzere olması onu daha da telaşlandırır. Bu telaş sırasında trenin kalktığını zanneder. Bu sırada Pudovkin hareketsiz duran trenin önündeki kadını, hareket eden bir trenin gürültüsüyle birlikte vererek, izleyiciye kadının içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtmaya çalışır. Buna benzer olarak Chaplin bir

filminde trenin kalkışını, onun ışıklarını kadının yüzüne vuruşuyla anlatmaktadır. Eğer o zamanlarda ses sinemaya girmiş olsaydı belki de Chaplin tren sesini de kullanacaktı bu sahnede.⁸⁹ Örnekte de görüldüğü gibi, ses eskiden beri varlığını hissettirmekteydi. Sadece, henüz ortaya çıkmadığı için kullanılamıyordu.

Sesin etkili ve ustalıkla kullanımı, filmin geçtiği zaman hakkında bir takım bilgiler verme konusunda da sinemanın yardımcı bir öğesi olarak değerlendirilebilir. Saatin çalması, horoz ötüşü, ağustos böceğinin sesi, kuş sesleri, fabrika düdüğü, çan sesi gibi sesler aracılığıyla, günün hangi saatinde bulunduğu aşağı yukarı belirtilebilir. Örneğin, bir fabrika düdüğü perdede gösterilip ardından öttürülürse, iş bitimi yani paydos zamanı belirtilmiş olur. Veya bir dinazor sesi ile zamanın eski çağlarda bir zaman olduğu duygusu uyandırılabilir. Bunun yansı sıra sesin yer belirtici olarak kullanılması da yine sinemaya sağladığı olumlu katkılardandır. Yer belirtmenin en basit örneği ayak sesleri ile yapılandır. Çünkü yaklaşan ayak sesleri bir insanın olayın geçtiği yere yaklaştığını, uzaklaşan ayak sesleri ise olay yerinden ayrıldığını belirtir. Bu kullanımla ilgili olarak Sözen şöyle bir örnek vermektedir: hırsızın biri, odada yerlere dek uzanan perdelerin arkasına gizlenmiştir. Ev sahibi odaya girer. Seyirci bu esnada yalnızca perdenin arkasındaki hırsızı görmektedir. Efekt olarak verilen ayak sesleri perdeye bir yaklaşır bir uzaklaşır. Seyirci bu efekt sayesinde, hem ev sahibinin nerede olduğunu anlar hem de yaklaşan ayak seslerine hırsızın gösterdiği tepkilere bağlı olarak coşkulanmaya başlar.⁹⁰

Bazen ses, bir karakterin zihin durumunu vermek için de, yani öznel, doğal olmayan bir biçimde, kullanılabilir; bu genellikle, ya sunulan sahnenin doğal bir parçası olmayacak seslerin o sahneye katılması ya da doğal seslerin açıkça belli olarak çarpıtılması ile yapılır. Uysal, “Scarlet Letter” filmini, sesin karakterin zihin durumunu açıklayıcı öğe olmasına örnek gösterir; yaşlı bir muhasebeci olan Chris, sevdiği kızın yalnızca parası ile ilgilendiğini öğrenince, onu öldürür ve kızın erkek arkadaşı Johnny’nin yargılanıp, mahkum olmasına neden olur. Chris uzak bir kente gider ve ucuz bir pansiyona yerleşir, ama vicdanı onu rahat bırakmaz. Dışarıdaki bir neon ışığı sürekli yanıp sönerken, odasının farklı köşelerinde yankılanan kızın sesini işitmeye başlar. Kız Johnny’nin adını sayıklamaktadır. Chris onu, bağırıp susturmaya, kulaklarını kapatıp onu

⁸⁹ Nijat Özön, Sinema Sanatı, Ankara, Sinema Yayınları, 1956, s.74

⁹⁰ Sözen, A.g.e., s.206

duymamaya çalışır, ancak yarı anlaşılır yankılı ses, sonunda adam kendini asma girişiminde bulunana kadar sürer.⁹¹

Ses, önceleri bir eğlendirme aracı olarak gelişen sinemanın, göze ve kulağa yönelik bir araç olması gerekliliğinin getirdiği bir zorunluluktur. Bu da sesin ve müziğin sinemaya eklenmesi için yeni bir motivasyona yol açmıştır. Ses olgusu, ancak ustalıklı kullanıldığı takdirde görsel etkiyi artırıp ona katkıda bulunabilir. Bundan dolayı uzunca bir süre sesin sinema sanatı için yaşamsal bir öneme sahip olup olmadığı hakkında kuramsal tartışmalar yapıla gelmiştir. Gerçekten de ses olgusunun hiç olmadığı veya çok az olduğu başarılı filmler görmek her zaman için mümkündür. Ama yine de sinemanın görülen ve duyulan bir sanat olması gerektiği üzerinde genel bir görüş birliğine varılmıştır.

Uysal'a göre, tekniğin gelişimi daha çok endüstrinin, ticaret patronlarının ilgilendiği bir olgu olduğu için bu konuda sanatsal kaygıların temsilcileri olan sinemacılar ve kuramcılarının farklı davranmaları ve bir takım anlaşmazlıklar ve çatışmaların ortaya çıkması olağandır. Ancak olanakların gelişmesinin, yeni bir özgürlüğün, yararlı olup olmadığına, olup olmayacağına, hemen karar vermemek gerekir; doğru kararlar, geçmişteki benzer gelişmelerin sonuçlarına bakılarak verilebilir. Örneğin şöyle bir mantık yürütülebilir: sanatta olanakların değil de sınırlılıkların yanında olanların savları geçerli olsaydı, sinemanın doğuşuna yol açan hareketin fotoğrafa katılması olgusunu da, aynı nedenlerle eleştirmemiz gerekirdi ve sinema fotoğraftan daha az anlatımsal bir sanat olurdu ki kuşkusuz bunun yanlışlığını belirtmeye gerek bile yoktur.⁹² Dolayısıyla gerçekçilik yolundaki bir kazanç, daha önceleri büyük bir etki ile kullanılmış olan bazı sınırlılıkların kaybı anlamına gelebilir. Sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda yapılan eleştiriler ya da karşı çıkışlar, zamanında renkli filme de yöneltildi, geniş perdeye de... Eğer biz sinemanın gerçeğe yakınlaşmasına karşı çıkıp sinemayı yeniliklerden uzak tutmaya çalışsaydık hala Kinetoskop denilen ve filmi tek kişinin izlemesine olanak veren bir aletle film seyretmeye devam ediyor olurduk.

Bu bölümde sesli filme geçişte yaşanan krizler ve nedenleri ele alındıktan sonra sesin etkili ve ustalıklı kullanımının bir filmin evrenine kattığı anlam ve sesin sinemaya sağladığı olanaklar ayrıntılı olarak tartışıldı. Ayrıca Rene Clair, Murnau, Arnheim, Bazin

⁹¹ Uysal, A.g.k., s. 92

⁹² Uysal, A.g.k., s.84

ve Chaplin gibi sinema estetikçilerinin ve kuramcılarının sinemaya eklenen ses ögesine karşı tutumları ve sinemaya sesin girmesine karşı çıkma nedenleri aktarıldı. Jean Epstein, Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi sinema kuramcılarının sesli sinemaya destek verme nedenleri ve sesin sinemaya sağladığı katkılar da bu bölümün tartıştığı konular arasındadır. Çalışmada gelinen nokta, sesin sinemadaki gerekliliğini ortaya koyar. Kısa film de sinemadan ayrı düşünilemeyen bir alan olarak ses unsurunu anlam oluşturma bağlamında yoğun bir biçimde kullanması gerekir. Bu anlamda kısa film ve ses ilişkisini tartışan üçüncü bölüm kısa film tanımlarından yola çıkarak kısa filmin Türkiye ve dünyadaki gelişimini aktarır. Kısa film türlerine ilişkin bilgilerin de yer aldığı bu bölümde kısa ve uzun metraj film arasındaki farklılıklar ortaya konularak Türkiye’de ve dünyada kısa filmin gelişmesine olanak sağlayan sayısal teknolojinin kısa filmle olan ilişkisi tartışılır.

BÖLÜM 3

KISA FİLM

Kısa film, ülke sinemalarının oluşumuna ve gelişimine katkı sağlayan önemli bir türdür. Dünya sinema sektörüne bakıldığında, bu alanda ürünler ortaya çıkaran yönetmenlerin büyük bir kısmının, sinemaya ilk olarak kısa film üretimiyle adım attığı görülür. Günümüzde, Türkiye’de de birçok uluslararası festivalde ödül alan kısa film yönetmenleri, çektikleri kısa filmlerin ardından uzun metraj filme geçiş yapmışlardır. Sinema tarihi incelendiğinde, sanat olarak sinemanın başlangıcını oluşturan öğelerin kısa filmlerden oluştuğu söylenebilir. Hilmi Etikan, bunun nedenini üretim koşullarına ve sinemanın yeni bir buluş olmasının dayattığı koşullara bağlamaktadır.⁹³ Aytekin Can da, Etikan’ı destekler nitelikte ilk kamera icat edildiğinde çekilen filmlerin birkaç dakikalık kısa filmlerden oluştuğunu belirtmektedir.⁹⁴

Kısa film, sinemaya sonradan girmiş bir kavram gibi gözükse de, 1800’lerin ikinci yarısından sonra ilk sinema tutkunlarının çalışmalarıyla ortaya çıktığı günden bugüne kadar varlığını sürdürmektedir. Çekilen ilk kısa filmleri, sinematografiden yoksun, bir belge kayıt aracı olarak kullanılan sinemaskopla yapılan film denemesi olarak nitelendirmek mümkündür. İlk zamanlarda kısa filmlerin sinematografik değerinin düşük olması ya da hiç olmaması, sinemadan habersiz olan halk için de çok önemli değildi. Buna rağmen, günümüzde görsel ve işitsel etkinliği nedeniyle bütün dünyada yaygın olan sinemanın, yumurtasını çatlatarak görücüye çıkması kısa film sayesinde olmuştur.

Kısa film, sinema sektörü içinde yeni bakış açılarının, değişik kamera hareketlerinin, çarpıcı seslendirme biçimlerinin denenebildiği yaygın üretim alanı olarak önemini her zaman korumaktadır. Kısa filmin sahip olduğu bu önem, kısa film hakkında yapılan tanımların hem fazlaşmasını hem de çeşitlenmesini sağlamaktadır.

⁹³ Süleyma Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara, Doruk Yayıncılık, Kasım 1996, s.171

⁹⁴ Aytekin Can, Kısa Film, Konya, Tablet Kitabevi, Nisan 2005, s.11

3.1 Kısa Film Tanım(ları)

Sinema sanatına ilişkin kitap ve benzeri kaynaklar, farklı kısa film tanımları yapmaktadırlar. Tanımlardaki bu farklılıklar, kısa filmin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bazı tanımlar kısa filmin süresi çerçevesinde oluşurken bazıları da onun içeriği üzerinde durmaktadır. Tüm bunların dışında kısa filmin deneyselliğinin göz önüne alındığı tanımlamalar da mevcuttur. Kısa film hakkındaki bazı tanımlamalar ise benzerlik gösterdiği için bağımsız sinema çerçevesinde yapılmaktadır. Bu anlamda Tül Akbal Süalp, kısa filmin bağımsızlığına dikkat çekerek şöyle bir tanımlamayla çıkıyor karşımıza;

“Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir.”⁹⁵

Kısa filmin bağımsızlık özelliğinin öne çıktığı bir başka kaynakta kısa film; *“Büyük stüdyoların dışında yapılan, yaratıcılarının ve onu destekleyenlerin ısrarcı çabalarıyla gerçekleşen ve maddi olarak da düşük bütçeli olmaya işaret eden film türü”⁹⁶* olarak nitelendirilmektedir. Burçak Evren’in bağımsız özelliğini taşıyan kısa filmcilerle ilgili tanımı ise şöyledir; *“Kendilerinden talep edilmeden, kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemidir.”⁹⁷*

Kısa filmin süresi çerçevesinde yapılan tanımlardan birisi Nijat Özön’e aittir; *“Uzunluğu ülkeden ülkeye, genellikle 35 mm’lik filmlerde bir ile üç makara arasında değişen kısa film ile orta uzunlukta yer alan filmidir.”⁹⁸* Süre kavramını göz önünde bulundurarak kısa filmi daha açıklayıcı olarak tanımlayan Can’a göre ise kısa film; *“Zamanı çok daha yoğunlaştırılmış olarak kullanan, izleyiciyi kısa süreli yolculuğa çıkartan ve bu yolculuğun sonunda duygu ve düşünce olarak onu başındaki ruh halinden başka bir yere taşıyan filmidir.”⁹⁹*

⁹⁵ Tül Akbal Süalp, Aralık 2003-Ocak 2004, *“Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”*, **Antrakt Dergisi**, Sayı: 75-76, s.20

⁹⁶ Serpil Boydak, 2006, *“Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem”*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.5

⁹⁷ Burçak Evren, Şubat 2004-Mart 2004, **Antrakt Dergisi**, Sayı:77-78, s.15

⁹⁸ Nijat Özön, Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü, Ankara, TDK Yayınları, 1981, s.115

⁹⁹ Can, A.g.e., s.15

Süre çerçevesinde yapılan diğer bir tanımlama Sabri Kaliç tarafından şu şekilde yapılmaktadır; “Genellikle yarım saatin altında süreye sahip ve yine, genel bir anlayış olarak 8 ya da 16 mm’lik filmlerle yapılan ve ticaret yapmaktan çok, sanat için üretimi hedefleyen film türüdür.”¹⁰⁰ Kaliç, kısa filmin deneysel özelliğine dikkat çektiği diğer bir tanımda da kısa filmi; “Sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü”¹⁰¹ şeklinde tanımlamaktadır. Pat Cooper ise kısa filmin türsel özelliklerini de işin içine katarak daha kapsamlı olarak kısa filmi “Belgesel ya da deneysel türlere dayanan, canlı-aksiyon ya da canlandırma olabilen yarım saat ya da daha az süreli film türüdür”¹⁰² biçiminde tanımlar. Rust Hills, diğer tanımlardan farklı olarak kısa filmin öyküsel yanına dikkat çektiği tanımında kısa filmi; “Birinin başına gelen bir şeyi anlatan öykü olarak tanımlamaktadır.”¹⁰³

Yapılan tüm tanımlamaları kapsayacak nitelikte süre kavramının ötesine geçerek kısa filmi, içerik ve özgünlük gibi bir takım özellikler bağlamında şu şekilde tanımlayabiliriz: içeriğinde var olan özgünlük, sınırsızlık, deneysellik özellikleriyle sinema sanatının kendine özgü kurallarına ve sinematografik unsurlara bağlı kalarak yönetmenin inisiyatifinde geliştirilen yöntemle çekilen, kısa ve öz anlatımlı film türüdür. Kısa filmin tanımı yapılırken süre kavramına yer vermemek en iyi olanıdır. Kısa filmin özünde var olan özgünlük ve sınırsızlık gibi ifadelerin belirli süre kalıplarının içine sokulması, onu kısıtlayan bir yapıdır. Çünkü bir saatlik çekilen ve kısa film olarak nitelenen filmler de bulunmaktadır. Günümüzde düzenlenen festivallerde 30 dakika gibi süre sınırlamaları getirildiği için kısa film tanımının içine süre kavramı dahil edilmektedir. Burçak Evren’e göre 30 dakikanın altındaki filmler, “kısa” olarak değerlendirilir.

Yukarıda verilen tanımlar, kısa filmin “ne” olduğu ile ilgili bir takım bilgiler verirken, kısa filmin “ne olmadığı” yönünde yapılan tanımlamalar da aydınlatıcı yöndedir. Bilgin Adalı’ya göre kısa film, akvaryumda yaşayan balığın filmi olabilir ama bir balık değildir, çiğ köftecinin filmi olabilir ama çiğ köfte değildir, bir şiirin filmi

¹⁰⁰ Sabri Kaliç, Sabri Kaliç’ten Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, İstanbul, Hil Yayınları, Aralık 1992, s.110

¹⁰¹ Kaliç, A.g.e., s.11

¹⁰² Pat Cooper, Kısa Film Yazmak, Çev. Simten Gündeş, İstanbul, Es Yayınları, Aralık 2005, s.11

¹⁰³ A.g.e., s. 18

olabilir ama şiir değildir, bir öykü yazarının düşlerinin filmi olabilir ama bir öykü değildir.¹⁰⁴ Yüksel Aksu ise kısa filmin ne olmadığı konusunda Adalı gibi ılımlı değildir. Ona göre kısa film; “*içeriksizlik ya da mesajsızlık değildir.*”¹⁰⁵ Aksu’nun böyle bir tanımlama yapmasında sayısal teknoloji ve kısa film ilişkisinin etkili olduğu söylenebilir. Kısa film yapmak isteyenlerin önüne sayısal teknoloji birçok seçenek sunmuştur. Ancak, malzemelerin ucuzluğu ve kolay elde edilebilir olması, bir kısım kısa film yönetmeninin giderek sinema titizliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Sayısal teknolojinin pahalı süreçleri ortadan kaldırması, herkesin eline bir kamera alarak kısa film denemesinde bulunmak istemesine neden olmuştur. Bu durum, her ne kadar kısa filmcilerin kendilerini daha da geliştirmesine olanak sağlasa da bu anlamda kısa film sayılamayacak örneklerin ortaya çıkması, kısa filmin ne olmadığı yönünde bir takım tanımlamaları da gerekli kılmaktadır. Bu tanımlamalardan birisi de Giovanni Scognamillo’ya aittir. Scognamillo, kısa film uzun film değildir derken, kısa filmin ticari olmayan yönüne dikkati çekmektedir. Kısa filmi, bir ifade şekli olarak hiçbir kısıtlamaya hedef olmaksızın dilediği kadar özgün ve deneysel bir tür olarak değerlendiren Scognamillo, kısa filmin bir meta olmadığını belirtmektedir.

Kısa filmin ticari boyutunu bir kenara bırakıp öyküsel özellikleri incelendiğinde ise Semra Sander’in “*kısa film bir olay örgüsü değildir*”¹⁰⁶ tanımıyla karşılaşılır. Bu tanımın yapılmasında ise kısa filmin öyküsel özelliklerinin etkili olduğu söylenebilir. Çünkü kısa filmde bir durum, bir insanın belirli bir andaki özelliği ya da bir duygu betimlenirken, bu durumun ya da kişinin arkasındaki toplumsal olaylar, kişinin çevresi ve toplumla olan ilişkileri gibi yan öğeler, kısa filmin özelliği ve kısalığı nedeniyle işlenemez. Görüldüğü gibi kısa filmin “ne olduğu” ya da “ne olmadığı” ile ilgili birçok farklı tanımlamalar ve görüşler mevcut. Kısa film tanımlarındaki farklılıklar ya da görüş ayrılıkları, Türkiye’de kısa filmin tarihi ve ortaya çıkışı ile ilgili kaynaklarda da kendisini göstermektedir. Ancak kısa filmin Türk topraklarındaki macerasına geçmeden önce dünyada kısa film tarihine göz atmak gerekir.

¹⁰⁴ Süleyma Murat Dinçer, Türk Sinemasında Kısa Film, Ankara, Kiv Yayıncılık, Aralık 1996, s. 23

¹⁰⁵ A.g.e.,s. 35

¹⁰⁶ A.g.e.,s.135

3.2 Dünyada Kısa Film Tarihi

İnsanlığın sinemaya ulaşması, binlerce yıllık gerçeği arama çabası sonucu olmuştur. Bazin'e göre, gerçekliğin elde edilmesi, kaydedilmesi ve tekrar kullanılabilmesinin peşinde olan uygarlık tarihinin sinemaya ulaşacağı belliydi.¹⁰⁷ Nitekim Bazin haklı çıktı ve teknik gelişmelerin uzun yıllar içinde gerçekleşmesiyle sinemaya 19. yüzyılın sonunda ulaşılabilirdi. Sinema, ortaya çıkışını fotoğraf ile sinematograf aletinin birleşimine borçludur. Sezer Tansuğ'a göre, bu birleşmeyi sağlayan kişiler ise Laurie Dickinson ve Thomas Edison'dur.¹⁰⁸ Ancak, gerçek anlamda çağdaş sinematografinin ilk isimleri Fransız asıllı Auguste ve Louis Lumiere (Lumiere Kardeşler) olmuşlardır. 1895 yılına gelindiğinde Lumiere Kardeşler, sinemanın miladı olarak kabul edilen *Trenin Vincennes Garı'na Girişi*¹⁰⁹ adlı filmi çektiler. Karanlık bir yere toplanan insanlar, lokomotifin kameranin odağına doğru hızla gelmesiyle birlikte salonu boşaltmışlar ama ertesi gün tekrar salona gelmişlerdir. Güvemli'ye göre, bu film sayesinde kamera ilk defa ürkütücü bir tesir unsuru olma özelliğini kazandı.¹¹⁰ Bu film 1896 yılında İstanbul'da Galatasaray'daki Sponek Birahanesi'nin salonunda Türklere seyrettirilmiş ve filmin ürkütücü etkisi İstanbul'da da kendisini göstermiştir. Giovanni Scognamillo, Ercüment Ekrem Talu'nun bir yazısından yaptığı alıntıda İstanbul'da seyrettirilen bu ilk filmle ilgili ilginç bilgiler aktarmaktadır:

“Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki.. Tren kalktı, bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi karanlık salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mhladı. Bereket versin ki tren gelip.”¹¹¹

¹⁰⁷ Andre Bazin, Sinema Nedir?, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1993, s. 20

¹⁰⁸ Sezer Tansuğ, Sanatın Görsel Dili, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s. 97.

¹⁰⁹ C.W Ceram, Sinemanın Arkeolojisi, Çev. Hasan Aydın, İstanbul, Agora Yayınevi, Ocak 2007, s. 207

¹¹⁰ Güvemli, A.g.e., s.15

¹¹¹ Scognamillo, A.g.e., s.16

Bu filmin sinema tarihi açısından önemini belirten Gökhan Erkılıç; filmin sinemada yolculuk konusunun işlendiği ilk film olduğunu belirtmektedir.¹¹² Trenin Vincennes Garı'na Giriş adlı filmde sonra sinema tarihi açısından önemli olan “*Kendini Sulayan Bahçıvan*” adlı film çekildi. Sinema tarihi açısından önemi ise, bugün bildiğimiz komedi türünün ilk örneği olmasıdır. Bu film de yine Lumiere Kardeşler tarafından çekilmiştir. Filmde oyuncu olarak Lumiere'in on yaşındaki en küçük kardeşi oynamıştır. Filmde küçük çocuk bahçıvanın hortumuna basar, adam su kesildi diye hortumun ağzına bakarken ayağını çekip bahçıvanı ıslatır. Konusu oldukça sade olmasına karşın, komedi türünün başlangıcı olarak kabul edilir.

Bahsi geçen iki filmin genel gösterimlerinden önce Lumiere Kardeşlerin tanıtım amaçlı bir takım özel gösterileri de olmuştur. Bunlardan birisi de “Fabrikadan Dağılış” adlı filmin gösterimidir. Güvemli, bu filmin reklam filmi niteliğinde olduğunu belirtmektedir. Bu filmde ilk olarak bisikletli işçiler, bol etekli tüylü şapkalı işçi kızlar fabrikadan çıkıyor, onların ardından iki atlı arabaya binerek patronlar geçiyor ve en sonunda da fabrikanın bekçisi kapıları kapatıyordu.¹¹³ Daha sonra “Demirci”, “Doğramacı”, “Bir Duvarın Yıkılışı” gibi filmler çekilmiştir. Çekilen bu ilk filmler birer belge film olmanın ötesine geçemediler. Bu tarihe kadar henüz bir hikaye anlatmayan sinema, birtakım statik görüntülerle izleyiciyi etkilemeye çalışmaktadır. İlk seyirciler, ortada takip edilecek bir hikaye olmadığı için sinemanın içinde var olan hileyi çözmeye peşine düşmüşlerdir. Baydur'a göre, ilk zamanlarda kamera tümüyle statik, anlatılan şeylerse kesintisiz birbirinin devamı olduğu için, görüntü ise hem sessiz hem de renksiz olduğundan ilk seyircilerin çoğu sinemanın tiyatro karşısında ilkel ve fakir olduğuna inanmaya başlamışlardır.¹¹⁴ Ancak izleyicinin bu inancı 1896 yılından sonra konulu filmlerin çekilmeye başlanmasıyla kırılmıştır. Yeni bir sinema dilinin doğması, film sanatçılarının bir makas alıp filmi kesip, parçalara ayırmaları ve istedikleri gibi yeniden birleştirmeleriyle başlar. Lumiere Kardeşler, filmcilikte montaj denilen, çeşitli kısımları uç uca ekleme işlemlerine başladılar. Bu anlamda dört dakikalık bir senaryo ısmarlayan Lumiere Kardeşler, “İtfaiyenin Çıkışı”, “Teçhizatın Hazırlanması”, “Yangına Su Sıkma” ve “Kurtarma” adlı dört film çekerek alevler arasından bir kurbanı kurtarmak gibi acıklı

¹¹² Gökhan Erkılıç, 2005, “*Sinemada Yolculuk Zamanı*”, **Sekans Dergisi**, Sayı: 3, s. 76

¹¹³ Güvemli, A.g.e., s.14

¹¹⁴ Baydur, A.g.e., s. 36

bir konuya dayanan ilk montaj filmi elde ettiler.

Lumiere Kardeşler, ilk montaj filmi yapmakla kalmamışlar, günümüzde bilimkurgu olarak adlandırdığımız türün de ilk örneğini vermişlerdir. Baydur, bu filmin bir dakika altmış saniyeden oluştuğundan ve isminin Mekanik Şarküteri olduğundan bahsetmektedir. Film, bir makineyi anlatmaktadır. Makinenin bir ucundan canlı bir domuzu sokuyorsunuz ve diğer uçtan birbirine zincirlenmiş sosisler çıkıyor.¹¹⁵ Böyle bir makine bugün bile var olmadığı için Mekanik Şarküteri, ilk bilimkurgu film örneği olarak kabul edilmektedir.

Görüldüğü üzere, insanlığın sinema ile tanışması Fransız asıllı Lumiere Kardeşler üzerinde kısa filmlerle olmuştur. Ali Özuyar'a göre Fransa, 1914'e kadar film şeritleriyle kuşattığı dünya film pazarındaki liderliğini, dört yıl süren Birinci Dünya Savaşında Amerika'ya kaptırmış, dolayısıyla savaş sonrasındaki mağlubiyetle Fransa, sinema alanındaki üstünlüğünü yitirmiştir.¹¹⁶ Abisel'in ifadesi de Özuyar'ı doğrular niteliktedir. Ona göre, ilk sinema gösterisinin yapıldığı tarih olarak kabul edilen 28 Aralık 1895'ten, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıl olan 1914'e kadar Fransa, dünya film pazarının %90'ına egemen bir durumdaydı.¹¹⁷ Bu tarihte ortaya çıkan savaş, Fransız sinemasında çalışan birçok insanın askere gitmesine neden olmuştur. Doğal olarak film sayısında ciddi bir azalma baş gösterince Fransa'nın dünya film pazarındaki yeri neredeyse sıfırlanmıştır. Fransa'dan sonra dünya film pazarını egemenliği altına alan Amerika, kısa sürede temellerini attığı sinemasını, yaptığı büyük yatırımlarla sanayiye dönüştürerek, başlangıçta küçük bir kasaba görünümündeki Hollywood ile dünyanın en güçlü sinemasına sahip olmuştur. Scognamillo, 1920'li yıllarda kısa sürede dünyayı %80'lik pazar payıyla fetheden Hollywood Sinemasının, Avrupa'nın pazarda sahip olduğu %20'lik payı ele geçirmek için Avrupa'nın önde gelen yönetmen ve gelecek vaat eden yıldız oyuncularını Amerika'ya davet ettiğini belirtmektedir.¹¹⁸ Hollywood'un Avrupa'ya yaptığı film ihracatı o kadar artmıştır ki bu durum Avrupa basınına da konu olmuş, özellikle de İngiltere basınında "*Bu sene Amerika'dan ithal ettiğimiz filmlerin uzunluğu*

¹¹⁵ Baydur, A.g.e., s. 16

¹¹⁶ Ali Özuyar, Babıali'de Sinema, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2004, s. 45

¹¹⁷ Nilgün Abisel, Sessiz Sinema, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, 1989, s. 141

¹¹⁸ Giovanni Scognamillo, Amerikan Sineması, İstanbul, Ağaç Yayınları, 1994, s. 16

*dünyayı iki defa saracak kadar uzundur*¹¹⁹ türünden haberler yayınlanmıştır. 1920'lerin başından İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar ihraç ettiği filmlerle dünya pazarını elinde tutan Amerika, savaşla birlikte bu etkisini yitirse de savaşın hemen bitiminde sonra piyasayı tekrar ele geçirmiş ve hızından hiçbir şey kaybetmeyerek liderliğini günümüze kadar sürdürmüştür ve sürdürmektedir.

3.3 Türkiye'de Kısa Film Tarihi

Türkiye'de sinema alanındaki çalışmalar uzun süre, bu ülkeye gelen yabancı uyruklu yönetmenlerin çektikleri belgeseller ve haber filmleriyle sınırlı kalmıştır. Özön'e göre, *Anton Smeh, Davorin Rousek, Karl Grossman gibi Sırp-Hırvat, Manaki Kardeşler gibi Rum asıllı sinemacılar*¹²⁰ ülkenin çeşitli bölgelerinde birçok çekimler gerçekleştirmişlerdir. Bir başka kaynakta ise Özön, Lumiere'in yönetmenlerinden biri olan Alexandre Promio'nun, önce İstanbul'da sonra da imparatorluğun Beyrut, Şam, Kudüs, Yafa gibi kentlerinde çeşitli görüntüler saptadığını belirtmektedir. Bu görüntülerden bazıları; Defile de Linfanterie turgue – Türk Piyadesinin Geçit Töreni, Artillerie turgue – Türk Topçusu, Panorama de la Corne d'Or – Haliç'in Panoraması, Panorama des river du Bosphore – Boğaziçi Kıyılarının Panoraması'dır.¹²¹ Bu filmler genellikle birahane, kıraathane ve konaklarda düzenlenen gösterilerle halka ulaşmıştır. Halk tarafından büyük ilgi gören sinema icadının gösterilerine kayıtsız kalmayan imparatorluk, halktan gelen talebin karşılanması amacıyla birçok sinema salonu açmıştır. Sinemanın ülkemize girişi ve ilk gösterim saray üzerinden olmuştur. Dinçer'e göre bu ilk gösterim, Yıldız Sarayı'nın göstericisi Bertrand'ın aracılığıyla gerçekleşmiştir.¹²² Görüldüğü gibi henüz ülkemizde bir Türk tarafından çekilmiş filme rastlanmamaktadır.

Türkiye'de yapımcılığın ilk ortaya çıkışı ise Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın girişimleri sonucu olmuştur. Enver Paşa, Almanya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında Alman ordusunun sinemacılık kolunun çeşitli cephelerde çevirdiği haber filmlerini izleyince, sinemanın propaganda gücünü anlamış ve 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesinin kurulması için gerekli çalışmaları başlatmıştır. Görüldüğü üzere,

¹¹⁹ Sinema Postası Dergisi,1923, sayı:6, s. 22

¹²⁰ Nijat Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s. 19

¹²¹ Nijat Özön, 1985, s.335

¹²² Süleyma Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara, Doruk Yayıncılık, Kasım 1996, s.328

sinema adına yapılan bu çalışmalar aslında sanatsal kaygılardan çok uzaktı. Çünkü Sinema Dairesinin birincil amacı, Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Devleti'nin payına düşen olayları yansıtmaktı.

1914 yılında Osmanlı Devleti kendisini bir anda Birinci Dünya Savaşı'nın içinde bulmuştur. Devlet yöneticilerinin asıl kaygısı ise halkı bu savaşa alıştırmak ve ısındırmaktı. Bunun için yapılan ilk iş ise 93 Harbi sonrasında Ayastefanos'ta Ruslar tarafından yapılan Rus Abidesi'nin yıktırılmasıdır. 93 Harbi sonrasında savaştan yenilgiyle ayrılan Osmanlı, Ruslar'ın isteği üzerine bu abidenin Ayastefanos'ta yapılmasına izin vermiştir. Burçak Evren, bu iznin çıkması sırasında yaşanan gerginlikleri şu şekilde özetlemektedir; abidenin yapılması Osmanlı ile Ruslar arasında bir dizi politik olaylara neden olmuştur. Osmanlılar önce, Rusların zaferini simgeleyen bir abidenin yapılmasına karşı çıkmışlar, daha sonra Rusların yalnızca bir zafer abidesi olmayacağı, bir dini merkez, hayır kurumu özelliğini de taşıyacağını açıklamaları üzerine izin vermişlerdir.¹²³ Ancak az önce de belirtildiği üzere, halkı Birinci Dünya Savaşına alıştırmak ve inandırmak için bu abidenin yıkılmasına karar verilmiştir. Bu andan itibaren Fuat Uzkınay ismi, abideyle birlikte öne çıkmaya başlamıştır.

İlk Türk sinemacısı olarak nitelendirilen Fuat Uzkınay, Merkez Ordu Sinema Dairesinde Sigmund Weinberg'in yardımcılığı yapmaktaydı. Birinci Dünya Savaşı sırasında abidenin yıkılışına ilişkin görüntü çekimlerinin yapılması gerektiğinde, o dönemde ülkede sinema ile az çok uğraşmış tek kişi o olduğu için bu çekim işleminin kendisi tarafından yapılması istenmiştir. Reha Ülkü, çekimler için öncelikle Avusturya-Macaristan'ın başkenti Viyana'da yeni kurulan Sacha-Messter Gesellschaft adlı yapımeviyle anlaşmaya varıldığını belirtmektedir.¹²⁴ Ancak Evren'in de belirttiği gibi, *“savaşın ortaya çıkmasıyla ulusal duygular öylesine körüklenmişti ki, böylesine bir olayın, müttefik de olsa yabancılar tarafından değil, bir Türk tarafından filme alınmasının daha doğru olacağı ileri sürüldü.”*¹²⁵ Bu durum, Fuat Uzkınay isminin öne çıkmasına neden olmuştur. Fuat Uzkınay, bu tarihe kadar sadece gösteri aletini kullandığı için henüz alıcıyı kullanması bilmiyordu ve Sacha firması kendisine alıcıyı nasıl kullanması gerektiği konusunda bilgiler verdi. Birkaç deneme çekiminden sonra ilk kez

¹²³ Burçak Evren, Türk Sinemasının Doğum Günü, İstanbul, Leya Yayıncılık, Kasım 2003, s. 19

¹²⁴ Reha Ülkü, Sinema ve Kuram, Ankara, Orient Yayınları, Aralık 2004, s. 19

¹²⁵ Evren, A.g.e., s. 33

bir olay bir Türk tarafından görüntülenerek Türk Sinema Tarihine geçmiştir. Bu çekilen ilk film 150 metre uzunluğunda olup tıpkı Dünya Sinema Tarihine ilk kısa film olarak geçen *Trenin Vincennes Garı'na Girişi* gibi belge niteliğindedir. Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı adlı film her ne kadar 150 metre olsa da yapısı itibariyle bugün bildiğimiz anlamda kısa filmin taşıdığı sinematografik unsurlardan epeyce uzaktır. Sadece yarına bir şeyler bırakmak adına çekilen bu filmi, kısa belge film olarak nitelemek mümkündür.

Birçok sinema tarihçisi gibi Ali Özuyar da Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı filmin çekilip çekilmediği konusunda kararsızdır. Özuyar'a göre, adı geçen filmin çekildiğine dair bir resmi ya da gayri resmi belgenin olmayışı, ayrıca bu filmi hiç kimsenin görmemiş olması, filmin çekilmediğine ilişkin kuşkuları artırmaktadır.¹²⁶ Bir kısım kaynaklara göre ise böyle bir film çekilmiştir ama ilk zamanlarda çekilen filmlerin nitrat bazlı oluşu ve mevcut savaş ortamında filmlerin nakli sırasında herhangi bir tehlikeye yol açmasını önlemek amacıyla Foto Film Merkezinden alınan bu filmle beraber birçok film denize atılmasına neden olmuştur. Bir kutunun üzerinde Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı filmin etiketi olmasına karşın içinin boş olması, Türk Sinemasında eskiden beri arşivcilik geleneğinin olmadığına bir göstergesidir aynı zamanda. Tüm bunlara rağmen Burçak Evren'in belirttiği gibi "*Fuat Uzkinay bu filmi çekmese bile ondan sonraki filmi çekmiş olmakla da ilk Türk Sinemacısı unvanını ve onurunu korumaktadır.*"¹²⁷

Ülkemizde ilk konulu kısa filmlere, 1916 yılında rastlanmaktadır. Bu tarihte Leblebici Horhor adlı film, Weinberg tarafından çekilmiştir ancak filmdeki başrol oyuncusunun ölümü nedeniyle film bitirilememiştir. Aynı yıl çekimine başlanan "*Himmet Ağanın İzdivacı*"¹²⁸ adlı film ise Weinberg ve Uzkinay'ın ortak çalışmaları sonucu çekilmiştir ancak Çanakkale Savaşının ortaya çıktığı döneme denk geldiği için filmin çekimleri ancak 1918 yılının sonunda tamamlanmıştır. Scognamillo'ya göre, gerçek anlamda ilk Türk kurmaca kısa filmi 1921 yılında, Şadi Fikret Karagözoğlu'nun oyunculuğunu ve yönetmenliğini yaptığı yirmişer dakikalık Bican Efendi

¹²⁶ Ali Özuyar, Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Ankara, Öteki Yayınevi, Şubat 1999, s. 125

¹²⁷ Burçak Evren, 1984 "*İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular*", **Gelişim Sinema Dergisi**, Sayı 2, s.25

¹²⁸ Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, s.39

güldürüleridir.¹²⁹

1927 yılına gelindiğinde ise dünya sinemasında büyük bir gelişme olarak görülen ses ögesi sinemaya yeni bir anlatım unsuru olarak eklenir. Doğal olarak sinemaya eklenen bu yeni ögenin etkileri Türkiye'ye de yansır. Sinemaya sesin de dahil olmasıyla birlikte, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren ilk sesli kısa belgesel filmler ortaya çıkmaya başlar. Bu alandaki ilk sesli belgesel kısa film ise Nazım Hikmet'in Düğün Gecesi/ Kanlı Nigar (1933) filmidir. Bunu İstanbul Senfonisi, Bursa senfonisi gibi belgesel içerikli filmler takip eder.¹³⁰

1930'larda birkaç uzun ve kısa metrajlı film daha çekilir. Bu filmler daha çok devlet destekli ve propaganda amaçlıdır. 1930'lardan sonra Türkiye'de kısa film alanında uzun bir sessizlik görülür. 1960'larda ise Türkiye'de bu alanda ilk kez bir kıpırdanma görülür. 1960'lı yılların sonuna doğru bir araya gelen bir grup genç insan "Genç Sinemacılar" hareketini başlatırlar. Bu grup, bir yandan dönemin siyasal olaylarını belgelerken, diğer yandan da kısa filmler üretmeye başlarlar. Aynı yıllarda Robert Koleji Sinema Klübü tarafından Hisar Kısa Film Yarışması düzenlenir ve 1970 yılına kadar dört kez tekrarlanır. Hisar Kısa Film Yarışması, Türk kısa film tarihi açısından oldukça büyük önem taşımaktadır. Çünkü o tarihe kadar çekilen kısa filmler sadece onu çekenler ve yakınları tarafından evde seyredilirken, bu yarışmayla birlikte artık kısa film kendine bir gösterim alanı bulmuştur. Hilmi Etikan'ın hazırlamış olduğu "*Türkiye'de Kısa Filmin Tarihi*" adlı belgeselde kendisiyle röportaj yapılan dönemin önde gelen kısa filmcilerinden Artun Yeres; Genç Sinema hareketinin ilk başlarda iyi işler ortaya çıkardığını fakat daha sonra aynı isimle hazırladıkları dergiyi çıkarmaya başladıktan sonra bir grup kısa film yönetmeninin kısa film çekmek yerine dergiye yazı yazmayı tercih etmesiyle birlikte Genç Sinema hareketinin de kendi kendisini erittiğini belirtmektedir.¹³¹

Hisar Film Yarışmaları'nın ardından, kısa film alanında yapılan en önemli etkinlik, 1979 yılında başlayan ve 90'lı yıllarda uluslararası bir film festivaline dönüşen kısa adıyla

¹²⁹ A.g.e., s. 35

¹³⁰ **Film Dergisi**, Mayıs 1974, İstanbul, Sinematek Derneği Yayını, Sayı 43, s. 4

¹³¹ Hilmi Etikan, "Türkiye'de Kısa Filmin Tarihi" Belgeseli, 2007

İFSAK olan İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneğinin ulusal kısa film yarışmasıdır. 1979 yılında İFSAK’da bir araya gelen bir grup genç, Ulusal Kısa Film Yarışmasını başlatırlar. Bu tarihten on yıl sonra da İstanbul Uluslararası Kısa Film günleri düzenlenmeye başlanmıştır. Etikan’a göre yapılan ilk kısa film yarışmasına sadece üç film katılmıştır. Bu filmlerin katılımını ise yine Etikan’ın kendisi film sahiplerini arayarak sağlamıştır. Yarışma sonunda ise her üç filme de birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödülü verilmiştir.¹³² Türkiye’de sinema okullarının da devreye girmesiyle birlikte festivale katılan film sayısında ciddi artışlar meydana gelmiştir. 1994 yılına gelindiğinde Nuri Bilge Ceylan’ın “Koza” 1998’de ise Ebru Yapıcı’nın “Kıyıda” adlı kısa filmleriyle Türkiye, Cannes Film Festivalinde temsil edilir duruma geldi. Bu yıl beşincisi düzenlenen Akbank Kısa Film Festivali de tıpkı İFSAK gibi genç sinemacıların, sinema tutkularını ve çektikleri kısa filmleri insanlarla paylaşma fırsatını sunmaktadır.

Akbank Kısa Film Festivali ülkemizde genç bir kitleyi kapsayarak gelişmekte olan kısa film yapımını özendirmeyi, sinemacıları desteklemeyi, üretilen eserlerin sergilenmesine olanak sağlamayı hedefleyen ve kısa filmi popüler hale getiren önemli festivallerden birisidir. Festivalin başladığı 2004 yılında 210 filmin katıldığı festivale bu yıl 400’e yakın film katıldı. Akbank Kısa Film Festivali, geniş bir kitle tarafından takip edilen kısa filmlerin yapımını özendirmek, uygun koşullarda gösterimini sağlamak, ülke sinemasına katkıda bulunan yeni sinemacıları desteklemek, amatör ya da profesyonel her tür kısa filmi tanıtmak, farklı kültürlerden gelen kısa filmleri seyirciye ulaştırmak, bir festival kültürü içerisinde kısa filmin tartışılacağı platformu sağlamak amacıyla düzenlenir. 2004 yılının Aralık ayında Selim Evcı’nın koordinatörlüğünde başlayan festival, bu yıl beşinci kez düzenlendi.

Her yıl Aralık ayında gerçekleşen ve 10 gün süren festival, yıl içinde de ödüllü filmlerin ulusal ve uluslararası festival ve sinema etkinliklerinde yer almasında aracı rol oynar. Ayrıca “Akbank Kısa Film Festivali Üniversitelerde” etkinliği ile İstanbul ve Anadolu’daki birçok üniversitede ödüllü filmler öğrencilerle buluşur. İkinci yılından itibaren, oluşturulan 6 yeni bölümle izleyici, ulusal kısa film örneklerinin yanı sıra uluslararası kısa film örneklerini, “Belgesel Sinema” bölümünde Türk Belgesel Sineması

¹³² Etikan, A.g.k

için değerli bir sanatçının eserlerini, canlandırma film örneklerini, “Kıtsadan Uzuna” bölümünde sinemaya kısa filmle başlamış ve uzun metraj film çekmiş bir yönetmenin kısa filmlerini ve düzenlenen söyleşi ile kendisini tanıma imkanını, “Özel Gösterim” bölümünde festival komitesi tarafından seçilen kurmaca ve belgesel film örneklerini görme şansını bulur. Ayrıca festival kapsamında gerçekleşen söyleşi ve atölye çalışmaları ile sinema sektöründeki deneyimli isimler birikimlerini genç sinemacılarla paylaşır. İlk yıl kurmaca ve belgesel olmak üzere iki kategorinin yer aldığı festivale ikinci yıldan itibaren “Uluslararası Örnekler”, “Kıtsadan Uzuna”, “Belgesel Sinema”, “Canlandırma Sineması” ve “Özel Gösterim” gibi 5 bölüm daha eklendi.

Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali'nin göstermiş olduğu bu gelişim kısa film tarihi içerisinde değerlendirildiğinde, kısa filmin başlangıcını Lumiere Kardeşler'e dayandırmanın çok da anlamlı olmadığı görülür. Aynı durum Türk kısa film tarihi başlangıcı olarak kabul edilen Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı adlı film için de geçerlidir. Çünkü bu filmlerin çekildiği zamanlardaki teknik imkansızlıklardan dolayı filmler, kısa film olarak adlandırılmaktaydı. Kısa filme bugünkü anlamıyla bakıldığında ise kısa film tarihinin, sinema teknolojisinin uzun metrajlı filmler çekebilecek yapıya ulaşmasının ve yaygınlaşmasının ardından başladığı görülmektedir. Çünkü artık kısa film, bir mecburiyet olmaktan çıkmış, özel bir tercih ve anlatım biçimi olma özelliğini kazanmıştır.

Türkiye'de kısa filmin oluşum sürecinde Hisar Kısa Film Festivali ve Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali dışında birçok festival etkili olmuştur; Ankara Uluslararası Film Festivali, 1001 Belgesel Film Festivali, Rastgele Deniz Belgeselleri Festivali, Altın Koza Film Festivali, Altın Portakal Uluslararası Kısa Film Festivali, İstanbul Çevre Kısa Film Festivali ODTÜ Kısa Film Festivali, Uludağ Üniversitesi Sinema Topluluğu Kısa Film Festivali, Marmara Üniversitesi Kısa Film Festivali, Restfest İstanbul, Kar Film Festivali, Paso Öğrenci Filmleri Festivali gibi festivaller Türkiye'de kısa filmin oluşumuna ve gelişimine ciddi katkılar sağlar.

3.4 Kısa Film Türleri

Lumiere Kardeşler'in Sinematograf aletiyle Beyoğlu'nda yaptıkları ilk gösterimle birlikte sinema, insanların günlük hayatlarının bir parçası olmaya başlamıştır. Ancak, daha önce de değinildiği gibi çekilen ilk filmler, sinemaya “sanat” sıfatını kazandırmaktan oldukça uzaktı. Birçok sinema tarihçisinin “kısa belge film” olarak nitelendirdikleri bu filmler, gittikçe birbirini tekrar eden niteliğe bürününce, izleyici artık kendisine yanlış veya eksik tanıtılan sinemadan sıkılmaya başlamıştır. Özuyar'a göre, gerçeğin olduğu gibi aktarıldığı bu filmlerle, belirli bir kadrajdan beyaz perdeye aktarılan görüntülerin, olduğundan daha estetik sunulması izleyiciyi ilk anda büyülemişti ancak yirminci yüzyılın başlarına kadar yapılan ve gösterilen bir iki dakikalık haber, doğa ve gündelik hayata dair görüntüler sunan filmlerin aynı yapıyı devam ettirmeleri, izleyicinin sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olmuştur.¹³³ Sinemanın geleceği için tehlike oluşturan bu durum, aynı zamanda sinemanın kendi dilini yaratmasına olanak sağladı. Filmlere gösterilen ilginin azalması bu sektörde çalışanları ve meraklılarını yeni arayışlara yöneltti. Hatırlanacağı üzere sinemanın içine düştüğü bu durum, sesin sinemaya girdiği yıllara benzemektedir. O dönemde çok iyi ses alıcılarının olmamasından dolayı dış gürültülerden etkilenmemek için öyküler genellikle iç mekanlar düşünülerek hazırlanmaya başlanmıştı. Olumsuz gibi gözüken bu durum, sinema sektöründe çalışanları farklı arayışlar içine sokmuş ve bugün sinemada olmazsa olmaz diyebileceğimiz dekor, aydınlatma, renk, aksesuar gibi vazgeçilmez öğelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Benzer şekilde gittikçe birbirini tekrar eden filmlerin artmasıyla, Melies, Porter ve Griffith gibi sinemacılar, bir takım arayışlar içine girerek, konulu kısa filmler üretilip seyircinin sinemaya olan ilgisini tekrar kazanmaya çalışmışlardır. Bu çalışmalar, kısa filmde ve dolayısıyla sinemada farklı türlerin ortaya çıkmasının başlangıcı olarak kabul edilir. İzleyiciyi tekrar sinema salonlarına çekme kaygısıyla başlayan tür arayışı, kendi dilini oluşturmaya başlayan sinemanın “yedinci sanat” olarak kabul edilmesine vesile olmuştur. Öncelikle kurmaca ve belgesel adında kendine yeni türler edinen kısa film, yıllar ilerledikçe ve teknolojinin gelişmesiyle kendine animasyon, video klip, reklam ve tanıtım filmi gibi birçok tür kazandırmıştır.

¹³³ Özuyar, Babiali'de Sinema, s. 87

3.4.1 Kurmaca

En sık rastlanan kısa film türlerinden biri olan kurmaca, genel olarak konulu bir hikayenin sinema diliyle "kısa" yoldan anlatılması esasına dayanır. Bildiğimiz filmler gibi serim-düğüm-çözüm gibi noktaları bulunur. Fakat kısa filmin doğasında bulunan "özgün" yaklaşımdan dolayı, filmin yönetmeni kendi anlatım ve kurgulama dilini de kısa filmine katar/katabilir.

Kısa filmin kurmaca ya da diğer adıyla konulu film türünde, öncelikle bir önerme ve bu önerme doğrultusunda bir öyküden hareket edilir. Ancak kısa filmde ele alınan öykünün dramatize edilmesi, uzun metraj filmlerden farklı olarak daha çarpıcı öğelerin kısa bir anlatım yoluyla aktarılması sonucu gerçekleşir. Şefik Güngör'e göre; uzun metraj filmde farklı olarak, öykülü kısa film genellikle küçük bir ekip ve bütçeyle gerçekleştirildiği ve ticari kaygılardan uzak kalabildiği için, hiç kimsenin beklentisine boyun eğmeden, yaratıcısının tüm özgürlüğünü taşır. Bu durum, öykülü kısa filmin ele avuca sığmaz bir özellik göstermesine, kendi türü arasında da önemli anlatım farklılıkları barındırmasına yol açar.¹³⁴ Öykülü kısa film, doğası gereği öykülü uzun filmde daha ekonomik anlatım yöntemleri kullanır. Kısa film yönetmeninin, hikayesini anlatırken uzun girişlere, detaylı karakter tanımlamalarına başvurması doğal karşılanan bir durum değildir. Çünkü kısa film izlemek için koltuğa oturan izleyicinin beklentisi, uzun metraj film izleyicisinin beklentisinden farklıdır. İzleyicinin bir anda doyuma ulaşma isteği, kısa filmin öyküsel özelliklerini belirleyen bir unsurdur. Dolayısıyla uzun girizgahlar ve karakter betimlemeleri yerine, çağrışımlar ve sembolik anlatımlar kısa film yönetmeninin yapmak zorunda olduğu tercihler olarak değerlendirilebilir.

Cenk Telimen'e göre, öykülü kısa film, uzun filmin kısaltılmış hali değildir. Çünkü iki film türünün mantığı, anlatış biçimi farklıdır. Öykünün oluşturulması sırasında kısa film yönetmeni, öykülü uzun film yönetmeninden farklı bir düşünme sürecinden geçer.¹³⁵ Bu ifadeden yola çıkarak, "öykülü uzun filmle anlatılabilecek bir konu zorla öykülü kısa filme sığdırılmadığı gibi, öykülü kısa film de çekiştirilerek uzun film yapılamaz" denilebilir.

¹³⁴ Şefik Güngör, 1996, "Öykülü Kısa Film", *Antrakt Dergisi*, İstanbul, Sayı 56, s. 8

¹³⁵ Cenk Telimen, 1999, "Türk Televizyon Yayıncılığında Kısa Filmler Olgusu ve Bunların Sistem İçindeki Yeri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.17

3.4.2 Belgesel

Belgesel, tıpkı kısa film gibi hakkında çok çeşitli tanımların yapıldığı bir film türüdür. Seyide Parsa'nın da ifadesi benzer niteliktedir. Ona göre; belgesel kavramının kesin bir tanımını yapmak zor, hatta imkansızdır. Bu alanda çalışan farklı kişiler, farklı tanımlar yapmaktadırlar.¹³⁶ Bu tanımlardan birisi de Özön'e aittir. Özön, belgesel filmi; “*Kurmacaya yer vermeyen ya da pek az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı, gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan film türü*”¹³⁷ olarak tanımlamaktadır. Bu tanımdan hareketle belgesel filmin çıkış noktası, sinemacının bağlı olduğu gerçekliktir gibi bir ifade kullanılabilir. Belgesel film yönetmeni, yaşadığı toplumun ve zamanın önemli sorunlarını ele alarak, bu sorunlarla ilgili gerekli bilgileri toplar ve sorunun gerçeği yansıtan kaynağını baz alarak bir taslak hazırlar. Sonra filmini konunun geçtiği yerlerde gerçekleştirerek gerçeği olabildiğince yansıtmaya çalışır. Bunu yaparken her ne kadar nesnel davranmaya çalışsa da, o film, yönetmenin dünya görüşü ve bilgisine göre biçimlenir. Bundan dolayı belgeselci, gerçeği bozmamaya çalışmakla birlikte, sinematografi gibi sinemanın sağladığı bütün olanaklardan da yararlanmalıdır. Belgesel filmin ve belgesel film yönetmeninin yukarıdaki özelliklerinden yola çıkıldığında, sinema tarihine geçen *Trenin Vincennes Garı'na Girişi* ve benzeri kısa filmlerin neden belgesel film değil de belge film olarak nitelendirildiği daha iyi anlaşılmaktadır.

Kısa belgesel filmler, tıpkı uzun metraj belgesel film gibi gücünü ve etkililiğini doğallıktan ve gerçeklikten alır. Merkezinde insanın olduğu kısa belgesel film, kendisini sembolik tiplerden kurtardığı ve insana odaklandığı ölçüde başarılı sayılır. Hale Künüçen'in de ifade ettiği gibi, canlı ve derin bir belgesel filmi gerçekleştirebilmek için başlı başına insanı işin içine sokmak ve göstermek gerekir.¹³⁸ Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, kısa belgesel film ile uzun belgesel film içerik olarak birbirine benzemekte, tıpkı öykülü kısa filmle uzun film gibi süreden kaynaklanan bir takım yapısal farklılıkları bulunmaktadır. Kısa belgesel filmdeki süre kısıtlaması, hem onun yapısal bir özelliği hem de ülkemizde ve dünyanın birçok yerinde gerçekleştirilen film festivallerinin gereğidir.

¹³⁶ Seyide Parsa, *Belgesel Film Yapım Teknikleri*, İzmir, Punto Yayıncılık, 2000, s. 3

¹³⁷ Özön, A.g.e., s. 145

¹³⁸ Hale Künüçen, 2001, “*Görüntülerle Erenlerin İzinden*”, **Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, sayı 17, s. 179

3.4.3 Animasyon

Canlandırma olarak da nitelendirilen animasyon, çizgilerin hareketi sanatıdır. Hasan Aydın'a göre; “*Animasyon, kareler arasında görünmeyen aralıklar oluşturma sanatıdır.*”¹³⁹ Bu film türünde bütün hareketli görüntüler, birçok fotoğraf karesinin hızla akmasından oluşur. Bu akış, insan gözünün onu sürekliliymiş gibi algılayacağı şekilde ayarlanmıştır. Dolayısıyla sinemanın kendisi gibi animasyon film türü de gözün kusurundan yararlanmaktadır. Nitekim gözün bu kusuru olmasaydı sinema olmazdı.

Sinema tarihi incelendiğinde ilk görüntülerin aslında birer animasyondan oluştuğu söylenebilir. Bir saniye içerisinde on altı fotoğraf bir hareketi oluşturmakta ve bu fotoğraflar bir saniye içinde ardışık şekilde gösterildiğinde, göz bunları bir araya getirerek gerçekçi bir hareket olarak algılamaktadır. Ceram'a göre; sinema sanatının ortaya çıkmasını sağlayan stroboskop aygıtı, on iki ya da daha fazla evre resminin peşi sıra yerleştirildiği, üzerinde ince aralıklar bulunan ve dönen bir diskten oluşuyordu. Bu disk, bir ayna önünde döndürülüp, yansıyan görüntüye üzerindeki ince aralıklardan bakıldığında hareket yanılsaması yaratıyordu.¹⁴⁰ Dolayısıyla çizgilerin ya da fotoğrafların ilk hareketlenmeye başladığı dönem, stroboskop aletinin ortaya çıktığı 1830'lu yıllara rastlar. Aradan geçen süre içerisinde sayısal teknolojiye gelişmeler doğal olarak animasyonu da olumlu yönde etkiledi ve önceleri bütünüyle elle çizilen karakterler sayısal ortamda yaratılarak, Flash ve 3D gibi programlarla fotoğraf ve çizimler anime edilmeye başlandı. Telimen'e göre, Türkiye'de canlandırma sineması, 1940'lardan itibaren sinemalardaki gösterimlerden önce izleyiciye izletilen kısa reklam filmlerinin canlandırma tekniklerinden yararlanılarak hazırlanmasıyla başlamıştır.¹⁴¹ Günümüzde reklam filmlerinin %90'ının animasyondan oluştuğu düşünüldüğünde, Telimen'in ifadesinin gerçeğe örtüştüğü görülmektedir. Ekonomik getiri bakımından kısa filmin en şanslı türüdür animasyon. Diğer yapımlara nazaran, işçiliğin büyük kısmının sayısal ortamda yapılması ve festivallere az sayıda animasyon filmin katılması ve tabii ki bitmek bilmeyen reklam sektörünün sunduğu cazip olanaklar, animasyon filmi ile uğraşanları finansal anlamda mutlu etmektedir.

¹³⁹ Hasan Aydın, 1989, “*Canlandırma Sineması*”, **Ve Sinema**, sayı 7, s. 28

¹⁴⁰ Ceram, A.g.e., s. 6

¹⁴¹ Telimen, A.g.k., s. 7

3.4.4 Deneysel

En özgün kısa film türlerinden biri olan deneysel film, kamera ve kurgunun sınırlarını zorlamak, onlarla neler yapılabileceğini keşfetmek olarak da yorumlanabilir. Tamamen yönetmenin kendi dilini deneme esasına dayanır. Bir hikaye, fikir ve hatta bir söylem, deneysel bir şekilde yaratılmış ve tamamen olabildiğince özgün bir şekilde anlatımı esasına dayanır. Sabri Kılıç'ın Jean Mitry ile yaptığı söyleşiden aktardığı bilgiler aydınlatıcı yöndedir:

“Ben, sinemaya yeni bir şeyler getirmiş olan her filmin deneysel bir film olduğunu düşünüyorum. Örneğin Potemkin Zirhlisi deneysel bir film. Bütün büyük filmler deneyseldir. Gance'ın Napolyon'u, Tekerlek'i, Melies'in filmlerinin her biri deneysel film. ”¹⁴²

İçinde hareket olmayan deneysel filmler olabileceği gibi hareketten başka bir şey olmayan deneysel filmler de vardır. İnsanlar üzerinde yapılan, ışık üzerine yapılan deneysel filmler vardır. Yasaklanan deneysel filmler olduğu gibi ödül alan deneysel filmler de vardır. Kısaca tanımlamak gerekirse deneysel sinema; sinematografik stillerin, biçimlerin bir patlama halinde dışavurumudur. Can'a göre, deneysel film türünde uygulanan birçok yöntem vardır. Bunlardan birisi üst üste pozlama, filmi geri sarma ve diğeri de filmin hızıyla oynamadır.

Sanatın doğasında var olan kişisellik ve öznellik, sinema sanatının bir türü olan deneysel sinemada da kendisini göstermektedir. Ancak deneysel sinema adına yapılan birçok deneysel kısa film, Kılıç'ın vermiş olduğu örnekler kadar yetkin değildir. Sonuçta deneysel filmde yönetmen kendi ışık, kadraj, ses... v.b anlayışını savunur ve bu savunduğu özgün dili kullanarak filmini hazırlar. Fakat bu özgünlük bazı yönetmenler tarafından tamamen yanlış değerlendirilmektedir. Deneysel sinemanın sinematografik tecrübeyi gerektirmediği düşüncesi, bu film türünün hata payını en çok kaldıran tür olarak benimsenmesine neden olmaktadır. Anlaşılmaz olmayı kısa filmin çıkış noktası gibi değerlendiren kimi yönetmenler, hazırladıkları bazı hareketli görselleri deneysel adı altında "kısa film" olarak ilan etmektedirler. Kısa film olarak değerlendirilen bu görüntü parçacıklarının ortak bir sonu vardır; anlaşılammamak.

¹⁴² Kılıç, A.g.e., s. 11

3.4.5 Video Klip

Video klip; şarkı, türkü ve benzeri müzik türlerinin geniş izleyici kitlesine ulaştırılması amacıyla çekilen, görsel – işitsel bir bireşim olarak değerlendirilen kısa film türlerinden birisidir. Can'a göre ise video klip; “*Hiç değişmeyen ses izi üzerinde, ardi ardına hızla değişen birbirinden güzel resimlerdir.*”¹⁴³ Video teknolojisinin ortaya çıkmasıyla yaygınlaşan bu tür, sinemadan farklı bir anlayışla sadece video sanatının olanaklarıyla ürün vermeye çalışmaktadır.

Video klip, günümüzde düzenlenen film festivallerinde ya da kısa film yarışmalarında kendisine yer bulamasa da aslında sinema sanatı için oldukça önemli bir türdür. Feridun Akyürek bu türün önemine şu şekilde vurgu yapmaktadır; yarattığı yeni iş alanı ve kazanç dışında, anlatımda yaratıcılık örneklerini ortaya koyan, en yeni tekniklerin uygulamaya koyulduğu öncü bir alandır video klip. Öncülüğü ise denenen tekniklerin daha sonra reklam ve sinema filmlerinde kullanılmasıdır.¹⁴⁴ Akyürek'in bu ifadesi, Ülkü Uzun'un ifadeleriyle örtüşmektedir. Ona göre; 1980'lerle birlikte hareketli görüntü yeni bir form kazandı: müzik-video. Hollywood, bu yeni pazarın gücünü hemen fark etti. Videoklip'ler bir anda yaygınlaşırken, televizyon ve sinema ürünlerini de etkisi altına aldı. Kullanılan hızlı ve çarpıcı kurgu, çok kısa kesmeler, hatta anlık görüntüler önceleri şüpheyle karşılanırsa da gördükleri taleple yeni bir arayışın başlangıcı oldular.¹⁴⁵ Video klip türü, ilk zamanlarda film, televizyon ve reklam diline ait belirgin kullanımlara yönelse de kısa sürede kendi tekniklerini, kendine özgü görsel dilini yaratarak, film yapımcılarının dikkatini çekmiştir.

Video klip, kısa film türlerinden olan animasyondan sonra en fazla kazanç sağlayan türdür. Müzik albümlerinin satışıyla doğrudan ilgili olan video klip türü, bu anlamda üniversitelerin Sinema ve Televizyon Bölümlerinden mezun olan insanlar için de alternatif bir istihdam alanı olarak değerlendirilebilir.

¹⁴³ Can, A.g.e., s. 29

¹⁴⁴ Feridun Akyürek, 2005, “*Görsel İşitsel Bir Dil: Video Klip*”, **Selçuk İletişim Dergisi**, Sayı 3, s. 100

¹⁴⁵ Ülkü Uzun, 1994, “*Videoklip: Yeni Bir Görsel Anlatım Dili*”, **Antrakt**, Sayı 32, s. 59

3.4.6 Reklam / Tanıtım Filmi

Kısa film türlerinde biri olan reklam/tanıtım filminin tarihini sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlere kadar götürmek mümkündür. Lumiere Kardeşlerin çekmiş oldukları ilk görüntüler aynı zamanda birer reklam filmi niteliğindedir. *Bir Duvarın Yıkılışı*, *Lumiere Fabrikalarından Dağılış* gibi filmler bugün reklam filmi olarak nitelediğimiz türün öncüleri arasındadır. Lumiere Kardeşler bu görüntüleri çekerken, kimi zaman da alıcılarını çevredeki insanlara yönlendirerek alıcıyı çalıştırıyormuş gibi yapmaktaydılar. Daha sonra da hem film izleme hem de perdede kendisini görme hayaliyle gösterim salonlarına toplanan insanlar, Lumiere fabrikalarının görüntüleriyle baş başa bırakılarak, Lumiere fabrikalarının reklamına maruz kalıyorlardı. Aradan geçen uzun yıllardan sonra, gerek teknolojinin gelişmesiyle ve gerekse insanların beklentilerinin değişmesiyle reklam/tanıtım filminin hem içeriğinde hem de biçimin de köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Aydın Özgür'e göre ilk reklam filmi New York kentinde, Brooklyn Dodgers ve Philledelphia Phillies maçının devre arasında yayınlanmıştır ve toplam yirmi saniye sürmüştür.¹⁴⁶ Özgür'ün ilk reklam filmi nitelemesi Uzun'un ifadeleriyle çelişmektedir. Uzun'a göre; "*Bilinen ilk reklam denemesi, MTV izleyicisine ulaşmak isteyen Levis firmasının 1985 yılında yaptırdığı bir dizi reklam filmidir.*"¹⁴⁷

Günümüz itibariyle, animasyon tekniklerinin reklam filmleriyle iç içe olduğu görülmektedir. Eskiden birebir 35 mm optik film kullanılarak yapılan filmler, yerini büyük ölçüde masaüstünde yani sayısal ortamda üretilen filmlere bırakmıştır. Günümüzde animasyon unsurlarının olmadığı bir reklam filmine rastlamıyor oluşumuz, bu durumun iyi bir kanıtıdır. Bu durum, maliyetin düşmesi açısından oldukça önemlidir.

Can'a göre; reklam filmini oluşturan elementler incelendiğinde, çeşitli unsurların bir araya gelerek reklam filminde yaratıcı bir görselleştirmeye yardımcı olduğu görülmektedir. Görsel ve işitsel unsurlar, uygun ışık ve aksesuarlarla kullanılarak, en çarpıcı biçimde ve kısa bir anlatımla izleyiciye sunulur.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Aydın Özgür, Televizyon Reklamcılığı, İstanbul, Der Yayınları, 1994, s. 87

¹⁴⁷ Uzun, A.g.k., s. 60

¹⁴⁸ Can, A.g.e., s. 30

3.4.7 Eğitim Filmi

Sinemanın eğlendirici, uyutucu, avutucu uzun filmler dışında, çeşitli türden kısa filmleri de kapsadığı bir gerçektir. Bu kısa film türlerinden birisi de eğitim filmidir. Eğitim filmi; belli bir konu hakkında eğitici bilgiler aktarmayı amaçlayan kısa film türüdür. Halkı bilgilendirmek ya da kurum içi personeli eğitmek gibi amaçlarla çekilmektedir. Trafik kurallarını, depremden korunma yollarını ve ilk yardım tekniklerini anlatan kısa filmler bu gruba girer. Can'a göre; eğitim amaçlı filmler ilk kez 1910 yılında Thomas Edison ile başladı. Edison, filmlerin sınırsız bir öğretme potansiyeline sahip olduğunu, eğitim sisteminde devrim yaratıp kitapların yerini alacağını savundu. Daha sonra Henry Ford mali destek vererek eğitim amaçlı filmlerin yapılmasını sağladı.¹⁴⁹

Şüphesiz, sinemanın eğitici öneminin farkında olan tek kişi Edison değildi. Özuyar'ın da belirttiği gibi; sinemanın öneminin ve işlevinin bilincinde olan Atatürk, sinemayı sadece etkileyici bir sanat dalı olarak görmemiş, onun diğer özelliklerinin de farkına varmıştı. Ona göre sinema, tüm sanatları içinde barındıran ve her alanda faydalanılması gereken önemli bir araçtı. Sinemayla çok şey yapılabilirdi. Özellikle de eğitim öğretim alanında.¹⁵⁰

Kısa filmlerden günümüzde, eğitimde, yurttaşlık, halk sağlığı, yeni teknikler gibi konularda bilgi verici araçlar dışında, bunları çocukların ve yetişkinlerin terbiyesinde kullanmanın yararları vardır. Çeşitli dönemlerde Türkiye'de vatandaşları birtakım hastalıklardan korumak, iyi mahsul almak gibi konularda eğitici filmler çekilmiştir. Abisel; "*Veremin, frenginin, sıtmanın safhalarını ve tahribatını projeksiyon vagonunun beyaz perdesi üzerinde takip eylediler*"¹⁵¹ derken, sinemanın eğitici rolüne dikkat çeken bir örnekten bahsetmektedir.

Günümüzde iletişim teknolojisinde meydana gelen gelişmeler, eğitimde de etkisini göstermeye başlamıştır. Önceden hazırlanan ders programları, slaytlar, sinema makineleri tepegözlerle desteklenirken, 1960'lı yıllardan itibaren televizyon da bu destekleyici araçlar arasına katılmıştır.

¹⁴⁹ Can, A.g.e., s. 31

¹⁵⁰ Özuyar, A.g.e., s. 68

¹⁵¹ Abisel, 1994, s. 47

3.5 Kısa ve Uzun Metraj Film Arasındaki Farklılıklar

Kısa metraj film ile uzun filmin birbirinden ayrılan birçok yönü vardır. Karakter yaratma, hikayenin gelişimi, amacın ortaya konması, süre, genel yapı, konu ve tekniğe ilişkin farklılıklar bunlardan sadece birkaçıdır. Kısa film ile uzun metraj arasındaki en temel farklılıklardan birisi, süredir. Bu süre farklılığı, beraberinde öykünün gelişimi ve karakter oluşturma gibi süreçlerde de otomatikman bir takım farklılıkları doğurmaktadır. Kısa film yönetmeni, kendisine ayrılan az bir zaman aralığında hikayesini ya da konusunu anlatmak durumundadır. Kısa filmin gücü de aslında az görüntüyle çok şey anlatmasındadır. Yönetmen, anlatmak istediği şeyi kısa, açık ve çarpıcı bir dille ve görüntülerle anlatmak durumundadır. Kısa film için zaman çok kısıtlıdır, uzun filmde olduğu gibi ilişkilerin ayrıntılarıyla işlenmesine zaman yoktur. Başkarakterin amacının daha ivedi olması, karakter çizmek için geriye zaman kalmaması demektir. Dolayısıyla kısa film yapısı gereği, uzun filmde daha ekonomik anlatım yöntemleri kullanarak, çağrışımlara ve sembolik anlatımlara yaslanır.

Can'a göre; kısa film ve uzun metrajlı film arasındaki farklılıklar kullanılan tekniklere dayanır. Kısa filmde yönetmen anlatmak istediklerini bir olay çerçevesinde ele alırken, uzun metrajlı filmde karakterler olayın önüne geçer. Dolayısıyla kısa filmde olay, uzun metrajlı filmde ise karakterler ön plandadır. Yönetmenin kısa film ya da uzun metrajlı film konusundaki tercihi, anlatmak istediklerini sunmada kullandığı dile bağlıdır.¹⁵² Bu açıdan bakıldığında kısa film yönetmeni, uzun filmle anlatılabilecek bir şeyi ele alıp, kendisini zora sokmaz fikri ön plana çıkmaktadır. Kısa film, aslında süresi kısa olduğu için ekonomik davranmaz ya da yeni bir anlatım yolu yaratmaz. Tersine kısa film, ekonomik ve kendine özgü anlatımı olduğu için kısadır.

Kısa filmin özgür olmasının temelinde, ekonomik kaygıları reddetmesi vardır. Uzun metrajlı filmin aksine ticari sinemanın dışında bir alandır. Yönetmen, ticari amaçlar gütmeye istediği için film yapar. Prodüksiyon gibi sıkıntıların olmayışı yönetmeni daha bağımsız ve özgür kılar. Kısa filmin özgür, bağımsız ve yaratıcı yönü deneysel bir tür olmasını sağlar. Bu açıdan bakıldığında uzun metrajlı filmde tümüyle ayrıldığı görülür. Çünkü uzun metrajlı filmde gişe yapma, prodüksiyon, yapımcı gibi birçok unsur, yönetmenin yaratıcılığını sekteye uğratan faktörler olarak

¹⁵² Can, A.g.e., s. 19

değerlendirilir.

Kısa film ve uzun metrajlı film arasındaki diğer bir önemli fark da filmlerde çalışan ekiplerdir. Kısa film, uzun metraja göre daha minimal bir ekiple gerçekleştirilir. Tarkan Kaynar'a göre, kısa film ile uzun metrajlı film arasında çekim maliyetleri açısından büyük farklılıklar vardır. Kısa filmde çalışan ekibin çok fazla insandan oluşmaması, maliyet açısından onu uzun metraja göre daha avantajlı kılmaktadır.¹⁵³ Kısa film yapımında yönetmen, aynı zamanda senarist, görüntü yönetmeni, kurgu operatörü de olabildiği için harcamaların minimal düzeyde olması beklenen bir durumdur. Kısa film, birçok nedenden dolayı daha ucuza mal olduğu için sinemacıya daha büyük bağımsızlık sağlar. Bu bağımsızlık için de sinemacı daha yürekli davranabileceği, daha değişik denemelere girişebileceği, piyasa gereklerinden kendini daha kolaylıkla sıyrabileceği bir ortam bulur. Can'a göre; kısa film yapısı gereği, yönetmeni içinde yaşadığı toplumun sorunlarına eğilmek, günlük yaşamın içine daha çok girmek zorunda bırakır. Kısa yapıtların çeşitliliği için hem günlük sorunlara eğilmek hem de en değişik konulara el atmak zorunda kalır.¹⁵⁴

3.6 Kısa Film ve Sayısal Teknoloji İlişkisi

Kısa film, ülke sinemalarının oluşumuna ve gelişimine katkı sağlayan önemli bir alandır. Dünya sinema sektörü incelendiğinde, bu alanda ürünler ortaya çıkararak yönetmenlerin büyük bir kısmının, sinemaya ilk olarak kısa film üretimiyle adım attığı söylenebilir. Günümüzde, Türkiye'de de birçok uluslararası festivalde ödül alan yönetmenler, çektikleri kısa filmlerin ardından uzun metraj filme geçiş yapmışlardır. Sinema tarihine bakıldığında, sanat olarak sinemanın başlangıcını oluşturan öğelerin kısa filmlerden oluştuğu söylenebilir. Günümüzde Dünyada ve Türkiye'de çekilen kısa filmlerin niceliğinde ve niteliğinde ciddi bir artış gözlenmektedir. Bu artışın en önemli nedenlerinden birisi; dijital görüntü teknolojilerindeki gelişmelerdir. Görüntü ve sesin elde edilmesinde kullanılan teknolojik araç ve gereçlerdeki her yeni gelişme, sinema ve televizyondaki gelişme ve değişimleri de beraberinde getirmiştir. Teknolojik yeniliklerin sinema ve televizyonun kendi biçimini oluşturmasına, kendi estetiğini yaratmasına ve

¹⁵³ Tarkan Kaynar, Önce Kısa Film Vardı, İstanbul, Antrakt Yayınları, 1993, s. 10

¹⁵⁴ Can, A.g.e., s. 21

çalışma biçimlerindeki köklü değişikliklere yol açmasına tanık oluyoruz. Yeni teknolojilerin sinema ve televizyon tekniğinde değişikliklere neden olması biçimsel değişiklikler sonucunu doğururken aynı zamanda bununla bağlantılı olarak çeşitli anlatım olanaklarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Ortaya çıkışını ve gelişimini teknolojiye borçlu olan sinema sanatı, günümüzde de bu bağıni korumaktadır. “Bir Trenin Gara Gelişii” serüveniyle başlayan sinema-teknoloji ilişkisi, günümüzde bir kısmı masa başında tamamlanan ve büyük hasılat yapan birbirinden ilginç filmlerle devam etmektedir. Lumiere Kardeşler’in kullandığı teknoloji ile şu anki Dünya sinema sektörünün kullandığı teknoloji arasında büyük uçurumlar olsa da işin özünde hep sinema-teknoloji birlikteliği olmuştur. Sinemanın çekirdeğini oluşturan kısa filmin de teknoloji ile bağıni görmezden gelmek mümkün değildir. Sinema ve teknoloji etkileşimini sadece üretim anlamında düşünmek bir eksiklik olarak nitelendirilmelidir. Çünkü, sinemanın amacı sadece üretmek değil, aynı zamanda yapılan üretim sonucu ortaya çıkan sanat eseriyle insanlara çeşitli mesajlar iletmektir. Sinemanın bu yönü de düşünüldüğünde, sinema-teknoloji etkileşimi sinemanın seyirciye ulaşım alanına da uyarlanabilir. Son dönemlerde kısa film üretiminde ciddi bir artış gözlenmektedir. Eskiye nazaran teknolojinin ucuzlaması, kolay ulaşılır hale gelmesi, sinema eğitimi almamış ev hanımlarını bile kısa film çekmeye teşvik etmektedir.

Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemin ekonomik koşulları göz önüne alındığında sadece elit kesimin tekelinde varlığını sürdürmüştür. Çünkü teknolojiye bağımlı olan sinema pahalı bir uğraştır. Giderek ucuzlayan ve kolay elde edilebilir hale gelen teknoloji, sinemayı zengin kesimin tekelinden kurtararak katılımcı bir uğraş haline getirmiştir. Günümüzde artık çok pahalı olmasa da bir kamera ve kurgu programı olan bilgisayar ile orta ölçekli bir kısa film çekmek mümkün. Teknolojinin sağlamış olduğu tekrarlanabilirlik ve çoğaltılabilirlik, kısa filme ve dolayısıyla sinema sektörüne çeşitli yeniliklerin de girmesine neden olmuştur.

Deneyelliğinin önünü açan sayısal teknoloji, teknik anlamda birbirini taklit eden kullanımlara dayalı sinema sanatının çıtasını giderek yükseltmiştir, yükseltmektedir. Bu durum, özgün bir sinema sanatının ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Kısa filmin, belki tanımını içinde yer almayan ancak kısa filmin kimliğini belirleyen özelliklerinden, özgürleştirici ve deneysel eylemliliği, aynı zamanda sinemanın praksişidir. Eski Yeşilçam filmlerine baktığımızda karşımıza birçok yönüyle başarılı sayılabilecek filmler çıktığı

gibi, birbirini tekrar eden filmlerle de karşılaşmak mümkündür. Denenmemiş metotları deneyip kendisini riske atmak istemeyen yapımcının güdümündeki yönetmenler, her türlü yaratıcılık sürecini askıya alarak bir dönemin Türk Sinemasına damgalarını vurmuşlardır. Ancak günümüzde dijital teknolojinin sağladığı imkanlar ve kolaylıklar, kısa film ve sinema alanında özgün yapıtları gündeme taşımaktadır.

Yaşadığımız yüzyılın en önemli özelliklerinden birisi, görsel öğelerin yoğunluğudur. Günümüzde ülkeler arası yapılan denizaşırı savaşlar bile canlı yayın şeklinde dünyaya iletilmektedir. Cadde ve sokaklarda yer alan kameralı sistemler, dijital yüzyılın bir sonucudur. Bu sistemler tabii ki sadece güvenlik amaçlı kullanılmamaktadır. Görsel sanatlarda da kendisini iyiden iyiye hissettiren dijital çağ, dijital sanat denilen bir kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dijital çağdan nasibini alan sanat dallarından birisi veya en önemlisi sinemadır. Son dönem dünya sinemasına damgasına vuran Matrix veya Yüzüklerin Efendisi gibi filmlerde yoğun olarak dijital teknolojinin olanaklarından yararlanılmıştır. Bu durum, masaüstü filmcilik denilen bir kavramı ortaya çıkarmıştır. Arslantepe'ye göre; masaüstü film yapımı, dijital kamera ile çekilen görüntülerin bilgisayara aktarılıp, bir kurgu programıyla kurgulanmasıyla izlenmeye hazır duruma getirilme işlemlerinin bütünüdür.¹⁵⁵

Digit, kelime olarak Latince parmak, İngilizce basamak (sayı basamağı) anlamına gelmektedir. Dijital ortamda sadece sayılar ve rakamlar mevcuttur. Yani Ç harfi yazıldığında bunun dijital ifadesi “1001001110” gibi bir ifadedir. Okuyan herkeste aynı anlamın oluşmasını sağlayan ifadeler sunar bize dijital teknoloji. Bir metin, ses, görüntü, fotoğraf, bilgisayar ortamına aktarıldığında o artık bir sayı demetidir. Onun bu özelliği, dijital ortamda herhangi bir şey çoğaltıldığında kaliteden ödün vermenin önünde bir engeldir. Dijital kelimesi hayata ilk girdiğinde, öncelikle insanların konuşmalarında bir takım değişiklikler oluşturmuştur. Önceden sekize çeyrek var denilirken artık yedi kırk iki denilmeye başlandı. Yaşamdaki bu değişiklik sinema gibi sanat dallarına da yansdı. Asetat gibi kimyasal maddelerden oluşan filmin yerini giderek video denilen kavram almaya başladı.

¹⁵⁵ Arslantepe, A.g.e., s.1

Oktay Yalın'a göre; doksanlı yıllardan başlayarak hızla çekim sonrası işlemlere egemen olan teknolojik gelişmelerin estetik ve ekonomik birçok yansımaları olmuştur. Örneğin; fiziksel kurgu olarak tanımlayabileceğimiz film kurgusu ve elektronik kurgu olarak tanımlayabileceğimiz doğrusal video kurgu artık yerlerini bilgisayar ortamında doğrusal olmayan kurgu yöntemine bırakmıştır. Bunun sonucu olarak film ve video kurgusu sınıflandırmaları anlamını yitirerek ortadan kalkmıştır. Günümüzde artık sıklıkla film yapımında Dijital Intermediate (Sayısal Ara Kuşak) kavramından söz edilmektedir.¹⁵⁶

Hiçbir sanat dalı, sinema kadar teknoloji ile iç içe değildir. Sinema, üretim öncesi aşamadan seyirciye ulaşma aşamasına kadar teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmaktadır. Sinemadan ayrı düşünülmemeyen kısa film sektörü de bu teknolojiden etkin bir biçimde yararlanan bir alandır. Özellikle son yıllarda kısa film alanındaki gelişimi, dijital görüntü teknolojileriyle ilişkilendirilebilir. Kurgu alanındaki imkanların artması, kameraların daha nitelikli hale gelmesi, handy-cam dediğimiz küçük kameralarla bile yüksek çözünürlükte görüntü elde edilebilmesi ve bu teknolojilerin kolay elde edilebilir olması, kısa filmi popüler hale getirdi. Bu durum, kısa film için çok önemlidir. Günümüzde fotoğraf çekmek oldukça popüler bir uğraştır. Ancak İlker Canıklıgil'in de ifade ettiği gibi ilk fotoğraf karesini sekiz saatlik pozlamayla elde eden Niepce için durum farklıydı.¹⁵⁷ Bu durumun temel nedeni de aslında gelişen teknolojidir. Sinema, televizyon ve fotoğraf sanatında teknolojik aletler aracılığı ile kameranın önündeki varlıklar, olgular değiştirilip onlara başka biçimler verilebildiği için teknolojik aletler, sanatçıya görünen üzerinde kontrol sağlama, onları kendi istek ve amacına göre yeniden yaratabilme olanağını vermiştir. Doğadaki varlıkların, olayların fotoğrafik görüntüler haline dönüştürülme sürecinde devreye giren teknolojik aletler biçimsel bir değişikliğe yol açarken bu değişikliğe bağlı olarak da izleyiciye yeni iletiler sunar, değişik doyumlar sağlarlar.

Dijital teknolojinin sunduğu imkanlarla insanlar, kendi fotoğrafını evinde basabilir duruma geldi. Günümüzde kısa film için de aynı şey söz konusudur. İnsanlar, çok basit

¹⁵⁶ Oktay Yalın, (2008), "*Sayısal Sinema ve Olası Etkileri*", Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Editör) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, s. 431

¹⁵⁷ İlker Canıklıgil, *Dijital Video İle Sinema*, İstanbul, Pusula Yayıncılık, Ekim 2007, s. 1

bir teknolojiyle kısa film üretebilmektedir. Bu durum, kısa film üretimini yaygın hale getirmiştir. Gelişen teknoloji, kısa filmi hobi haline getirmiştir. Bu durum, üretime de zenginlik getirmiştir. Bazen, hiç sinema eğitimi almamış kişinin bile elinden nefis bir kısa film çıkabilmektedir. Ülkemizde bir yılda 500 civarında kısa film üretilmektedir ki, 3 sene önce bu rakam, 100 civarındaydı. Günümüzde düzenlenen festivallere de ortalama 500 kısa film başvurmaktadır.

Gelişen teknolojiyle beraber sayı olarak artan kısa filmin, içerik olarak da belirli bir düzeye çekilmesi gündeme gelmiştir. Kimilerine göre teknoloji, kısa filmin nicelik olarak artmasını sağlamış ancak bu artış niteliğe yansımamıştır. Deneyselliği, anlaşılabilirlik olarak algılayan kimi kısa filmcilerin ortaya çıkardığı ve sinematografik olarak hiçbir değer taşımadığı halde kısa film olarak değerlendirilen görüntülerin varlığı, bu görüşü destekler nitelikte olsa da; sinemanın ruhunda var olan deneme yanılma yoluyla öğrenme, bir kısa filmci için ancak, ucuzlayan teknolojinin sağladığı imkanlarla ortaya çıkmaktadır.

Dijital dönem öncesinde film üretmek oldukça zahmetli, ekonomik anlamda da pahalı bir uğraştı. Dolayısıyla, çalışmanın giriş bölümünde bahsedilen sinemanın katılımcı bir uğraş olmasının önünde ciddi bir engeldi parasal imkansızlıklar. Dünya sinema tarihinde ilk kısa film olarak nitelenen filmin ismine baktığımızda, sinemayla uğraşmanın demokratik bir uğraş olmadığını kavrarız: “Lumiere Fabrikası İşçilerinin Çıkışı”. Filmin isminden hareketle şu soruyu kendimize sorabiliriz. Acaba, Lumiere Kardeşler fabrikatör olmasaydı yine de Cinematographe aletini geliştirip ilk filmi çekebilecekler miydi? Sinema tarihine damgasını vuran Melies’in içler acısı ölümü de yine ekonomiyle açıklanabilir. Gelişen sistemlere ekonomik anlamda ayak uyduramayan Melies, dilencilik yaparak yaşamını sonlandırmıştır. Türk sineması tarihinde, sinemanın yurda girişi saray üzerinden olmuştur. Sadece zengin kesimin evinde izleme cihazları bulunmaktaydı. Hem üreten hem de izleyen için şartların olumlu olması gerekiyordu. Oysa dijital teknoloji ile birlikte herkes sinemayla ilgili olmaya başlamıştır.

Yüksek fiyatlarla elde edilebilen kameralar ve filmler, işin sadece film çekim aşamasında ortaya çıkan güçlüklerdir. Bunun yanı sıra; çekilen filmlerin banyo ve kurgu işlemleri için yurtdışına göndermek, bir kısa film yönetmeni için hayalden başka bir şey değildi. Ticari sinema gibi parasal anlamda karşılığını bulamayan kısa film yönetmeni, tüm bu süreçleri karşılayamadığı için üretim yapamaz duruma gelmekteydi. Oysa günümüzde durum oldukça farklıdır. Her yıl onlarca festival düzenleniyor ve bu

festivallere yüzlerce film katılıyor. Bu durum, giderek kısa filmin niteliğine ilişkin sınırları da zorluyor. Animasyon dalında üretilen kısa filmleri de hesaba kattığımızda, dijital teknoloji – kısa film ilişkisi net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Dijital teknoloji – kısa film ilişkisini sadece üretim aşamasına indirgemek bir eksiklik olarak karşımıza çıkar. Teknoloji, sadece filmlerin üretim aşamasında değil, kopyalanarak dağıtılması ve kitlelere ulaştırılmasında da kısa filmcilere birçok imkan sunmaktadır. İnternet, dijital teknolojinin sunduğu en önemli imkanlardan bir tanesidir. Günümüzde çeşitli festivallerde başvuru koşulları adı altında yer alan “Filminde telif hakkı doğuran "senaryo" ve "müzik" eserleri kullanmış ise, filmin yönetmeni, bu eserlerle ilgili telifleri almış olmalıdır” ifadesi, parasal anlamda sıkıntı çeken yönetmenlerin önünde bir sorun iken, dijital teknolojinin sağladığı İnternet kanalıyla bu sorun ortadan kalkmaktadır. “Benimsinemalarım.com” gibi internet sitelerinde bir araya gelen kısa filmciler, müzikle uğraşan kişilerle tanışıp, filminde kullanacağı müziğe ilişkin telif sorununu ortadan kaldırmaktadır. Türkiye’de sanat yapıtının oluşum sürecindeki etkilenmeler ve bu süreç sonucu yaratılan üründen yansıyan etkiler, o sanat yapıtının yaratım sürecindeki ekonomik rahatlığın belirleyiciliği yanında, içerik anlamında güçlü ve kalıcı olmasının baş şartı, yapıtın paylaşımıdır. Bu anlamda dijital teknolojinin bir sonucu olan internet, filmlerin izlenebilmesine ve bu sayede yeni yönetmenlerin keşfedilmesine olanak sağlamaktadır. İnternet, çekilen kısa filmlerin birer hatıra olarak kalmasının önüne set çeker. Dilek Aydın’a göre; uzun filme göre kullanılan kaynakların daha makul ve ekonomik olması fakat uzun filmle aynı araçları kullandığı için ifade gücünün çok yakın seviyelerde olması elbette kısa filme sinemada deneysel bir duruş kazandırıyor. Bu tavrı sayesinde, özellikle son yıllarda “youtube” gibi video paylaşım sitelerinin artmasıyla birlikte kısa film, film yapmaya çalışan insanların sinema araçlarının yanında kendilerini de denedikleri bir alan haline geldi.¹⁵⁸

Günümüzde kısa filmlerin yaygın olarak izlenebildiği tek alan festivallerdir. Oysa kısa filmin bir tür olarak sinema sanatında yer edinebilmesi için festivallerin dışına da taşması gerekir. Festivallerin dışında kısa filmin halkla buluşabileceği en önemli alanlardan birisi de sinemalardır. Yasaya göre, sinema işletmecileri uzun metraj filmlerden önce bir tane kısa film göstermek zorundadır. Bu yasa gerek para cezalarının

¹⁵⁸ Dilek Aydın, (Şubat, 2008), “2007’nin Kısa Film Manzarası”, **Altyazı Dergisi**, Sayı 70, s. 78

ağır olmamasından dolayı ve gerekse bazı teknik eksikliklerden dolayı uygulanamazken bu durum, sinema işletmecilerinin işine yaramaktadır. Teknik anlamda bir kısa filmin sinema salonunda gösteriminin yapılması için 35 mm formatında olması gerekir. Ancak bir kısa film yönetmeninin böyle bir işe kalkışması pek mümkün olamamaktadır. Çünkü video formatında çekilen bir filmin 35 mm'ye aktarılması yaklaşık olarak 40.000 EURO'dur. Dijital teknoloji, bu noktada da kısa film yönetmeninin imdadına koşmaktadır. Yakın zamanda sinema salonlarında yer alacak olan düzenekle beraber, video formatında çekilen filmler de perdeye yansıyabilecek.

İlk kısa filmcilerden Artun Yeres'in şu ifadesi dijital teknolojinin gerekliliğini belirtmektedir: *“kısa film yapanlar, filmlerini geniş halk topluluklarına gösterebilmeleri için kendi aralarında örgütlenip gezici ekipler halinde semt semt, kent kent dolaşarak filmlerini oynatmalıdırlar. Yoksa yapılan bütün filmler, birer hatıra defteri tutma örneğinden öteye gidemez”*.¹⁵⁹ Yeres'in bu ifadesinde belirttiği gibi artık kısa filmcilerin semt semt dolaşmasına gerek kalmamıştır. “Youtube” gibi paylaşım siteleri, bu dolaşma eylemini gereksiz kılmaktadır.

Dijital teknolojinin bir kısa filmciye sağladığı avantajları şu şekilde sıralayabiliriz:

Hız: Dijital sistemin en önemli özelliğidir. Kurgu açısından düşündüğümüzde, eski mekanik sistemde kurgucunun bir çekimi bulması için, onu fiziksel olarak arayıp makineye sokması gerekiyordu. Ancak günümüzde bu durum ortadan kalkmıştır. Bilgisayar başında çalışan kurgucu, isimlendirdiği çekimleri tek bir hareketle bulabilmektedir.

Minimum Maliyet: Teknolojinin kısa filmciye sağladığı en büyük kolaylıktır. Hem çekim aşamasında hem de çekim sonrasında kısa film yönetmenine sunulan teknik imkanlar, maliyeti büyük orada azaltmaktadır. Pahalı filmin yerini alan 10 YTL değerindeki mini DV kasetlere ulaşmak ve elde etmek artık kolay ve ucuz hale gelmiştir. Hatta, üzerlerinde bulunan sabit disklere veya DVD'lere kayıt yapabilen kameralar, mini DV kasetleri de gereksiz kılmaktadır.

Efekt Kullanma: Eski sistemlerde çalışırken, bir kısa filmcinin eserine özel efekt eklemesi hayalden başka bir şey değildi. Oysa günümüzde bacak kopma, insan uçurma,

¹⁵⁹ Kaynar, A.g.e., s. 30

hareketin ters çevrilmesi gibi özel efektler, dijital teknolojinin sağladığı imkanlarla kolay hale gelmiştir.

Görüntüler Üzerinde İyileştirme Yapma: Eski sistemde, yönetmen filminde karşılaştığı görüntülerin renklerinde, ışığında çeşitli eksikler olduğunda ya tekrar çekmek ya da o haliyle kullanmak zorunda kalırdı. Oysa günümüzde bilgisayar ortamına aktarılan filmler üzerinde Color Correction denilen renk ve ışık düzenlemeleri yapılabilmektedir.

Malzemeyi Saklama: Dijital teknolojinin sağladığı kolaylıkların en önemlilerinden birisi, malzemeyi güvenli bir şekilde saklamasıdır. Günümüzde sabit ve external disklere kaydedilip kopyalanarak saklanan görüntüler, teknik bir sorun çıkmadıkça görüntü kalitelerinden ödün vermeden uzun süre saklanabilmektedir. Türk Sinema tarihinin tam olarak bilinmemesinin nedenlerinden birisi, eski sistemlerin, çekim malzemelerini koruyamamasıdır. İlk çekilen kısa filmlerin, buldukları yerde yangın çıkarmasın diye denize döküldüğü bilinmektedir. İlk Türk kısa filmi olarak değerlendirilen Fuat Uzkınay'ın çekmiş olduğu “Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesinin Yıkılışı” adlı film de, şu an ortada olmadığı için diğer filmlerle aynı kaderi paylaşmış olabilir. Dolayısıyla Türk Sinema tarihini ansiklopedi ve sinema kitaplarında değil, boğazın serin sularında aramak yerinde bir davranış olacaktır. Amerikan Film Enstitüsü Ulusal Film ve Video Koruma Merkezi'nin bir tespitine göre, nitrat bazlı filmde asetat bazlı filme geçilen 1951 yılı öncesinde yapılmış filmlerin % 50'si bozulma, yangın, ihmal gibi nedenlerden dolayı kaybedilmiş bulunuyor. 1921 öncesine gidildiğindeyse bu oran % 80'e kadar çıkıyor. Bu açıdan baktığımızda sinema tarihini bir kayıplar tarihi olarak niteleyebiliriz. Türk sinema tarihi de benzer nedenlerden dolayı kaybolan filmlerle doludur.

Sayısal teknolojinin kısa film yönetmenlerine sağladığı bu imkanlar ekonomik özgürlüğün yanı sıra, kısa film yönetmenlerinin eserlerinde duydukları kendilik kaygısına da etki etmektedir. Ekonomik anlamda her türlü yapıdan bağımsız olarak üretime başlayan kısa film yönetmeninin en büyük amacı, öznel duruşunu eserine yansıtabilmesidir. Dijital teknolojinin kendisine sağladığı imkanları, kısa filmin ruhunda var olan deneyselliğin ve özgürleştiriciliğin hizmetine sokarak kendilik kaygısını ortadan kaldırmayı amaçlayan kısa film yönetmeni, özlem duyduğu özgün eserine sayısal teknolojinin sunduğu imkanlarla kavuşmaktadır.

Kısa filmin özgür ve bağımsız yapısı yönetmene, kendisini ifade edebilme ve özne olabilme şansını tanır. Fransız filozof Michel Foucault'un araştırmaları incelendiğinde

düşüncelerine bir bütünlük getiren şeyin özne ve öznellik konusu olduğu görülebilir. Engin Nalbant'a göre; Foucault'un amacı insanların özneye dönüştürülebilmelerini sağlamaktır. Bireysel özgürlük düşüncesi olmadan, bireyin kendini oluşturması ve bireyin mevcut bulunan düzene itaati ve kendini bu düzen içinde oluşturması bireyin normleştirilmiş olduğunu göstermektedir. Normleştirme: iktidarın, bireyleri doğruluk oyununa sokarak normal olmayan olarak görülen bireyleri toplumun geneline uydurma işlemidir. Bu da disiplin cezalandırma gibi kavramları beraberinde getirmektedir.¹⁶⁰ Bu durumu sinemaya ve kısa filme uyarladığımızda karşımıza somut örnekler çıkmaktadır. Sinema alanına etki eden sansür sorununu ele aldığımızda, Foucault'un normleştirme kavramını somut hale getirmiş oluruz. Buradaki disiplin cezasının sinemadaki karşılığı, anlaşılacağı üzere sansürün sinemacılar üzerindeki olumsuz etkisine denk gelmektedir. Sistem, kendisini eleştiren yönetmeni anormal olarak değerlendirip, onu normleştirme çarkına tabi tutar. Sansür, bu çarkın makine dairesini oluşturur.

Foucault'a göre eğer özgürlük herhangi bir toplumun kalıcı bir niteliği olacaksa, bir pratik -sürekli olarak iktidar ilişkilerine karşı çıkan ve sorgulayan, süreklilik içindeki bir strateji ve eylem kipi- olarak görülmelidir. Bu özgürlük pratiği aynı zamanda yaratıcı bir pratiktir -öznenin sürekli bir kendisini oluşturma sürecidir. Uzun metraj filmin annesi olarak değerlendirilen kısa film, bir yapımcı ve ekonomik anlamda yönetmeni zorlayan bir durum olmadığı için özgürlük alanı olarak görülür. Dolayısıyla yönetmenin nesne durumundan sıyrılarak, eleştiren özne kimliğine bürünmesinin Foucault'un "kendilik kaygısı etiğiyle" bütünleştiğini gösterir.

Kısa filmin, Türkiye sanat gündeminde dikkate değer bir tür olarak belirlediği altmışlı yılların sonlarından bugüne dek geçen sürede gösterdiği en önemli gelişmelerden birisi filmlerin içeriğinde olmuştur. İki hükümet darbesi, sürekli ekonomik bunalımın yanı sıra kitle iletişim araçlarının sayısında ve çeşitliliğindeki patlama, toplumu, dolayısıyla bireyleri farklı bir düşünsel yapılanma içine sokmuştur. Böylece kısa filmcilerin seçtikleri temalar toplumcu görüşlerin yörüngesinden çıkıp birey eksenine oturmuştur. Tam bu noktada Foucault devreye girmektedir. Foucault'a göre; özgürlüğe ulaşmanın yolu

¹⁶⁰ Engin Nalbant, 2005, "Michel Foucault'da Normleştirme ve Kapatılma", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sistemik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı, s. 69

özgürlüğün metafizik dünyasından çekilip alınabilmesi ve bireyin seviyesine getirilebilmesi yoluyla elde edilir. Bu gelişmenin olumlu sonucu; kısa film yönetmenlerinin özgün yapıtlar üretebilme özgürlüğüne kavuşması, kendince estetik geliştirme yollarını arayabilmesi, kişiliğini ve kendilik kaygısını yapıtına yansıtabilmesidir.

Tabii ki kısa film yönetmeninin özne kimliğine kavuşmasında ve iktidarın söylemlerine aykırı tutumlar sergileyebilmesinde ekonomik şartlar oldukça etkilidir. Gelişen dijital görüntü teknolojilerinin gerek ucuzlaması ve gerekse kolay elde edilebilir olması, kısa film yönetmenine büyük açılımlar sağlamıştır. Kısa film, ticaret ağının dışında kaldığından standart anlatımlardan kendini kurtarabilir ve özgür, kişisel bir dil oluşturmaya olanak sağlar. Bir yapıdan tamamen bağımsız olarak hareket edebilmesiyle, yönetmenin kendi imkanlarıyla görüntüyü elde etmek için gerekli alt yapıyı oluşturması arasında sıkı bir ilişki vardır.

Kısa film, endüstrileşmeyle birlikte bugün bildiğimiz sinemaya dönüştü. Endüstrinin işleyim kurallarından dolayı, süre, format, dağıtım, türler, işbölümü, popülerite, starlık gibi kavram ve olgular ortaya çıktı. Ardından kısa film, bu endüstrileşmeye paralel ticarileşme ve buna bağlı olarak yaşananlara karşı bir başkaldırıya dönüştü. Konvansiyonel sinemaya göre daha deneysel, daha bireysel bir dışavurum aracı oldu. Bunun sebebi, kısa film yönetmeninin yapıtında duyduğu kendilik kaygısından başka bir şey değildir. Öyle olmasa Foucault, özgürlüğü bireyin kendisini icat etmesi şeklinde tanımlamazdı.

Sinemanın doğuşu, yüz yıl öncesine dayanır. O zamanın ilkel tekniklerinden, günümüzün modern tekniklerine gelinceye kadar tam yüz yıllık bir süreç yaşandı. Bu yüzyıllık süreç sonunda sinema, artık peliküllerden taşarak manyetik ortama taşınmış durumdadır. Bütün dünyada analog kavramı dijital ile yer değiştirmeye başlamıştır.

Ticari bir meta olan öykülü uzun filmin denemeye cesaret edemediği anlatım yöntemleri, kısa filmde özgürlüklerini ilan eder. Kısa film, bu bağımsız yapıya ulaşma yolunda, gelişen dijital görüntü teknolojisine çok şey borçludur. Eğer ekonomik anlamda bir kaynağa bağımlı hale gelmek istenmiyorsa, bunun tek çözümü vardır: üretimi kendi imkanlarınızla yapmak. Elbette 10–15 sene önce de kısa filmin farkındaydık. Ancak bir kamera sahibi olmak uzak ve güzel bir düş olduğundan, hele montaj tekniği uzay teknolojisi gibi gözüktüğünden “kısa film yapmak” sürekli ertelenen bir hayaldi. 2000’li

yılların öncesinde, her türlü yapıdan bağımsız bir şekilde, kısa film yönetmeninin kendi imkanlarıyla film çekmesi oldukça güçlü. Çünkü dijital sisteme geçilmeden önce kullanılan analog sistem oldukça pahalı bir sistemdi. Bağımsız olmayı hedefleyen bir kısa film yönetmeninin filmini çekebilmesi için büyük paralar harcaması gerekirdi. Yönetmen, filmi çekerken ticari bir kaygı gütmeyeceği için yatırdığı paranın geri dönüşümü de olmazdı ve imkansızlıklardan dolayı kısa film çekmekten vazgeçerdi. Günümüze kadar kısa film alanında yapılan çalışmaların nitelik ve nicelik olarak yetersiz olmasının temel nedeni ekonomik olumsuzluklardır. Çalışmanın içeriğinde analog sistemin pahalı olduğundan söz etmişim. Çeşitli sayısal verilerle durumun önemini belirtmek istiyorum: 35 mm'lik sinema filmlerinin bir kutusu, 220 dolardan satılmaktadır. Çekimler bittiğinde bir metre filmin banyo maliyeti 50 YKR civarındadır. Banyosu yapılan negatiflerin kurgu aşaması da oldukça masraflıdır. Tabii tüm bu görüntülerin çekilebilmesi için öncelikle 35 mm film ile çalışmaya olanak sağlayan kameranın olması gerekir. Kısa film yönetmeni kendi imkanlarıyla bunu yapamayacağı için kamera kiralamak zorunda kalacaktır. Oysa dijital teknolojinin sağlamış olduğu avantajlarla artık kısa film yönetmeni bu pahalı ekipmanı kullanmak zorunda değildir. 35 mm filmin yerini DV adı verilen dijital video formatı almıştır. Kısa film yapacak olan kişi, ticari bir karşılık beklemediği bu alanda yapacağı çalışmalarını, video formatının sağlamış olduğu kolaylıklarla, kendi bütçesiyle gerçekleştirir hale gelmiştir. Günümüzde daha da gelişme gösteren dijital görüntü sistemleri sayesinde görüntüler, direkt olarak kamera üzerinde bulunan hard diske kaydedilir duruma geldi. Bu gelişme kaset masrafını da ortadan kaldırmıştır. Gelişen dijital sistemler sadece görüntüyü çekme ve işleme alanında değil aynı zamanda onu arşivleme konusunda da sinemanın ve kısa filmin elinden tutmuştur. Eski analog sistemde çekilen kasetlerin arşivlenmesi, kasetlerin fiziki yapısında bir takım olumsuzluklara neden olurken diğer yandan bunları saklayacak mekanlar yaratmada da çeşitli sıkıntılar doğurmaktaydı. Oysa gelişen teknolojiyle birlikte bu görüntüler, orijinal halinden taviz vermeden hard disk`lerde saklanır hale geldi.

Teknolojinin geldiği noktaya bakacak olursak, ilgili herkesin birazcık zorlamayla olsa bile kısa film yapma olanaklarının artık çok uzağında olmadığını söyleyebiliriz. Gelişen görüntü elde etme ve işleme teknolojilerini kullanarak, deneme yanılma yöntemiyle filmlerin nitelikleri de gelişme göstermektedir. Ünlü yönetmen Robert Rodriguez, 'Yönetmen olmak mı istiyorsunuz?' diye sorduğu soruya 'Evet' cevabını

veren sınıfa, ‘Hayır, olmak istemiyorsunuz; çünkü sizler birer yönetmensiniz. Elinizde kameranız ve anlatacak güzel bir hikâyeniz varsa çalışmaya başlayın. Siz artık bir yönetmensiniz’ diyerek deneme yanılma yöntemine atıfta bulunur.

Dünyada ve Türkiye’de kısa film türünün gelişimine ilişkin bilgilerin tartışıldığı bu bölümde kısa filmin özellikleri, türleri ve kısa metraj film ile uzun metraj film arasındaki farklılıklar ortaya konuldu. Ayrıca çalışmanın evrenini oluşturan *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*’nin ortaya çıkışına, gelişimine ve önemine ilişkin bilgilerin de sunulduğu bu bölüm kısa film ve ses ilişkisini pekiştirici yöndedir.

BÖLÜM 4

2008 AKBANK ULUSLARARASI KISA FİLM FESTİVALİ FİLMLERİ

Her yıl farklı bir temanın vurgulandığı *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*, 2008 yılında “*kısalarda göz önünde*” temasıyla 15–25 Aralık tarihleri arasında beşinci kez düzenlendi. Akbank Sanat tarafından her yıl düzenlenen *Akbank 5. Kısa Film Festivali*'nin ulusal ve uluslararası bölümlerine toplam 394 film başvurdu. Değerlendirme sonucunda festivalin ulusal yarışmalı bölümüne 19 kurmaca ve 13 belgesel olmak üzere toplam 32 film alındı (Ek 4). Ancak bu tez çalışması görüntü ve ses kuşaklarının olumlu ve olumsuz anlamda sesin sinemaya sağladığı olanakları geniş bir çerçevede tartışmaya açma imkanı sağlayan “Bekleyiş”, “Şah Mat”, “Turkish Coffee”, “Doğum” ve “Sardunya” başlıklı filmleri kapsama alanına alır. Filmlerin ses kuşaklarını oluşturan diyalog, müzik ve efekt öğeleri, ikinci bölümde ortaya çıkan sesin sinemaya sağladığı olanaklar çerçevesinde tartışılır. Bu olanaklar şu şekilde sıralanabilir; sesin merkezileştirmesi, flashback ve flashforward olarak kullanımı, sessizliğin dramatik etkisi, zaman anlatma, yer belirtme, çekilmesi zor planların anlatılması, karakterlerin psikolojik durumunun belirtilmesi, kimlik belirtme, köprü oluşturma, gerçeklik duygusu yaratımı.

Tez kapsamında kurmaca kısa filmlerin incelemeye alınmasının nedeni, kısa filmin özünde var olan deneysellik ve özgürlük özelliklerinden kaynaklanır. Belgesel film türüne göre özgürlüklerin daha fazla ilan edildiği kurmaca kısa filmler, ses unsurlarının da etkisiyle yönetmen daha aykırı bir tutum sergileyebilir. Kısa filmde ses kullanımını Türkiye kapsamında değerlendirebilmek için, tezde *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'ne Türkiye'den katılan filmler seçildi. Bu anlamda “Bekleyiş” ve “Şah Mat” filmlerinin yönetmenleriyle söyleşiler yapıldı ve bu söyleşiler sonucunda alınan ses kayıtları deşifre edilerek filmlerin incelemelerinde ve tezin sonuç bölümünde kullanıldı.

Tez kapsamında ön elemeyi geçen filmlerin seçilerek incelenmesinin nedeni bu filmlerin belirli sinematografik koşulları yerine getirdiği ön kabulünden kaynaklanmaktadır. Bir jüri tarafından hem görüntü hem de ses anlamında “yeterli” düzeyde olduğu kabul edilen bu filmlerin, bu tez çalışmasında sesin sinemaya sağladığı olanaklar çerçevesinde incelenmesi sesin kısa film yapım sürecinde ne derece değerlendirmeye alındığına dair bir kriter sunar.

4.1 “Bekleyiş”

Anadolu'nun bir köyünde geçen Bekleyiş filminin izleyiciyle ilk buluşması ağustos böceği ve çekirge sesleriyle gerçekleşmektedir. Öykü, yaşlı bir çift üzerinden anlatılır. Filmde bu çiftin dışında kimse yoktur; yaşlı bir çift ve onların eşekleri. Filmdeki ana karakterlerden biri olan yaşlı kadın, vücudunun büyük bir kısmını oynatamayan felçli bir hastadır ve dolayısıyla evden dışarı çıkamamaktadır. Kocasını değirmene buğday öğütmek için gittiğinde ona küçük köy evinde eşlik eden tek şey, frekans sorunu yaşayan küçük radyodur. Adam, yaşlı kadın için adeta göbek bağıdır. Parmağını bile oynatmakta güçlük çeken yaşlı kadının bütün ihtiyaçları kocası tarafından karşılanmaktadır. Bu, yaşlı kadına ekmek yapan ve ona yemek yediren kocasına ilişkin görüntülerle anlaşılır. Bu görüntülerle izleyici, adamın, yaşlı kadın için önemine ikna edilmiş olur. Onu hayata bağlayan tek şey kocasıdır. Yaşlı adamın evden çıkarken radyoyu açması ve onu eşinin yakınında bir yere yerleştirmesi, adamın yaşlı kadın için önemini perçinlemektedir. Filmin yönetmeni olan Emine Emel Balcı, erkek karakterin yaşlı kadın için önemini şu şekilde vurgulamaktadır;

“Filmin temelinde fedakârlığın hikâyesi var aslında. Bu fedakârlığı yapan en önemli karakter tabii ki filmdeki yaşlı adam. Yaşlı vücuduna rağmen sırtında çuvalla dağları aşan bir adam ve aynı şekilde küçücük cüssesiyle büyük kayalıklar üzerinde mücadele eden bir böcek. Her ikisinde de bir fedakarlık söz konusu.” (Ek 2)

Evde un kalmadığı için kocası bir gün değirmene buğday öğütmeye gider. İşini bitirip dönüş yolunda ilerlerken eşeğinin ayağına bir çivi batar ve yere yığılır. Yaşlı adam eşeğin ayağından çiviye çıkarsa da eşek yola devam edemez. Bunun üzerine eşeğin sırtındaki çuvalı yüklenen yaşlı adam, uzun dönüş yolunda ilerlerken yaşlı kadının tedirgin görüntüleri, frekanslarla boğuşan radyo müziği eşliğinde izleyiciye aktarılır. Yaşlı adam, sıcak yaz gününde sırtında çuvala yol alırken, kadının derin nefesleri duyumsanır. Bir şeylerin yolunda gitmediği ya da gitmeyeceği, gerek bu derin nefeslerden ve kaygı dolu bakışlardan gerekse radyodaki türkünün kesik kesik gelmesinden anlaşılır.

Öykü anlatımında birçok metafor kullanılmaktadır. En önemli metafor, radyo ve radyodan gelen sestir. “Yönetmenin görüntülerle gösterdiği ve seslerle duyurduğu hiçbir

şey boşuna ya da öylesine değildir” düşüncesiyle hareket ettiğimizde öne çıkan diğer bir metafor da yaşlı adamın değirmene gittiği sırada siyah bir böceğin de büyük bir taş üzerinde aynı yönde ilerlemesidir. Ancak bu durum, bunun bir metafor olduğunu kabul etmemizi sağlamıyor. Bunun üzerine izleyiciyi ikna etmeye çalışan yönetmen, yaşlı adamın sırtında çuvala dönüş yolunda ilerlerken, böceğin de aynı taş üzerinde dönüş yolunda ilerlediğini gösteriyor. Yaşlı adamın yorgun bacaklarının ve kalbinin ileride çıkaracağı sorun ve dönüş yolunun zorluğu, büyük kaya parçası üzerinde küçük adımlarla ilerleyen böcek üzerinden anlatılmaya çalışılır. Filmin hikayesini, yönetmeni Emine Emel Balcı tek cümle ile şu şekilde açıklar; “*bekleyiş, uzun ve ızdırap dolu bir sessizliktir.*” (Ek 2)

Filmin Ses Kuşağı

Sinemada ses kuşağını oluşturan öğelerin “Bekleyiş” adlı filmde kullanılış biçimi birçok yönden çeşitli özgünlükler içermektedir. Bu açıdan bakıldığında filmin ses kuşağını çeşitli noktalardan incelemek mümkündür. Sinemaya eklenen ses öğesine çeşitli kuramcıların destek vermelerinin haklı nedenlerini bu filmde görebiliyoruz.

Müzik

Filmde, bütünlüğe zarar veren baskın bir müzikten söz edilemiyor. Ancak bu durum, filmin müziksiz bir ses evreninden oluştuğu sonucunu doğurmamaktadır. Filmde kullanılan müzik formu ile sinemasal anlatı arasında paralellikler bulmak mümkündür. Filmdeki müzik, filmde ayrı çalınmak için değil, bir bütünü gerçekleştirme amacını gütmektedir. Müzik, kendi başına işlev görmekten ziyade, ikinci planda kalarak filmi bütünleyen bir öğe durumundadır. Bu özelliğinden dolayı müzik, olabildiğince az ve öz olarak kullanılmıştır. Filmde kullanılan müzik, farklı bir araç üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Bu araç ise daha önce de belirtildiği üzere, yaşlı kadının kocası olmadığı zamanlarda meşgul olduğu radyodur. Bilindiği gibi radyo, sözlü kültürün egemen olduğu topluluklarda oldukça etkili bir araçtır. Dolayısıyla filmde var olan müziği filtreli ses olarak nitelememize neden olan radyo öğesi, filmin geçtiği Anadolu coğrafyasının sözlü kültürle olan ilişkisine dikkat çekmek için etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Radyo, aynı zamanda filmin ismi olan “bekleyiş”in bir simgesi durumundadır. Radyodan gelen müzik ya da ses devam ediyorsa hayat da devam ediyor demektir. Bu açıdan bakıldığında radyodan gelen seslerin gidip geldiği kısımları, öyküdeki çatışmanın doruk noktasına ulaştığı yerler olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü yaşlı kadın, radyodan gelen sesin kesilmesi durumunda yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğunu sezer ve bir müddet radyoya bakar. Yönetmenin, radyodan gelen sesin kesilmesi durumuna dikkat çektiği ilk an, eşeğin ayağına çivinin battığı zamandır. Çünkü eşek, filmdeki iki insan için hayati önem taşımaktadır. Yönetmen, izleyicinin dikkatini radyodan gelen kesik sese ve onun ifade ettiği anlama çekmek için ilk önce kesik gelen sesin kaynağını göstermekte ve bunu daha etkili kılmak için de yaşlı kadının yüzünü radyoya çevirtmektedir. Dolayısıyla radyodan gelen kesik ses ayrı bir önem arz etmektedir.

Anadolu insanı için söz ve dolayısıyla ses, görüntüden daha önemlidir. O yüzden filmde televizyon yerine radyo tercih edilmektedir. Filmin geçtiği mekanın köy yeri olduğunu hissettirmek, siyah beyaz bir televizyonla da sağlanabilirdi ama sözlü kültürün egemen olduğu bir coğrafyada radyonun tercih edilmesi daha etkileyicidir. Tüm bunlardan yola çıkılarak filmde, ses-görüntü ilişkisinin farklı bir boyuta ulaştığı söylenebilir. Ses, aslında ortaya çıkış itibariyle görüntülere eşlik eden bir unsur iken, bu filmde görüntüler sese eşlik etmektedir.

Film müziğinin en önemli işlevlerinden birisi; filmde yer alan karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizmesi ve perdede gösterilemeyen duyguları anlatmasıdır. Film müziğinin bu işlevi düşünüldüğünde, “Bekleyiş” filminde kullanılan müziğin filmin dramatik yapısıyla örtüştüğü söylenebilir. Filmde yaşlı adamın öldüğü hissedilmekte ancak izleyicinin böyle bir düşünceye kapılması görüntülerle değil, radyodan gelen müziğin kesilmesiyle sağlanmaktadır. Tezin “Sesin Sinemaya Girişi” başlığı altında Andre Levinson’un şu ifadesine yer verilmişti: *“imgenin gösterdiği ya da duyarlı kaldığı şeye, söz ve gürültü hiçbir şey eklemes. Aynı şeyi iki ayrı biçimde söylemek gereksiz bir uzatmadır.”* “Bekleyiş” adlı filmde müziğin ve dolayısıyla sesin kullanılış biçimi göz önüne alındığında Levinson’un sesle ilgili bu olumsuz ifadeleri tersten okunabilmektedir. Örneğin; filmde yaşlı adamın öldüğüne ilişkin görüntüler de verilmiş olsaydı, bu durum izleyicinin düş dünyasına ne katacaktı? Bu soruya verilecek “hiçbir şey” cevabı,

Levinson'un ifadesinin tersten okunabileceğine ilişkin ipuçları vermektedir. Sonuç olarak filmde kullanılan müzik ve dolayısıyla ses, görsel anlatım ile verilenlerden daha etkisizdir düşüncesi geçerliliğini yitirmektedir.

Filmin müziği aynı zamanda yer ve mekan belirleyen bir özelliğe sahiptir. Radyo üzerinden kesik de olsa dinleyebildiğimiz Neşet Ertaş türküsü, filmin Anadolu'da bir köyde geçtiği düşüncemizi destekler niteliktedir. Çünkü müzik Batı formuna uygun nitelikte değil, daha çok Anadolu motiflerini yansıtan türdedir. Bu açıdan bakıldığında müzik, kültürel öğeleri yansıtan bir araç olarak değerlendirilebilir. Balcı, filmde kullandığı müziği tercih etme nedenini şu şekilde açıklar;

“Filmde Neşet Ertaş türküsü kullandım. Müziği biraz filmin atmosferine göre kullandım. Yani aslında çok da düşünmedim nasıl bir müzik olmalı, ne yapmalıyız ya da sonradan mı bir şey yapmalıyız diye. Zaten olabildiğince bozmaya çalıştım müziği. Çok da anlaşılabilir, seçilebilecek film müziği gibi bir şey değil. Zaten sevmiyorum filmin içinde bir müzik kullanmayı. Özellikle de acıtasyona mahal verecek bir müziğin olmasını sevmiyorum. O yüzden de elimden geldiği kadar onu post prodüksiyonda bozdum. Tınısı hoş geldi. Yani filmin atmosferine ve geçtiği coğrafyaya uygun olduğu hissini verdi bana.” (Ek 2)

Filmde kullanılan müziğin yer ve mekan belirleyici özelliğine ilişkin kullanımları, birçok uzun metraj filmde de görmek mümkündür. Örneğin yönetmenliğini Alejandro Gonzalez Inarritu'nun yaptığı “Babel” adlı filmde öykü, ikişerli ve üçerli dört farklı grup üzerinden anlatılmaktadır: Amerika, Meksika, Japonya, Fas. Öykünün ilerleyişinde hangi grup öne çıkıyorsa, o grubun kültürel özelliklerini yansıtan müzik, görüntülere eşlik etmektedir. Fas'lı grup söz konusu olduğunda, görüntülere eşlik eden müzik arabesk formundayken, Meksika'lılara ilişkin görüntülere Flamenko gitar eşlik etmektedir. Bekleyiş filminde de öykü, Anadolu insanı üzerinden anlatıldığı için “bağlama” müziği tercih edilmektedir.

Efekt

Ses efektlerinin sinemanın anlatsal yapısına derinlik, canlılık, gerçeklik kattığı ve görüntüyü desteklediği gerçeğinden yola çıkarak, “Bekleyiş” filminde görüntü düzenlemesi kadar, ses efektlerinin de büyük ölçüde doğru bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür. “Bekleyiş” adlı filmde kullanılan ses efektleri göz önüne alındığında, sesin sinemasal anlatıma kattığı anlam çeşitli örneklerle desteklenmektedir. Yer belirtme, zaman anlatma, gerçeklik duygusu yaratımı, kimlik belirtme gibi birçok anlatım, ses efektleriyle sağlanmaktadır. Film, Anadolu’nun köylerinden birinde geçmektedir ve dolayısıyla şehir hayatından ayrı olan bu Anadolu coğrafyasında izleyici kuş cıvıltıları, ateş, çekirge, çingirak, rüzgar, kapı gıcirtısı gibi seslerle çevrelenmektedir. İstanbul ve benzeri büyük şehirlerde artık duyulması zor olan çekirge ve kuş cıvıltılarının filmde ses efekti olarak kullanılması, filmin geçtiği mekanın, gerçeklik duygusuyla yoğrulmasını sağlamaktadır. Görsel anlatım her ne kadar filmin geçtiği mekanın bir köy ya da kasaba olduğu izlenimi verse de izleyicinin duygusal olarak bunu kabul etmesi ve özdeşleşme sürecini başlatması ses efektleri tarafından sağlanmaktadır.

Tez çalışmasının daha önceki kısımlarında, ses efektlerinin tanımlanabilen ve tanımlanamayan olmak üzere iki kısma ayrıldığından bahsedilmişti. Bekleyiş adlı filmde de ses efektlerinin bu özelliklerini yansıtan çeşitli örnekler kullanılmıştır. Bir kuş sesi, tanımlanabilen efekt olarak nitelendirilmektedir ve dolayısıyla kuş sesi efekt olarak kullanıldığında buna ilişkin görüntünün verilmesine gerek yoktur. Filmde de kuş, çekirge, baykuş sesi gibi efektleri kullanılmıştır ama haklı olarak bunlara ilişkin görüntülere yer verme gereği hissedilmemiştir. Öte yandan, filmde ateş sesi gibi tanımlanamayan efektler de kullanılmıştır. Ateş sesi ile yağmur damlalarının bir yerlere çarpma sesi kimi zaman benzerlik göstermektedir. Ateş sesinin bu özelliğinden dolayı yönetmen filmde ateş sesini izleyiciye dinlettikten sonra ona ilişkin görüntüyü de vererek izleyicinin yanlış bilgilenmesinin önüne geçmektedir.

Andre Levinson’un “*İmgenin gösterdiği ya da duyarlı kıldığı şeye, söz ve gürültü hiçbir şey eklemesiz. Aynı şeyi iki ayrı biçimde söylemek gereksiz bir uzatmadır*” ifadesinin ses efektlerinin görüntüye anlam ve derinlik kazandırdığı gerçeğiyle çeliştiği, Bekleyiş adlı filmin değirmen sahnesinde bir kez daha anlaşılmaktadır. Değirmene ilişkin dış çekimde değirmenin döndüğü görüntülense de yönetmen sadece görüntüyle

yetinmemekte, ona eşlik eden ses efektlerini de kullanarak görüntüyle gösterilen imgeyi daha anlamlı hale getirmektedir. Daha sonra iç çekimlere geçildiğinde, ses efektleri ayrı bir önemle izleyiciye aktarılıyor ve filmi izleyen kişi sadece izleyici değil aynı zamanda bir dinleyici haline geliyor. İzleyiciye, aynı zamanda dinleyici vasfının kazandırılmak istenmesi tabii ki bir tesadüf değildir. Değirmenin mekanik aksamından kaynaklanan sesler, aynı zamanda köy hayatında yaşamın çetinliğini yansıtmaktadır. Ekmek elde etmek için buğday öğütme işinin zorluğu, görüntülerden ziyade seslerle anlatılmaktadır. Bahsi geçen görüntüler sessiz dinlendiğinde bu durum daha iyi anlaşılacaktır. Filmin ilgili yerinde ses kanalı kapatıldığında izlenen mevcut görüntüler, yapılan işin sıradanlığını ortaya koymaktadır. Oysa ses efektlerinin yoğun olarak kullanıldığı bu sahnede hayatı kazanmanın ve yaşamı sürdürmenin zorluğu anlatılmak isteniyor. Değirmen sahnesinde kullanılan ses efektlerine ilişkin olarak filmin yönetmeni Balcı aydınlatıcı bilgiler verir;

“Filmin geneline baktığımda en çok değirmende duyulan seslerden memnunum. Değirmene bakıldığında gerçek değilmiş gibi gözüküyor ama orada kullanılan saldırgan sesler, değirmenin gerçekliğini ortaya koyuyor. Filmdeki karakterler için değirmen oldukça önemli çünkü hayatlarını sürdürebilmeleri için değirmene muhtaçlar. Filmdeki her şey birbirine muhtaç olduğu gibi karakterler de değirmene muhtaçlar. Değirmen sahnesinde yakalayabildiğim ses üslubunu filmin bütününe yaymak isterdim. Değirmende kullandığım ses efektlerinin bir özelliği de hayatın zorluğunu anlatmasıdır. Köy yerinde her şey tek düzedir. İnsanların gün içinde yaptıkları genellikle aynıdır ve her gün aynı şeyi yaparlar. Değirmende kullanılan ses efektlerini kaldırdığımızda ortaya tek düze bir iş çıkıyor. Ancak filmin anlatmak istediği bu değil. Filmdeki iki karakterin değirmene olan muhtaç halleri ve yaşamı devam ettirebilmenin zorluğu aslında görüntülerden ziyade değirmende duyulan seslerle anlatılmaktadır.” (Ek 2)

Filmde sessizliğin dramatik etkisine ilişkin kullanımlar da mevcuttur. Sessizlik, insan psikolojisi üzerinde bir takımlar etkiler yaratır. Çünkü insan, seslerin var olduğu bir dünya ile çevrelenmektedir. Eğer ses yoksa olağanüstü bir durum var demektir. Filmde de sessizliğin olduğu kısımlar genellikle evde kocasını bekleyen yaşlı kadına ilişkin

görüntülerde öne çıkmaktadır. Özellikle eşeğin ayağına çivinin batması ile başlayan olağanüstü durum, sessizliğin de etkisiyle daha belirgin hale gelmektedir. Sessizliğin dramatik etkisini arttırmanın en iyi yollarından birisi, büyük bir ses yoğunluğundan sonra verilmesidir. Filmde de sessizliğin en iyi hissedildiği an, radyodan gelen cızırtıların yükselişe geçtiği sırada yerini sessizliğe bıraktığı andır. Burada kullanılan sessizlik, ölümü çağrıştırmaktadır.

Kısa film yönetmenlerinin neredeyse hiç başvurmadığı ses köprüsü kullanımı da filmde mevcuttur. Eşeğin ayağına çivinin batmasıyla çuvalı sırtlanan yaşlı adamın bir müddet yürüdüktan sonra bir taşın üzerinde soluklanmaya başladığı görüntülerde, bu görüntülerin üzerine bindirilen radyonun cızırtılı sesleriyle diğer bir sahneye köprü atılmaktadır. Bu köprünün elbette bir işlevi bulunmaktadır. Zorla nefes almaya çalışan yaşlı adamın soluma seslerinin radyo cızırtılarıyla birleşmesi, yaşlı adamla ilgili olağanüstü bir durumun olacağına işaret etmektedir.

Şehir yaşamından farklı olan köylerde genellikle bir tek düzelik söz konusudur. İnsanlar sabah kalkıp hayvanlarını besler ve daha sonra da bağ, bahçe işleriyle ilgilirlenirler. Filmde de bir tek düze yaşam konu edilmektedir. Büyük bir ihtimalle eşek, artık hangi yoldan gidip geleceğinin bilincindedir. Ancak, filmde kullanılan ses evreni, bu tek düzeliği bozan yegane unsurdur. İşlerin yolunda gitmemeye başlamasıyla birlikte birtakım sesler ortadan kaybolurken, bir takım yeni sesler de ortaya çıkmaya başlar. Eşeğin boynunda asılı olan çingiraktan gelen seslerin kesilmesi, köy yaşamında tek düzeliğin verdiği güvenliği ortadan kaldırırken, normal şartlarda insan kulağı tarafından algılanamayacak mesafede işitilebilen soluma sesleri tek düzeliğin verdiği güvenliği tehdit eden bir unsur olarak kullanılmaktadır.

Filmin ses kuşağına bir takım eleştiriler de getirmek mümkündür. Bu eleştirilerden birisi, filmin çeşitli kısımlarında var olan senkron sorunlarıdır. Örneğin; yaşlı adamın derin nefes alışları sırasında çeşitli senkron sorunlarına rastlanmaktadır. Bu durum, filmin kurgu işlemi sırasında düzeltilebilecek bir sorun olmakla beraber, filmin ilerleyişinde ciddi sıkıntılara neden olmamaktadır.

Diyalog

Diyalog, bir ses ögesi olarak yönetmenlerin filme ton katabilmesi için en çok kullandığı araçlardan birisidir. Yönetmen, izleyiciyi filmdeki deneyimin gerçek olduğuna inandırmak için ya da gerçekliğini bilinçli bir biçimde bozmak için diyalog kullanabilir. Diyalog hem duygusallığı arttırıcı hem de öyküyü hafifletici bir araç olabilir. Ancak diyalog konusunda kuşkusu olan bir yönetmen bu aracı daha az kullanmayı tercih etmelidir. Bekleyiş adlı filmin tamamı diyalogsuz ilerlemektedir. Filmde duyabildiğimiz tek insan sesi, radyodan gelmektedir ve bu sesi de diyalog olarak değerlendirmek mümkün değildir. Filmde diyalog kullanılmış olsaydı filmin anlamında ekstra bir durum beklemek yersiz olacaktır. Görüntüler ve bu görüntüleri destekleyen ses efektleri, öykünün ilerlemesi açısından yeterli düzeydedir. Sadece bu açıdan bakıldığından Andre Levinson'un ses ile ilgili ifadelerine hak vermek mümkündür.

Filmle ilgili genel bir değerlendirme yapılmak istendiğinde şunları söylemek mümkündür: yönetmen, kasıtlı olarak filmin hemen hiçbir yerinde alan derinliği kullanmamıştır. Bu durum, filmde geçen karakterler için de bir önem arz etmektedir. Karakterler için çevre çok önemli değildir. Onlar için önemli olan değirmenden gelen unun eve sağ salim ulaştırılmasıdır. Örneğin; yaşlı adam, eşeğiyle birlikte değirmene giderken sadece o ikisi net olarak gözükmekte ve diğer bütün çevresel unsurlar alan derinliğinin dışında bırakılmaktadır. Ancak ses konusunda yönetmenin tercihleri farklılık göstermektedir. Görüş alanı dışında kalan birçok ses öyküye dahil edilmekte ve görüntü konusunda seçici davranan yönetmenin ses konusunda daha cömert davrandığı gözlenmektedir. Bu durum, yönetmenin filmin ses evrenini önemseydiğinin bir göstergesidir. Böyle bir tespitte bulunurken yönetmenin şu ifadeleri de etkili oldu;

“Sinema görüntü sanatıdır ama sadece görüntü sanatı değildir. Çünkü sinema birçok sanat dalını da içinde barındıran bir tür. Görsellik sadece bu sanatı yaparken kullandığınız bir araçtır. Amaç olduğu zaman ise tuhaf şeyler ortaya çıkıyor. O zaman da eleştiriliyorsunuz. Sadece görselliğe bel bağlamak son derece yanlış. Çünkü görüntü dışında az önce de belirttiğim gibi ve filmimde de mümkün olduğunca kullanmaya çalıştığım ses unsuru da sinemanın önemli bir anlatım aracı.” (Ek 2)

4.2 “Şah Mat”

Şah Mat adlı film, ilerleyen bir tramvayın içinde kimi yolcuların sadece ayaklarının görüneceği bir açıya yerleştirilen kamera görüntüleriyle başlar. Filmdeki üç kişinin kaderleri bir tramvay durağında kesişir. Turist bir ailenin annesi ve yirmi yaşlarında bir çift. Bir çarpışmanın sonucunda, anne dışarıda kalırken kocası ve kızı tramvayın içinde uzaklaşırlar. Genç çift, kadına ailesini bulması için tavsiyede bulunurlar. Fakat daha sonra bu yaptıklarını sorgulamaya başlarlar. Cevapları ararken, kendilerini satranç oyununun kurallarına dayanarak haklı çıkarmaya çalışacaklardır.

Filmde mekan olarak Prag seçilmiştir. Filmin yönetmeni Sıla Ünlü mekan olarak Prag'ı seçme nedenini şu şekilde açıklar;

“Filmin geçtiği mekânın ayrı bir anlamı vardı. Ben bu filmle hiçbir şeye referans vermek istemiyordum. Çünkü bir terörist eylem söz konusu. Amerika’da çekmiş olsam orada daha önce yaşanan olaylara referans olacaktı, Türkiye’de çeksem belirli gruplara referans olacaktı. Prag’da terörist bir eylemin olması söz konusu değildi. Dolayısıyla hiçbir gruba ya da kesime referans olmayacaktı film. Oyuncular da çok şaşırды senaryoyu okuduklarında. Neden Prag’da bomba patlasın ki dediler. Benim bu filmi yapma amacım birilerine gönderme yapmak değildi. Amacım bu hikayeyi anlatmaktı.” (Ek 2)

Filmin öyküsü, Boston’dan tatillerini geçirmek üzere Prag’a gelen üç kişilik bir ailenin başından geçen kötü olay ve bu olaya sebep olan iki karakter üzerinden anlatılmaktadır. Şehirde grup çatışmaları olduğuna dair bilgi, izleyiciye radyodan yapılan bir anonsla bildirildikten sonra, öyküdeki iki karakterin bu gruplardan birinin üyesi olduğunu anlamaktayız. Gruplar, kendi iç hesaplaşmalarını kamusal mekanlara taşıdıkları bir sırada öyküdeki turist ailenin annesi ve grubun iki üyesi karşılaşırlar. Öykünün tramvayda başladığını ve çoğu insanın sadece ayaklarının gözüktüğünü belirtmiştik. Bunun sebebi, filmin ilerleyen aşamalarında daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü ilerleyen sahnelerde görülüyor ki, grubun iki üyesi tramvayda oturdukları koltuğun altına bir bomba yerleştirmektedirler. Bombayı yerleştirdikten sonra inerlerken, bu sırada turist aile de tramvaya binmek üzere harekete geçer. Ailenin iki üyesi biner ama anne karakter, tramvaydan inen grubun kadın üyesi ile çarpışır ve elindeki paket yere saçılır. Paketi

toplayıp tramvaya binmek ister ama çok geçir artık. Tramvayı kaçırın kadına akıl veren grup üyeleri, bir sonraki durağa gidip ailesini orada aramasını ister ve o da öyle yapar. Ancak, tramvaya yerleştirilen bombanın patlaması sonucu kadın, ailesini kaybeder. Bu olaylar gelişirken, grubun iki üyesi bir kafede satranç oynarken görülür. Grubun kadın karakteri, yaptıklarının kabul edilemez olduğuna ilişkin pişmanlık ifadelerinde bulunurken, erkek karakter “*şahı deviren vezir de olabilir, sıradan bir piyon da*” gibi ifadeler kullanarak yaptıklarının satranç oyunu üzerinden haklılığını anlatmaktadır.

Filmin ses kuşağını incelemeye geçmeden önce, öykü hakkında bir takım eleştiriler yapmak yerinde olacaktır. Filmin öyküsü incelendiğinde, birçok yönden kısa film formuna aykırı nitelik taşıdığı görülmektedir. Çünkü tez çalışmamızın önceki bölümlerinde kısa filmin özelliklerinden bahsedilirken, anlatım dili olarak uzun metrajdan bir takım farklılıkları barındırdığı belirtilmişti. Can’a göre; kısa film ve uzun metrajlı film arasındaki farklılıklar kullanılan tekniklere dayanır. Kısa filmde yönetmen anlatmak istediklerini bir olay çerçevesinde ele alırken, uzun metrajlı filmde karakterler olayın önüne geçer. Dolayısıyla kısa filmde olay, uzun metrajlı filmde ise karakterler ön plandadır. Yönetmenin kısa film ya da uzun metrajlı film konusundaki tercihi, anlatmak istediklerini sunmada kullandığı dile bağlıdır.¹⁶¹ Can’ın da belirttiği gibi kısa filmde, uzun metrajda olduğu gibi karakter tanıma aşamaları görülmez. Çünkü kısa film yönetmeninin buna zamanı yoktur. Ancak izleyici, bu filmdeki karakterlerin olaydan daha önemli olduğu hissine kapılmaktadır. Tezin kısa filmin tanımları başlığı altında Rust Hills tarafından yapılan şu tanıma yer verilmişti; “*kısa film, birinin başına gelen bir şeyi anlatan öyküdür.*”¹⁶² Tanımda da görüldüğü gibi kısa filmin öyküsü, karakterlerden daha fazla önem taşımaktadır. Ancak Şah Mat adlı filmde bunun tersi bir kullanım konusudur.

Filmdeki temel sorunlardan birisi de, filmin uzun metrajdan alınan bir sahne veya sekans özelliği taşımasıdır. Oysa kısa film, kendi içinde bütünlüğü olan ayrı bir türdür. Şah Mat filmine bakıldığında yönetmenin, uzun metraj filmin anlatabileceği bir konuyu hikaye edindiği görülmektedir. Oysa bir kısa film yönetmeninin amacı bu olmamalıdır. Kısa film yönetmeni, uzun metraj filmin anlatabileceği bir konuyu seçip kendini zora sokmamalıdır. Bunun yanı sıra, izleyici filmin başında yanlış yönlendirilmektedir. Başlangıçta bizim için önemli olan turist ailenin anne karakteri gibi gözükürken daha

¹⁶¹ Can, A.g.e., s. 19

¹⁶² Cooper, A.g.e., s.11

sonra önem kazanan karakterin grubun iki üyesi olduğu anlaşılmaktadır. İzleyici ilk başta, çarpışma sonucu paketi yere saçılan turist kadın üzerinden öykünün anlatılacağını düşünürken, hikaye farklı bir şekilde ilerleyerek film, grubun iki üyesi üzerine yoğunlaşmaktadır.

Hikaye anlatımında görüntü diline ilişkin bir takım ciddi sorunlar da bulunmaktadır. Filmin başlangıcından itibaren kimi sahnelerde 180 derece kuralının ihlal edildiği görülmektedir. 180 derece kuralının temel mantığı filmdeki karakter ya da nesnelere, birbirini izleyen planlarda aynı yöne bakmalarına dayanmaktadır. Yani bir planda oyuncu ekranın sağına bakıyorsa diğer planda 180 derece kuralını ihlal ederek soluna baktıramayız. Bu, teknik bir hatadır. Bu durum karşısında kısa süreli olarak izleyicinin kafası karışır. Aşağıdaki karelerde birbirini izleyen iki planda 180 derece kuralının nasıl ihlal edildiğini görebiliriz:



Şekil 1: Aks Atlaması



Şekil 2: Aks Atlaması

Yukarıda birbirini izleyen iki planda karakterlerin bakış yönlerinin nasıl değiştiği ortadadır. İlk planda kadın turist, çerçevenin sağına bakarken, diğer planda çerçevenin soluna bakmaktadır. Başka bir örnek bu durumu daha iyi açıklayacaktır. Örneğin; bir kamyonun gidişini ekranın sağına doğru ilerleyecek şekilde çektiysek diğer planda yolun karşısına geçerek aynı kamyonu ekranın soluna doğru ilerleyecek şekilde çekilemez. Bu yapıldığında 180 derece kuralını ihlal edilmiş olur. Diğer bir deyişle aksiyon hattını patlatılmış olur. Bu durumda izleyici, iki yanlış fikre kapılacaktır. Birincisi; gitmekte olan kamyonun geri döndüğünün sanılması, ikincisi; iki aynı model kamyonun çarpışacağı hissine kapılması.

Filmin Ses Kuşığı

Şah Mat adlı filmin ses kuşığı incelediğinde bir takım olumlu ve olumsuz özelliklerin ortaya çıktığı görülür. Hatırlanacağı üzere tezin ilk bölümünde sesin sinemaya sağladığı olanaklardan bahsedilmişti. Bunları tekrar hatırlanacak olursa şu şekilde sıralayabiliriz; sesin flashback ve flashforward olarak kullanımı, sessizliğin dramatik etkisi, zaman anlatma, yer belirtme, çekilmesi zor planların anlatılması, karakterlerin psikolojik durumunun belirtilmesi, kimlik belirtme, köprü oluşturma, gerçeklik duygusu yaratımı.

İnsanlar, çevrelerindeki birçok sesi duymazdan gelirler. Etrafımızda meydana gelen olayları kavramak için genellikle görme duyumuzu kullanırız. Bu sebeple günlük hayatta ses, görsel ilginin arka planını oluşturmaktadır. David Bordwell'e göre, görüntüye verdiğimiz bu değerden dolayı bir film karşısındaki tutumumuz genellikle izleyici ya da seyirci olma yönündedir.¹⁶³ İzleyicinin bu tutumu sergilemesinin temel nedenlerinden birisi, yönetmenlerin film çekerken ses kuşığını ikinci plana atmasıdır. Şah Mat adlı film karşısındaki tutumumuz da yine izleyici ya da seyirci olma yönündedir. Oysa yukarıda sesin sinemaya sağladığı olanakları düşündüğümüzde izleyicinin aynı zamanda dinleyici olması gerektiği fikri oluşmaktadır. Şah Mat adlı filmin ses kuşığı incelendiğinde sesin sadece, sinemanın gerçek temeli olan hareketli görüntülere eşlik etme amacı taşıdığı görülmektedir. Az önce bahsi geçen sesin sinemaya sağladığı olanaklardan bir veya iki tanesinin bu filmde kullanıldığı fakat bu kullanımlarda da ciddi hataların olduğu görülmektedir. Bu hataları ortaya çıkarmak için filmin ses kuşığını müzik, efekt ve diyalog bağlamında incelemek gerekir.

¹⁶³ David Bordwell, Film Sanatı, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, İstanbul, De Ki Yayınları, Ocak 2009, s. 264

Müzik

Şah Mat adlı filmde kullanılan müzik incelendiğinde, ilk başta müzik hakkında tutarlı bir beklenti oluşturulamadığı görülmektedir. Çünkü jenerikte duyulduktan sonra müzik, uzun süre kullanılmamaktadır. Aksiyonla birlikte ilk kullanımı ise turist kadının tramvayın peşinden koştuğu ve patlamayla sonuçlanan sahnedir. Hatırlanacağı üzere tezin ilk bölümünde müziğin işlevlerine ilişkin Cem Pekman'ın ifadelerine yer verilmişti. Pekman'a göre sinemada müziğin 5 temel işlevi vardır: filmin zaman, yer ve atmosferini yaratır, filmde yer alan karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizer ve perdede gösterilemeyen duyguları anlatır, bir süzgeç görevi görerek, izleyiciyi filmin teknik özelliklerinden soyutlar ve bir film izlediğinin ayırtına varmasını önler, gerginlik yaratmaya ve ardından gerginliği düşürmeye yarar.¹⁶⁴ Şah Mat adlı filmde kullanılan müzik ele alındığında, yukarıda değinilen müziğin işlevlerinden yalnızca birine sahip olduğu söylenebilir. Kullanılan müziğin temel işlevi; filmdeki turist kadının psikolojik durumunu yansıtması ve buna bağlı olarak perdede gösterilmesi güç olan duyguları anlatmasıdır. Meydana gelen patlamayla birlikte turist kadının hissettiklerini anlatmakta araç olarak kullanılan müziğin görsel malzemeye olumlu etkisinden söz etmek mümkündür.

Filmde kullanılan müziğin diğer bir özelliği de diegetik olmayan ses türüne girmesidir. Bordwell, diegetik kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: “*anlatı biçimini çözümlene amacıyla, öykü evreninde yaşanan olaylar.*”¹⁶⁵ Bu tanımdan yola çıkılarak diegetik ses, kaynağı öykü evreni içinde olan ses olarak yorumlanabilir. Karakterler tarafından söylenen sözcükler, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler, öykü mekanında çalan orkestranın müzik aletlerinden gelen melodiler gibi seslerin hepsi diegetik sese örnektir. Bunun dışında bir de diegetik olmayan ses vardır. Diegetik olmayan ses ise kaynağı öykü evreninin dışında olan sestir. Filmin duygusal yapısını güçlendirmek ve karakterlerin psikolojik durumlarını ortaya koymak için eklenen müzik, en yaygın olarak kullanılan diegetik olmayan ses kullanımıdır. Gerilim yüklü bir kovalamaca sahnesinde bu gerilimi pekiştiren bir müziği düşündüğümüzde, bu müziğin bir orkestradan geldiğini

¹⁶⁴ Pekman, A.g.e., s. 16

¹⁶⁵ Bordwell, A.g.e., s. 278

düşünmeyiz. Ya da bir dağa tırmanışta, görüntüye gerilim dolu bir müzik eşlik ettiğinde, dağın yan tarafında bir orkestranın müzik çaldığını düşünmeyiz. Bu durumda izleyici, film müziğinin kaynağının öykü evreni olmadığını bilir. Şah Mat adlı filmde de başta belirtildiği gibi müzik iki yerde kullanılmıştır. Birinci kullanıldığı yer, filmin jeneriğinin aktığı tramvay içi görüntülerdir. İzleyici diegetik olmayan ve görüntülere eşlik eden müziği duyduğunda tramvayın içinde bir orkestranın olmadığını bilir. Aynı şekilde izleyici, tramvayın patladığı sahnede kadının yere yığılmasıyla birlikte giren müziğin de yine öykü evrenine ait olmadığını bilmektedir.

Genel anlamda, Şah Mat adlı filmde yönetmenin film müziği konusunda ölçülü davrandığını söylemek mümkündür. Birçok kısa film yönetmeninin müzik kullanımında düştüğü hataya bu filmde rastlanılmaz. Kısa film yönetmenlerinin müzik kullanma konusunda yaptıkları hata genellikle müziğin gereğinden fazla kullanılması yönündedir. Ancak en iyi film müziği hissedilmeyen müziktir, düşüncesinden hareket edildiğinde Şah Mat adlı filmde kullanılan film müziğinin, ilgiyi kendine çekecek ölçüde iyi olmadığı söylenebilir ki bu durum bir kısa film yönetmeninden istenen davranıştır.

Efekt

Her sanatın kullandığı asal bir malzemenin olduğu, daha önce belirtilmişti. Sinema sanatında da asal malzeme görüntüdür. Fakat bazı durumlarda görüntülerle anlatım ikincil konuma geldiğinde, içinde efektlerin de olduğu ses kuşağı ön plana çıkar. Bu durumda ses, görüntüye göre daha önemli hale gelir. Sinemada sesin bu şekilde kullanımını dolaylı anlatım olarak niteleyen Sözen, isterse senarist veya yönetmenin, bir vurulma sahnesini, kan ve ceset göstermeksizin, yalnızca ses efektlerini kullanarak tasarlayabileceğini belirtmektedir.¹⁶⁶ Sözen'in bu ifadesi doğrultusunda tezin kısa film ve ses ilişkisi başlığı altında, kısa filmin düşük bütçeli olma özelliğinden bahsedilmişti. Bütçe sıkıntısı, kısa film yönetmenleri için genellikle kaçınılmaz bir durumdur. Ancak bütçenin kısıtlı olması, bir takım yaratıcılık unsurlarının ortaya çıkmasına engel değildir. Tezin ilk bölümünde tren çarpışmasının ses efektleri ile nasıl gerçekleştirilebileceğine ilişkin bir örnek verilmişti. Şah Mat adlı film de de buna benzer bir durum var. Ancak

¹⁶⁶ Sözen, A.g.e., s. 204

filmde trenler çarpışmıyor, bunun yerine bir tramvay havaya uçuruluyor. Normal şartlarda bir kısa film yönetmeninin tramvayı uçurması oldukça zor ve lüks gibi gözükebilir. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi sesin sinemaya sağladığı olanaklar, bir takım yaratıcılık süreçleriyle birleştirildiğinde tramvayı havaya uçurmak, bir düş olmaktan çıkabiliyor. Bütün bunları yapabilmenin yolu ise ses efektlerini ve kullanım yöntemlerini iyi bilmektir.

Şah Mat adlı filmde, yönetmen görüntülerle göstermeden tramvayın havaya uçurulduğunu ses efekti ile sağlamaya çalışmaktadır. Burada ses efektleri gibi çoğul bir ifadeyi kullanmamamızın nedeni ise böylesine önemli bir sahnenin anlatımında başvurulmuş temel öğenin ses olmasına karşın, sadece patlama efekti ile durumun anlatılmaya çalışılmasıdır. Öyküdeki turist kadın, eşini ve çocuğunu bulmak için bir sonraki durağa gittiği sırada köprünün altından geçerken bir patlama sesi duyulur ve ekran kararır. Her filmde olduğu gibi bu filmde de öyküyü ilk başta bilen tek kişi yönetmendir, izleyici değil. Dolayısıyla bazı yönetmenler her zaman hikayenin izleyici tarafından anlaşıldığını düşünür. Oysa senaryoyu bilen tek kişi yönetmendir. İzleyici, izlediği görüntüleri referans olarak bir takım anlamlara ulaşır. Şah Mat adlı filmde de turist kadın tramvayı takip ederken bir patlama olur ama bu patlamanın nereden geldiğine ilişkin izleyici yeteri kadar bilgilendirilmemektedir. İlk bakışta kadının kafasına bir camın düştüğü ya da kadına araba çarptığı izlenimi uyansa da işin iç yüzü radyodan yapılan anonsla anlaşılır. Olayın gösterilmeden ve sadece seslerle anlatılmaya çalışıldığı bu tip durumlarda öncelikle izleyicinin bu patlamaya hazır hale getirilmesi gerekir. Hatırlanacağı üzere, Sözen iki tren çarpışmasının sadece seslerle anlatılabileceğine ilişkin örneği verirken önceden izleyiciyi hazır hale getirmekten bahsetmişti. Sözen o örnekte, trenleri çarpıştırmadan önce durakta tren bekleyen insanların korku dolu bakışlarını izleyiciye taşıyarak, meydana gelecek olan çarpışmaya ilişkin bir ön bilgi vermişti. Şah Mat adlı filmde de yönetmen bombaya ilişkin bir takım detay görüntülerle izleyiciyi bilgilendirmiş olsaydı, sesleri de kullanarak izleyicinin düş dünyasında bir anlam oluşturmayı daha başarılı bir şekilde gerçekleştirebilirdi.

Çarpışmanın öncesinde verilen bir takım görüntüler, sadece sesler kullanılarak tramvayın havaya uçurulduğu sahneyi daha anlaşılır hale getirebilir. Bunun yanı sıra filmdeki tramvayın havaya uçurulma sahnesinde bir takım ekstra ses efektlerine başvurulması gerekirdi. Patlamada çıkan seslere bakıldığında sadece cam kırılma sesini

duyulmaktadır. Oysa böylesi bir patlamada sadece cam sesi değil; demirin demire sürtme sesi, raylardan çıkan sesler, tramvayın içinde bulunan yolcuların çığlıkları, metalin kendi dinamiğinden kaynaklanan çeşitli sesler, araç kornaları gibi sesler de kullanılmış olsaydı izleyici bunun bir tramvay patlaması olduğuna ikna olabilirdi.

Efektlerden bahsederken efektlerin iki özelliği vurgulanmıştı. Daha önce de belirtildiği gibi efektler; tanımlanabilen ve tanımlanamayan olmak üzere ikiye ayrılır. At nalı, çekirge sesi, kuş sesi ve rüzgar sesi gibi sesler tanımlanabilen özelliğe sahip olup bu seslerin kaynağını göstermeye gerek yoktur. Ancak, yağmur sesi, patlama sesi gibi sesler tanımlanamayan yapıdadır ve dolayısıyla bunları anlatmak için ya ses kaynağı gösterilmek zorundadır ya da farklı efektlerle desteklenerek izleyicinin yönetmenin anlatmak istediğini anlaması sağlanmalıdır. Yağmur sesi ile ateş üzerinde yanmakta olan kızarmış yağın sesi birbirine çok benzer. O halde yağmurun yağdığı belirtilmek isteniyorsa gök gürültüsü, şimşek gibi farklı ses efektleriyle desteklenmelidir. Şah Mat adlı filmin patlama sahnesinde de böylesi bir eksiklik söz konusudur. Sadece patlama sesi yeterli değildir.

Öngören'e göre; senaryo yazarı ya da yönetmen her şeyden önce elindeki ses efekti olanaklarını önceden öğrenmeli ve bir yanardağ patlamasından, et kızartırken duyulan seslere kadar hepsini kullanıp kullanmayacağını bilmelidir. Yönetmen ses efektlerine de senaryoda diğer öğelere verilen yer oranında yer vermelidir.¹⁶⁷ Bu anlamda Şah Mat adlı filmin birçok yerinde ses efektlerinin eksikliğine rastlıyoruz. Filmin yönetmeninin arşivinde olmasa bile gelişen internet ve bilgisayar teknolojisi, gerekli ses efektlerine ulaşımı mümkün hale getirmiştir.

Şah Mat adlı filmin ses kuşağında eleştirilmesi gereken diğer bir nokta da ses efektlerinin gerçeklik duygusu yaratımını tam olarak gerçekleştirememesidir. Buna en iyi örnek, turist kadının çete üyeleriyle karşılaştığı sahnede ortaya çıkmaktadır. O sahne şehrin kalabalık bir yerinde çekilmesine karşın, atmosferin doğallığını ve gerçekliğini yansıtan seslere neredeyse hiç yer verilmemiştir. Tezin efekt başlığı altında Sözen'in örnek olarak gösterdiği tren garı sahnesinden bahsedilmişti. Burada iki sevgili ayrılmak üzeredir ve kendi aralarında bir takım diyaloglar geçmektedir. Eğer izleyici bu sırada sadece mekanın dinamiğinden kaynaklanan seslere –tren düdüğü, kalabalık insan sesleri

¹⁶⁷ Öngören, A.g.e., s. 397

vb- maruz bırakılırsa karakterlerin diyalogları duyulmayacak, eğer sadece diyaloglara mazur bırakılırsa bu sefer de izleyici her ne kadar oranın bir tren garı olduğunu görse de o mekanı duygusal olarak kabul etmesi güçleşecektir. Şah Mat adlı filmin az önce bahsedilen sahnesinde de buna benzer bir durum vardır. Bu sahnede yönetmen kendi önem derecesini göz önünde bulundurarak karakterlerin diyaloglarına ağırlık vermiştir. Ancak izleyicinin sahnenin geçtiği atmosferi duygusal olarak kabul etmesi için gerekli olan şehir gürültüsü göz ardı edilmiştir. Aynı hata, kafe sahnesinde de yapılmaktadır. Çete üyeleri kafede otururken, onların dışında da birçok insan kafeye girip çıkmaktadır ve kendi aralarında konuşmaktadır. Ancak ne kafenin kendi atmosfer sesi, ne de diğer müşterilerin konuşmaları duyulmamaktadır. Az önce değinildiği gibi izleyici her ne kadar buranın bir kafe olduğunu görse de duygusal olarak bunu kabul edebilmesi için diğer seslere de ihtiyaç vardır.

Filmde ses kaydı yapılırken kamera üstü mikrofondan ayrı olarak Shotgun veya Boom adı verilen bir mikrofon tipi kullanılmıştır. Böyle bir bilgiye sahip olmamızın nedeni ise filmdeki teknik bir hatadan kaynaklanmaktadır. Tramvayın yaklaştığı sahnede, tramvaydan yansıyan görüntüyle birlikte mikrofon da gözükmemektedir. Bu bariz bir hatadır. Çünkü Shotgun mikrofonun kullanım amaçlarından birisi de iyi ses almanın dışında sinemada mikrofon saklama gereksinimidir. Filmden alınan aşağıdaki karede, mikrofonun yansıyan görüntüsünün nasıl göz ardı edildiği ortadadır:



Şekil 3: Görüntüye Mikrofon Girmesi

Diyalog

Şah Mat adlı filmde kullanılan diyaloglar incelendiğinde bu diyalogların simültane ve simültane olmayan sese ilişkin çeşitli kullanımlara örnek teşkil ettiği söylenebilir. İster uzun metraj isterse kısa film olsun bütün öykülü filmlerde hikaye ve olay örgüsü, zamanı iki yolla anlatır. Bunlardan birisi az önce değinildiği gibi simültane, diğeri ise simültane olmayan sestir. Bordwell, simültane sesi tanımlarken şu ifadeyi kullanır; “*eğer ses, bir öykü olayı ile eşzamanlı olarak duyuluyorsa, bu ses simültane sestir.*”¹⁶⁸ Yani görüntüdeki karakterler konuştuklarında, duyduğumuz kelimeler, nesnelere çıkan sesler, olay örgüsüne ait aksiyona aittir. Simültane sesi bu şekilde tanımladıktan sonra Şah Mat adlı filmde kullanılan diyalogların bir kısmının simültane ses grubuna girdiğini söyleyebiliriz. Turist kadının genç çiftle çarpıştığı sahnede kullanılan diyaloglar ve diğer çevresel seslerin hepsi simültane sese örnektir. Bunun yanı sıra filmde simültane olmayan sese ilişkin de birçok örnek bulunmaktadır.

Simültane olmayan ses ise; bir sesin görüntüdeki olaylardan önce ya da sonra oluşmasıdır. Öykü düzenine bu şekilde müdahale edilmesi, sesi simültane olmayan sese çevirir. En yaygın kullanım biçimi işitsel geriye dönüşlerdir. Şah Mat adlı filmde de sesin simültane olmayan formu kullanılmıştır. Buna ilişkin en iyi örnek ise tramvayda patlama meydana geldiği sırada kafede satranç oynayan çiftin sebep oldukları bu olayı satranç üzerinden haklı gösterdikleri sahnede sunulur. Erkek karakter davalarının sonuçlanması yolunda başkalarının da kurban verileceğini söyler ve şu şekilde devam eder;

- *İstesinler ya da istemesinler, masum olsunlar ya da olmasınlar. Şahı deviren vezir de olabilir, piyon da.*

İzleyici, kafede oturan grubun erkek karakterinden bu sözleri işitirken, ekranda turist kadının tramvayın patlaması sonucu yere yığılına ilişkin görüntüleri seyretmektedir. Oysa izleyici bu görüntüleri daha önce izlemiştir. Burada görüntüler üzerine geleceğe ait sesler yerleştirilmiştir yani simültane olmayan ses kullanılmıştır.

¹⁶⁸ Bordwell, A.g.e., s. 288

Bordwell'ın sesli sinemanın zamansal ilişkileri olarak adlandırdığı tablosunu Şah Mat adlı filme uyguladığımızda simültane olan ve olmayan sese ilişkin örnekler daha iyi anlaşılacaktır:

Tablo 1: Sesli Sinemanın Zamansal İlişkileri

Sesli Sinemanın Zamansal İlişkileri		
Kaynağın Alanı		
Zaman	Diegetik (Öykü Alanına Ait)	Diegetik Olmayan (Öykü Alanına Ait Olmayan)
1. Simültane olmayan; sesin o anda izleyiciye gösterilen öyküden daha önceki bir zamana ait olması	İşitsel geçmişe dönüşler; görsel ileriye sıçramalar; ses köprüsü	Görüntüler üzerine geçmişe ait seslerin yerleştirilmesi. Örneğin; İstanbul görüntüleri üzerine Atatürk'ün sesinin yerleştirilmesi
2. Simültane; sesin, o anda izleyiciye gösterilen öyküyle aynı zamana ait olması	Dışsal; diyalog, efektler, müzik İçsel; karakterin duyulan düşünceleri	Görüntüler üzerine görüntüyle eş zamanlı seslerin yerleştirilmesi. Anlatıcı, olayları şimdiki zaman kipinde anlatır.
3. Simültane olmayan; sesin, o anda izleyiciye gösterilen öyküden daha sonraki bir zamana ait olması	İleriye sıçramaya ait ses; ses film şimdiki zamanda devam ederken görüntüleri geçmişe dönüşleri; karakter önceden olan olayları anlatır.	Görüntüler üstüne geleceğe ait seslerin yerleştirilmesi. Örneğin; Şah Mat filminde turist kadının yere yığılışı görüntüsüne, kafede oturan çiflin sözlerinin binmesi

4.3 Turkish Coffee

Film, piyano müziği eşliğinde bir piyanistin görüntüleriyle başlar. Öykünün ilerleyişine bakıldığında filmsel zamanın flashback olarak tabir edilen geriye dönüşlerle ilerlediği görülür. Daniel, annesiyle beraber yaşadığı otelde günlerini kardeşiyle oynayarak ve piyano öğretmeninden kaçmaya çalışarak geçirmektedir. Bir gün, otellerine Türk kahvesi yapmaya gelen genç kızla aralarında bir anlaşma yaparlar. Genç kız, Daniel'e Türk kahvesi yapar ve o da karşılığında piyano çalar. Genç kızla aralarındaki yaş farkına aldırış etmeden ilgilenmeye başlayan Daniel, bir gün genç kızın sevgilisinin otele gelmesiyle hayal kırıklığına uğrar. Daniel'in annesi ve aynı zamanda otelin sahibi olan kadın, oldukça disiplinli ve serttir. Müşterilerin mutfağa girmesine ve otelde çalışanların uzun süre telefon konuşmaları yapmasına kesinlikle izin vermemektedir. Otelde çalışmak için gelen genç kız, Daniel'in annesinin kurallarını çiğnediğinden dolayı otelden ayrılmak zorunda kalır. Bu durum tabi ki işini kaybeden genç kızdaki çok Daniel'i üzer. Filmin öyküsünü bu şekilde özetledikten sonra anlatım diline ilişkin bir takım noktaların altını çizmekte yarar var.

Öykünün büyük bir kısmı iç mekânlarda geçmektedir ve dolayısıyla iç mekânlarda yapay aydınlatma kullanılmıştır. Çekimlere ilişkin belki de ilk eleştiri, gece çekimlerinde kullanılan aydınlatma tekniğine yapılmalıdır. Gece çekimleri, kısa film yönetmenlerinin üstesinden gelmekte zorluk çektikleri temel problemlerden birisidir. Eğer bir kısa film yönetmeni aydınlatma konusunda yeterli bilgiye sahip değilse ya bu bilgiye sahip bir ışıkçı ile çalışmalı ya da gece çekimlerinden vazgeçmelidir. Örneğin; Daniel'in gece yatakta genç kızını düşündüğü sahnede kullanılan aydınlatma, sinematografi açısından iyi bir düzeyde değildir. Yine bu sahnede genç kızın yanlışlıkla Daniel'in odasına girdiği sırada ışığın direkt olarak kapıya yansıtılmasına bağlı olarak çok ciddi aydınlatma hataları ortaya çıkmaktadır. Bu durum, filmin duygusunu olumsuz etkilemekte ve buna bağlı olarak izleyicinin özdeşleşme sürecini kesintiye uğratmasına neden olmaktadır.

Hikayenin olumsuz yönlerinden birisi de filmde rol alan çocuk karakterlerdir. İster uzun metraj isterse kısa metraj filmlerde, çocuklarla ve hayvanlarla çalışmanın güçlüğü bilinen bir gerçektir. Çocuklar ve hayvanlar, film çekimi sırasında öykünün akışına ilişkin verilen komutların yerine getirilmesinde veya istenen duygunun verilmesinde sorun çıkarıcı unsurlardır. Dolayısıyla Turkish Coffee filminde de öykü ağırlıklı olarak

12-13 yaşlarında olan Daniel üzerinden aktığı için filmin çeşitli yerlerinde duygu eksikliği mevcuttur.

Görüntüye ilişkin olarak beyaz ayarı konusunda da filmin çeşitli yerlerinde sorunlar bulunmaktadır. Özellikle iç mekanlarda çekilen görüntülere bakıldığında genellikle sarı renginin ağırlık kazandığı görülmektedir. İlk bakışta film flashback ile anlatıldığı için sarı renginin ağırlık kazandığı düşünülse de, flashback dahilinde çekilen diğer görüntülerdeki beyaz ayarının normale dönmesi, bu yöndeki iyimser düşüncüyü ortadan kaldırmaktadır. Filmin çeşitli sahnelerinde beyaz ayarının referans alınmaması, sahneler arasında renk uyumsuzluğuna neden olmaktadır. Filmde renk uyumsuzluğunun yanı sıra öznel kamera kullanımına ilişkin olarak da ciddi hatalar bulunmaktadır. Öznel kamera açısı en basit anlamıyla, oyuncunun gözünden olanları aktaran kamera açısıdır. Bu açı ile filmlerde ve dizilerde seyirciye oyuncunun gözünden olan biten gösterilir. Seyircinin kendisi o oyuncunun yerine geçer. Ancak öznel kamera kullanımı filmlerde gerekli yerlerde kullanılır. Sadece yönetmenin isteği üzerine kullanılan bir kamera açısı olmamakla birlikte birtakım özel duyguların ifadesinde başvuru olan kamera açısıdır. Öznel kamera kullanımı ile olaylara bir karakterin gözünden tanık olunur. Bu karakter sarhoş biriyse nesnelere çift, renk körü birisiyse etraf siyah-beyaz görülür. Ya da karakterin merdivenden indiği sırada başının dönmesiyle birlikte öznel kamera açısına başvuru olarak izleyicinin özdeşleşmesi sağlanır. Bu kamera açısını kullanmadan önce izleyici böyle bir açının kullanımına hazır hale getirilmelidir. Aksi takdirde izleyici yanlış yönlendirilebilir. Turkish Coffee filminde de buna benzer yanlış bir kullanım mevcuttur. İzleyici, öznel kamera kullanımına hazırlanmadığı için öznel kamera açısı filmsel anlatımda bir problem olarak kendisini hissettirmektedir. Aşağıda, filmde alınan karelerde bu durum daha iyi anlaşılacaktır:



Şekil 4: Göz Hizası



Şekil 5: Göz Hizası



Şekil 6: Öznel Kamera

Yukarıdaki kareler, birbiri ardına gelen planlar olarak sıralanmıştır filmde. İlk planda Daniel gösterilir ve sonraki planda da kız kardeşi. Diğer planda ise Daniel'in bakış açısından May gözükür ama izleyici bunu algılamakta sorun yaşamaktadır. Az önce, öznel kamera açısının kullanım amacı haklı gerekçelere dayandırılırken, bu açının yönetmenin istek ve arzularından bağımsız olarak sadece ve sadece filmin akışına olumlu anlamda katkı sağlaması için kullanılması gerektiğinden bahsedilmiştir. Oysa Turkish Coffee filmindeki kullanıma baktığımızda asıl amacı izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak olan öznel kamera açısının tam tersi bir etki yaratarak özdeşleşme sürecini askıya alan bir forma dönüştüğü görülmektedir.

Filmin Ses Kuşağı

İncelenen diğer filmlerde olduğu Turkish Coffee adlı filmde de ses kullanımına ilişkin kimi özgünlüklerin yanı sıra, bir takım aşırılıkların ve yanlışlıkların olduğu görülmektedir.

Müzik

Dünya sinema tarihi incelendiğinde sinemanın sesteki en çok yararlandığı türün müzik olduğu görülür.¹⁶⁹ Tonks'un bu görüşünü, sessiz filmler asla sessiz olmamıştı ifadesi ile birlikte düşünüldüğünde sinema için müzik unsurunun ne denli önemli olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Yönetmenlerin film müziğine yaklaşımları, büyük ölçüde müziği filmlerinde kullanma biçimlerine yansımaktadır. Turkish Coffee adlı filmde kullanılan müziği incelediğimizde bir takım olumlu ve olumsuz özelliklerin ortaya çıktığı görülür. Olumlu özelliklerden bahsedilecek olursa şunlar söylenebilir: daha önce, müziğin diegetik ve diegetik olmayan özelliğine değinirken diegetik ses, “*kaynağı öykü evreni içinde olan ses*”¹⁷⁰ olarak, diegetik olmayan ses de kaynağı öykü evreninin dışında olan ses olarak tanımlanmıştı. Ancak Turkish Coffee adlı filmde her iki ses türünden farklı bir yapı kurulmuştur. Bordwell bu yapıyı, “*diegetik olan ve olmayan ayrımıyla oynamak*”¹⁷¹ olarak açıklamaktadır. Genel anlamda filmlerin ses kuşaklarına bakıldığında diegetik yapının hakim olduğu görülmektedir. Diegetik yapının hüküm

¹⁶⁹ Paul Tonks, Film Müziği, Çev. Ala Sivas, İstanbul, Es Yayınları, Şubat 2006, s.13

¹⁷⁰ Bordwell, A.g.e., s. 278

¹⁷¹ Bordwell, A.g.e., s. 285

sürdüğü filmlerde yönetmenin tercihine ve öykünün akışına uygunluğu ölçüsünde yer yer diegetik olmayan sesler de kullanılmaktadır.

Kimi filmlerde diegetik ve diegetik olmayan ayrımı açık bir şekilde yapılabilirken bazı filmler bu keskin ayrılığın sinyallerini vermeyebilirler. Bordwell'e göre; "*Bir sesin kaynağını rahatlıkla tanımlamaya alıştığımızdan, bazı filmler bu alışkanlığımızı yansıtabilirler.*"¹⁷² Turkish Coffee adlı filmin giriş sahnesi, Bordwell'in bu ifadesine iyi bir örnek oluşturmaktadır. Film, öncelikle filmin ismi olan Turkish Coffee yazısı ile başlar ve bu girişten itibaren görüntüye bir piyano müziği eşlik eder. Daha sonra filmin normal akışı, piyano müziği eşliğinde devam eder. İlk başta izleyici duyduğu piyano müziğinin, öykü evreninin dışından geldiğini düşünse de, daha sonra bir piyanistin resital verdiğiine ilişkin görüntüleri görünce izleyicinin ilk baştaki yanılması yerini, duyulan sesin öykü evreninde var olduğu düşüncesine bırakmaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmde kullanılan müziğin, benzerine ancak profesyonel filmlerde rastlanan bir yapıda izleyiciye sunulduğu söylenebilir.

Filmde kullanılan müziğin bir başka özelliği de filmdeki karakterlerin ve filmin geçtiği ülkedeki toplumun kimliğine ilişkin bir takım bilgiler vermesidir. Hatırlanacağı üzere tezimizin ilk bölümünde sese ilişkin tanımları yaparken Reha Recep Ergül'ün şu ifadesine yer vermiştik; ses, perdede gösterilen nesnelere bir vücut, bir **kimlik** ya da boyut verme işlevlerini de üstlenir.¹⁷³ Turkish Coffee filminin müzik kuşağı, Ergül'ün ifadesinde değindiği kimlik kavramının müzik üzerinden nasıl anlatıldığına ilişkin iyi bir örnek sunmaktadır. Bekleyiş adlı filmi incelerken radyoda çalan Neşet Ertaş türküsünün, filmde yer alan karakterlerin kimliğine ilişkin betimlemelerde bulunduğunu ifade etmiştik. Anadolu'nun bir köyünde hayatlarını sürdüren iki köylünün yaşamlarına ilişkin kesitlerin sunulduğu bir filmde, müzik formu olarak türkünün kullanılması nasıl özel bir amaca hizmet ediyorsa Turkish Coffee adlı filmde kullanılan piyano müziği de aynı şekilde özel bir amaca hizmet etmektedir. Bu özel amaç da, Ergül'ün az önceki ifadesinde kullandığı **kimlik** kavramına işaret etmektedir. Filmin geçtiği yer, bir Avrupa ülkesidir ve filmde yer alan karakterler batıdır. Batılı insanların hayatlarından kesitlerin sunulduğu bir filmde müzik olarak piyanonun kullanılması, en az Bekleyiş adlı filmde kullanılan bağlama müziği kadar estetik yapıyı güçlendirici ve kültürel dokuyu belirtici

¹⁷² Bordwell, Aynı

¹⁷³ Ergül, A.g.e., s: 1

yöndedir. Bu anlamda, filmdeki müzik türü seçiminin başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

Sinemada müzik kullanımının iki biçimi vardır. Birincisi, müzik için film, ikincisi ise film için müziktir. Sözen'e göre, sinema sanatı adına, işlevsel ve estetik yönlü kullanım her zaman film için müzik şeklinde olmuştur.¹⁷⁴ Turkish Coffee filminin müzik evrenine bakıldığında müziğin neredeyse bütün görüntülere eşlik ettiği görülür. Kimi zaman sahneler değiştiği halde müzik hala devam etmekte ve bir müddet sonra izleyicinin dünyasında "film için müzik değil, müzik için film" düşüncesi hakim olmaya başlamaktadır. Tezin kısa film ve ses ilişkisi başlığı altında kısa film yönetmenlerinin en çok yaptığı hata olarak müziği kullanma biçimi olduğu belirtilmişti. Çünkü birçok kısa film yönetmeni, müziğin ne kadar fazla kullanılırsa o kadar iyi olacağını düşünerek neredeyse filmdeki bütün görüntülere eşlik edecek yapıda bir müzik kullanımını tercih etmektedir. Turkish Coffee adlı filmde de buna benzer bir hata yapılmıştır. İzleyici tabii ki iyi müzik dinlemeye layıktır ancak adından da anlaşılacağı gibi izleyicinin, film karşısındaki birincil statüsü izleyici olmaktır. Dolayısıyla izleyicinin ekran karşısına geçmesinin nedeni bir konser dinlemek değil, film seyretmektir. Film süresince müziğin gereğinden fazla kullanılması, istenilen bir durum değildir. Bununla ilgili olarak Cem Pekman'ın "*müzik çok şey söyleyebilecekse işitilmesi için az konuşmasına izin verilmeli*"¹⁷⁵ ifadesi, Peyami Çelikcan'ın "*müziğin fazla kullanılması, filmin anlam ve estetiğinin oluşumuna bir katkıda bulunmaktan çok, film izleme etkinliğine eşlik eden bir özellik taşıır*"¹⁷⁶ ifadesiyle benzerlik taşır. Sözen'e göre, günümüz film müziği kullanımında iki tür yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, müziğin kendi başına işlev görmekten ziyade, ikinci planda kalarak filmi bütünleyen bir öğe olması ve bundan dolayı da olabildiğince az ve öz biçimde kullanılması; diğeri de müziğin filmin görsel atmosferini sese dönüştürmek gibi bir işlev yüklenmemesi; aksine, kendi özgül tarzını oluşturarak bunu filme yansıtmaya çalışmasıdır.¹⁷⁷ Turkish Coffee adlı filmde kullanılan müziğin miktarına baktığımızda Sözen'in belirttiği iki tür yaklaşımdan farklı olarak müziğin filmdeki işlevinin sessiz film döneminde müziğin filmin arkasındaki boşluğu

¹⁷⁴ Sözen, A.g.e., s.218

¹⁷⁵ Pekman, A.g.e.,s 16

¹⁷⁶ Çelikcan, A.g.e., s.57

¹⁷⁷ Sözen, Aynı

doldurma işleviyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Oysa önemli bir anlam taşıyıcı öge olan müziğin, çok kısa zamanda bir öykü anlatma gereğini üstlenen kısa film için daha ölçülü ve etkili bir biçimde kullanılması esastır.

Efekt

Sinemada ses olgusundan bahsederken akla sadece müzik ve diyalog gelmez. Bunların yanı sıra ses efekti de sinemada ses kuşağını oluşturan önemli bir öğedir. Sözen'e göre; sinemada ses efektlerinin asıl kullanım amacı, görüntüye yeni çevre boyutu eklemek ve böylece görüntüyü daha canlı hale getirmektir.¹⁷⁸ Turkish Coffee filminin ses kuşağını incelendiğinde kullanılan ses efektlerinin özel bir amaca hizmet etmediği, alıcının çalıştırılmasıyla kaydedilen görüntülere eşlik eden simültane seslerin, filmin ses efektleri kuşağını oluşturduğu görülür.

Ses efektlerinin sinemaya sağladığı birçok katkı vardır. Ses efektleriyle bir hava ya da atmosfer yaratılabilir, yer ve zaman belirtilebilir ve kısa filmler için belki de en önemlisi görüntülerle gösterilemeyecek duyguların ifadesinde kullanılabilir. Oysa Turkish Coffee filminde bunların hiçbirisine rastlanmaz. Şüphesiz her film, yukarıda belirtilen efektlerin sinemaya sağladığı olanakları kullanmak durumunda değildir. Ancak Sözen, sinemada müzik ve görüntünün ortak olarak yeşerdiği yer duygudur derken, filmin anlatmak istediği öykünün görüntü ve ses öğeleriyle harmanlanarak sunulmasını kastetmektedir. Ona göre, iyi nitelmesini hak etmiş bir film hiçbir zaman müziğinden ve efektlerinden soyutlanarak düşünülemez.¹⁷⁹ Turkish Coffee filminin öyküsü görüntülerden çok diyaloglar üzerinden ilerlediği için, görüntülerle gösterilemeyecek durumların anlatımında başvurulan temel öge diyaloglardır. Dolayısıyla filmin ses efektleri itibarıyla çok da zengin olduğunu söylemek mümkün değildir.

Turkish Coffee adlı filmde kullanılan efektleri incelediğinde, bu efektlerin filmin kendi dinamiğinden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin; karakterin yürüdüğü sırada bu görüntüye ilişkin ayak sesleri de kaydedilmiştir ya da karakter bir deniz kenarındaysa ona ilişkin dalga, rüzgar vb. ortam sesleri de kaydedilmiştir. Ancak buradaki ses efektlerinin amacı özel bir etki yaratmaktan ziyade görüntüyü kaydetme amacıyla çalıştırılan kameranın kayıta girmesiyle elde edilen sesler niteliğindedir.

¹⁷⁸ Sözen, A.g.e., s. 196

¹⁷⁹ Sözen, A.g.e., s.221

Diyalog

Turkish Coffee filminin ses kuşağını oluşturan öğelerden birisi de diyaloglardır. Filmde kullanılan diyalogların genel yapısına bakıldığında, diyalogların simültane olduğu yani öyküdeki olaylarla eşzamanlı olarak geliştiği söylenebilir. Filmin ses kuşağında en fazla eleştiri, filmde başvurulan diyalog kullanımına yapılabilir. Çünkü kısa filmin genel yapısını düşündüğümüzde her açıdan dikkat edilmesi gereken yönünün ekonomi olduğu görülür. Ekonomiden kasıt sadece bütçe değil aynı zamanda; müzikte ekonomi, görüntüde ekonomi ve diyalogda ekonomidir. Kısa film, yapısı gereği uzun konuşmaların hüküm sürdüğü bir film türü değildir ve bu yönüyle uzun metraj filmle aynı koşullarda düşünülmelidir. Kısa film yönetmeninin uzun konuşmalara ayıracağı vakti yoktur. Bu anlamda, kısa filmde kullanılacak diyalogların mümkün olduğunca canlı, amaçlı ve görselliği artıran özellikte olması tercih edilmelidir. Oysa Turkish Coffee filminin diyalog bütünlüğüne baktığımızda bu özelliklere rastlayamıyoruz. Her şeyden önce diyalogların kullanımında ekonomik davranılmadığı ve görselliği artırıcı yönde olmadığı görülmektedir. Film, görüntülerden ziyade diyaloglar üzerinden ilerlemektedir. Tezin önceki bölümlerinde, sesin başarıyla kullanıldığı filmlerde izleyicinin sadece bir izleyici değil aynı zamanda dinleyici de olabileceği üzerinde durulmuştu. Bu filmde ise diyalog kullanımında ekonomik davranılmamasına bağlı olarak izleyici sadece dinleyici olma eğilimi göstermektedir. Bunun yanı sıra filmde kullanılan diyaloglar çok canlı ve etkili olmadığı için izleyici, filmin görselliğinden uzaklaşmaktadır. Bu durumda izleyici, ses uyarısına karşın daha az görsel uyarı aldığı için bir süre sonra filmde sıkılabilmektedir.

Tezin sinemaya karşı olumsuz yaklaşımlar başlığı altında, sinema estetikçilerinin ve kuramcılarının sese karşı çıkma nedenleri birtakım haklı gerekçelere dayandırılarak belirtilmişti. Sessiz sinema döneminin öne çıkan isimlerinden birisi olan Chaplin, sese karşı olumsuz yaklaşan yönetmenlerin başında gelmiştir. Çünkü Chaplin'e göre sinemanın, tiyatroya karşı zafer kazanması pek kolay olmamıştır. Hatırlanacağı üzere her sanat türünün omurgasını oluşturan asal bir malzemesinin olduğundan bahsedilirken tiyatro için bu malzemenin söz, yani diyalog olduğuna değinilmişti. Oysa sinema için görüntü malzemesi daha önceliklidir. Chaplin, sinemanın görüntü dili olması gerektiği yönünde görüş belirtirken, sesin ve dolayısıyla diyalogun sinemaya girmesiyle filmlerin

sözel yapılar haline dönüşmesinden korkmuştur. Ömer Saydam Uysal o döneme ilişkin görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır: “*senaryolar görüntülerle değil, bir tiyatro oyunu gibi uzun diyaloglarla yazılır olmuştur.*”¹⁸⁰ Uysal’ın bu ifadesini Turkish Coffee adlı film için de yineleyebiliriz. Film, yalnızca diyaloga dayalı bir yapı arz etmese de diyalogun görsellikten daha fazla olması, sinematografiden yararlanma anlamında çeşitli sıkıntıları doğurmaktadır. Diyaloga dayalı ilk sesli filmlere bakıldığında öyküler çoğunlukla söz üzerinden yürüdüğü için karakterlerin mimikleri çok fazla önemsenmemekte ve dolayısıyla çekim ölçeği olarak çoğunlukla genel planların ağırlık kazandığı görülmektedir. Turkish Coffee filminde de diyalogların fazlalığına bağlı olarak genel veya ikili planların tercih edildiğini, yakın planların ise çokça kullanılmadığı görülmektedir.

¹⁸⁰ Uysal, Ag.k., s.82-83

4.4. “DOĞUM”

Doğum yapan bir kadının yeni hayatına yabancılaşması ve bu yeni hayatında yaşadığı sıkıntıları konu alan film, bir hastane koridorunda başlar. Hastanede doğum yapan Aylin, bebeğinin dünyaya gelmesinden sonra bunalıma girer ve bu durum hem Aylin’in bebeği ile olan ilişkisine hem de ailesiyle olan ilişkilerine yansır. Genç kadının bebeği ile olan ilişkisinin kötü olduğunu, anneanne karakteri üzerinden daha iyi anlıyoruz. Bebeğin her ağlama sesinde anneden önce davranan anneanne, zaman zaman kızına bebeğiyle daha fazla ilgilenmesi için tavsiyelerde bulunur. Bebeğini emzirmekte bile güçlük çeken genç kadın, içinde bulunduğu kötü durumun süreklilik kazanmasından endişe ederken, annesi ve arkadaşları bunun geçici bir durum olduğunu belirterek ona tavsiyelerde bulunurlar.

Filmin sonuna bakıldığında, kesin bir ifadeyle bulunarak “*film şu şekilde sonuçlanmaktadır*” denilemez. Son sahnede görülen açık kapı, Aylin karakterinin sonuna ilişkin kesin bir yargıda bulunmayı engellemektedir. İzleyicide Aylin’in evden kaçtığı fikri öne çıksa da, açık kapıdan gösterilen merdivenler, Aylin’in çatıya çıkarak intihar ettiği düşüncesini destekler niteliktedir. Ancak yine de filmin sonuna bakarak kesin bir anlam çıkarmak olanaksız gözükmektedir.

Pat Cooper’e göre, sinema görsel bir araçtan yararlandığı için öyküde anlatılan olayların aktarılmasında bu görsel avantaj, yönetmen tarafından iyi kullanılmalıdır. Aksi halde filmin iletmek istediği mesaj izleyicisine ulaşamaz ya da izleyicisini memnun edemez.¹⁸¹ Cooper’ın bu ifadesinden yola çıkarak Doğum adlı filmin iletisinin tam olarak anlaşamadığını söylemek mümkündür. Bu tespit bizi; sanat sanat içindir, sanat toplum içindir tartışmasına kadar götürebilir. Ancak diğer sanat dallarından farklı olan sinema, verdiği ilk ürün olan Bir Trenin Gara Gelişi adlı filmde, trenin kendilerini ezeceğini sanarak salonu terk eden izleyicilerle aslında kitleleri etkileyebilme özelliğini göstererek rüşünü ispatlamış oldu. Sinemanın insanları etkileyebilme özelliğini göz önünde bulundurarak Doğum adlı filmin öyküsü değerlendirildiğinde ise filmin vermek istediği mesajın izleyici tarafından tam olarak algılanamadığı görülür. Tezin kısa film türleri başlığı altında incelenen deneysel kısa filmde bahsederken, kimi kısa film

¹⁸¹ Cooper, A.g.e., s.150

yönetmenlerinin kısa filmin kendinde var olan özgünlüğü yanlış değerlendirerek, sinematografiden uzaklaştığı ve bu nedenle filmlerinin anlaşılabilir yapıya dönüştüğü belirtilmiştir. Doğum adlı film için bu kadar ağır eleştiri yapmak yerinde bir davranış olmayacaktır fakat anlaşılabilirlik, kısa filmin amacı olmamalıdır. Bu açıdan baktığımızda Doğum adlı filmin öyküsünün bir takım eksiklikler barındırdığını söylemek mümkündür.

Hikayenin genel yapısına bakıldığında, filmin genellikle bütün öykü yapılarında yer alan protagonist* ile antagonist** üzerinden işlendiği görülmektedir. Doğum adlı filmde Aylin karakteri protagonist olarak nitelendirilebilir. Karşıt karakter olarak nitelenen antagonistin, ille de ete kemiğe bürünmüş bir canlı olması gerekmez. Yeri geldiğinde protagonistin mücadele ettiği kanser hastalığı da bir karşıt karakter olarak nitelenebilir. Bu filmde de Aylin'in doğum sonrasında içinde bulunduğu bunalım, karşıt karakter olarak nitelenebilir.

Filmde yer alan oyunculara bakıldığında, yönetmenin profesyonel tercihlerde bulunduğu görülür. Bu durum kısa film için hem bir avantaj hem de dezavantajdır. Avantajdır çünkü filmin vermek istediği mesajın ve duygunun izleyiciye taşınmasında, filmde yer alan oyuncular oldukça önemlidir. Ancak günümüzde hala yanlış bir şekilde amatör işi olarak değerlendirilen kısa film yapımlarında profesyonel oyuncu kullanmanın bazı riskleri de bulunmaktadır. İzleyici, kısa filmi izlemek için karşısına geçtiğinde filmde yer alan oyuncu kadrosuna bakarak kendisini konumlandırmaktadır. Daha açık bir şekilde belirtmek gerekirse izleyici, filmin oyuncu profiline bakarak beklentilerini minimum düzeyde tutabilir ya da maksimum düzeye çıkarabilir. Profesyonel oyunculara bağlı olarak oyunculukların çok iyi olduğu bir kısa filmin çıtası her anlamda yüksek tutulmalıdır. Öykünün ilerleyişi ve görüntü düzenlemesi kadar ses tasarımının da üzerinde düşünülmesi gerekir. Filmin ses kuşağını incelerken sese ilişkin olarak yapacağımız eleştiriler, filmin görüntü eksenli düşünüldüğü tespitimizi destekler niteliktedir. Yönetmenin oyuncu seçimi ve görüntü düzenlemesi anlamında harcadığı enerjiyi ses kuşağında göremiyor oluşumuz, izleyici olarak ilk başta karşılaştığımız profesyonel oyuncular karşısında üst düzeye çıkarılan beklentileri, boşa çıkarmaktadır.

* Öyküdeki başkarakter

** Öyküde protagonistin karşısında yer alan karşıt karakter

Genel olarak filmin sinematografisine bakıldığında tekniğe ilişkin çok ciddi problemlerin olmadığı görülür. Özellikle çekime ilişkin olarak söylenebilecek çok fazla bir şey yok. Sadece bir yerde öznel kamera kullanımına ilişkin küçük bir sorun var: Aylin karakterinin gece camdan dışarı baktığı sırada kullanılan öznel kamera açısında zamanlamaya ilişkin bir problem bulunmakta. Bunun dışında çekim ölçekleri, kamera açıları ve devamlılığa ilişkin olarak filmde herhangi bir sorun bulunmamaktadır.

Filmin Ses Kuşağı

Sinemada anlamı, içeriği belirlemenin tümüyle senaryonun, öykünün ve oyuncuların yolundan geçtiği yönünde yanlış bir inanış vardır. Oysa işitsel ve görsel bir sanat olan sinemanın kendine özgü dilini oluşturmasında görsel öğeler kadar müzik, diyalog, efekt gibi sessel öğeler de etkilidir. Ses, sinemada anlam oluşturma açısından kadraj, çekim ölçekleri, kurgu, ışık, kostüm, kamera açısı kadar üzerinde düşünülmesi gereken bir öğedir. Tezimizin “sinemada ses olgusuna olumsuz yaklaşımlar” başlığı altında Reha Recep Ergül’ün Walter Ong’dan alıntı yaptığı bazı ifadelere yer verilmişti ve bu ifadeleri hatırlamakta yarar var.

Ergül’e göre; iletişim tarihinde insanlar önce sözlü kültürün egemen olduğu toplumda yaşamlarını sürdürdüler. Ardından baskı makinelerinin bulunmasıyla birlikte görsel düşünmeyi pekiştiren yazılı kültür dönemine geçildi.¹⁸² Ergül’ün bu ifadesi, kulağın göz karşısında üstünlüğünü yitirmesi şeklinde değerlendirilebilir.

¹⁸² Ergül, Aynı

Müzik

Müziğin sinemaya girdiği ilk yıllardaki kullanım amacı ile günümüzde film müziğinin kullanım amacı oldukça farklıdır. İlk zamanlarda gösterim aletinden çıkan mekanik gürültülerin bastırılmasında ve izleyiciyi teknik eksikliklerden soyutlamak amacıyla kullanılan müzik, günümüzde artık sinemanın vazgeçilmez estetik öğelerinden ve anlam yaratıcılarından birisi haline gelmiştir. Gezer'e göre müzik; görüntüleri pekiştirmek için kullanılmalıdır. Ancak, kullanılan müziğin miktarı, görüntüde yer alanları betimlemeyecek, bunları yineleyip güçten düşmeyecek, müziğin tartımına uydurmak için filmin tartımını zedelemeyecek şekilde ayarlanmalıdır.¹⁸³ Doğum adlı kısa filmde her ne kadar müziğin miktarı konusunda ekonomik davranılmış olsa da bu ekonomik davranış, “neredeyse hiç müzik kullanılmamıştır” gibi bir yargıda bulunabileceğimiz ölçüdedir. Tabii ki her filmde müzik kullanmak gerekli olmayabilir. Ancak Doğum adlı kısa filmde olduğu gibi karakterlerin psikolojik durumlarının vurgulandığı filmlerde, müzik önemli bir işlev yüklenebilir.

Müziğin sinemaya sağladığı olanaklardan bahsedilirken, müziğin karakterlerin psikolojik durumlarının belirtilmesinde etkin rol oynayabileceğine değinilmişti. Filmdeki Aylin karakterinin içinde bulunduğu bunalımın izleyiciye aktarılmasında müziğin tercih edilmemesi, diyalogların ön plana çıkmasını gerekli kılmıştır. Bu durum, filmin temposunu olumsuz yönde etkilemektedir. Sadi Konuralp, film müziğinin tanımını yaparken şu ifadeyi kullanmaktadır: “*film müziği; seyirciyi konu içine sokmaya çalışan, tempoyu sağlayan, filmi film yapan sinema dilidir.*”¹⁸⁴ Konuralp'in ifadesinde dikkat çektiği tempo öğesi, Aytekin Can'ın ritim öğesi ile benzerlik içindedir. Can'a göre; kısa filmde ritmi belirleyen unsurlardan birisi de müziktir. Ona göre kısa filmde müzik iki şekilde kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi tema müzik, diğeri ise fon (dip) müziktir.¹⁸⁵ Tema müzik genellikle filmlerin başlangıç ve bitiş kısımlarında kullanılır. Fon müziği ise filmin atmosferini ve bütünlüğünü sağlayan müziktir. Kılıç'a göre; fon için düzenlenen müzik, filmin temel konusunun önüne geçmeden ustaca kullanılarak filmin

¹⁸³ Gezer, A.g.k., s.47

¹⁸⁴ Konuralp, A.g.e., s.79

¹⁸⁵ Aytekin Can, 2008, “*Kısa Filmde Ritm*”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Konya, Sayı 19, s.160-161

izlenebilirliğini artırabilir.¹⁸⁶ Bir filmde kullanılan fon müziği iki temel işlevi üstlenir. Bunlardan birincisi, fon müziğinin atmosfer yaratmasıdır. Atmosferden kasıt, konunun geçtiği coğrafik ya da tarihi alanın, zamanın, yaşayışın, hikaye edilenin ve içinde bulunulan durumların dinamiğidir. Fon müziğinin ikinci işlevi ise görüntünün renk tonunu betimlemesidir. Bu durumla ilgili olarak İrfan Erdoğan şu ifadeyi kullanmaktadır: Fon müziği; sahnenin parlak ya da karanlık modda olmasının duyumunun yanında, filmin tansiyonunu belirtir. Güçlü ya da zayıf bir etki amacıyla kullanılır. Örneğin filmdeki kişinin karakterini ya da kişisel özelliklerini belirtirken görüntünün sıcak ya da soğuk olarak duyumsanmasını, fon müziği sağlar. Genellikle konuşma olmayan durumlarda sıklıkla bu işlev ön plana çıkarılır.¹⁸⁷ Tam bu noktada Doğum adlı filmin hastane sahnelerine baktığımızda, filmde kullanılmayan fon müziğinin önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Bunalım içinde olan Aylin'in hastane odasında ve koridorda çekilen görüntüleri neredeyse tam bir sessizlik içindedir. Oysa buralarda öyküyü destekler nitelikte fon müziği kullanılmış olsaydı, Erdoğan'ın belirttiği gibi görüntünün sıcak ya da soğuk algılanması ve buna bağlı olarak Aylin'in içinde bulunduğu bunalımlı psikoloji, izleyici tarafından daha iyi anlaşılacaktı. Film müziğinin tempo ya da ritim oluşturma gibi önemli bir katkısı varken, Doğum adlı filmde olduğu gibi bunun göz ardı edilerek diyaloglara başvurulması, başından beri belirtilen ve birçok sinema kuramcısının korkulu rüyası haline gelen sinemayı tiyatronun sularına çekme gerçeği ile karşı karşıya getirmektedir.

Doğum adlı filmde aslında tam bir müzik kullanımından bahsedilemez. Filmde müziğe ilişkin öne çıkan tek unsur, filmin son karesinde beliren ve jenerikte devam eden ninni ezgisidir. Doğum adlı bir filmde ninni ezgisinin tercih edilmesi yerinde bir davranıştır ama yine de bu bir müzik olarak değerlendirilemez. Yönetmenin bizimle aynı görüşü paylaştığı, jenerik aktığı sırada anlaşılır. Çünkü burada müziğin kim tarafından yapıldığına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, filmde bir müzik kullanılmamıştır yönündeki tespiti destekler niteliktedir.

¹⁸⁶ Levend Kılıç, Televizyon Eğitim Programlarında Yapım Yönetim, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1987, s.70-74

¹⁸⁷ İrfan Erdoğan, Sinema ve Müzik, Ankara, Erk Yayınları, 2005, s.60

Efekt

Filmlerde diyalog ve müziğin dışında yer alan diğer sesler genel olarak efekt diye adlandırılmaktadır. Kuş sesi, ayak sesi, kapı sesi vb. Doğum adlı kısa filmde efektlerin kullanımına ilişkin kimi özgünlüklerin yanı sıra, çeşitli yanlış kullanımlar da göze çarpmaktadır. Öncelikle, kullanılan efektlerin olumlu yanları değerlendirilecektir. Aylin'in annesi ve Sebahat Hanım mutfakta yemek pişirirken, oturma odasında bulunan Aylin, bir irkilme nidası verir. Bu ses üzerine, bebeğin ağlama sesi verilir. İzleyici tüm bu sesleri duyar ama sesin kaynağını göremez. Hatırlanacağı üzere tezin ilk bölümünde kulağın özelliklerinden bahsedilirken, ses hangi yönden gelirse gelsin işitilir denmişti. Bir sesin duyulabilmesi için ille de onun kaynağını görmek gerekmez. Oysa görme duygusu farklıdır. Bir nesnenin görülebilmesi için mutlaka kaynağına bakmak gerekir. Tekrar filme dönelim. O ana kadar seyretme eyleminde bulunan ve izleyici olma özelliğini gösteren seyirci, bu özelliğini bir kenara bırakmadan aynı zamanda dinleyici olma eğilimi gösterir. Bu sahnede kullanılan ses efektleri, Bordwell'in efektlerin özelliklerini açıklarken söylediği gibi “*izleyicinin dikkatini yönlendirmektedir.*”¹⁸⁸ İzleyici, bu sahnede duyduğu sesleri referans alarak Aylin'in bebeği yere düşürdüğü yanılsamasına kapılsa da, sonradan anlaşılıyor ki, yere düşen bebek değil biberondur. Bu sahnede kullanılan efektler sadece izleyicinin dikkatini yönlendirici özelliğe sahip olmayıp aynı zamanda izleyicide merak uyandıran bir yapıdadır.

Efektlerin özelliklerinden bahsedilirken, kullanılan bazı efektlerle izleyicide bir beklenti, merak duygusu uyandırılabilceği ve bu beklentiye bağlı olarak gerilim yaratılabileceği belirtilmişti. Doğum adlı kısa filmin hastane sahnesinde kullanılan efekt de buna ilişkin iyi bir örnektir. Aylin hastanede odasında yatarken, aniden bir uyarı sinyali ile irkilir. Aylin ile birlikte izleyici de sesin nereden geldiğini aramaya başlar. Uyarı sinyalinin gittikçe yükselmesi ve sıklığının da artmasıyla izleyicideki merak duygusu yerini gerilime bırakır. Sesin kaynağını arayan Aylin, en sonunda sesin bacalarının arasından geldiğini anlar ve o sırada bunun bir rüya olduğunu anlamamızı sağlayan planla, bu sahne bitirilir. Burada kullanılan ses efektinin hikayeyi güçlendirici bir başka özelliği de vardır. Aylin, çocuk sahibi olduktan sonra bunalıma girmektedir ve

¹⁸⁸ Borwell, A.g.e., s. 269

dolayısıyla bebeğini benimsememektedir. Buna ilişkin Aylin'in korkusu, kullanılan uyarı efekti ile pekiştirilmektedir. Bu sahnede sessizlik ve sessizliğin dramatik etkisi de ustaca kullanılmaktadır. Hatırlanacağı üzere sessizlik iki şekilde kullanılmaktadır: büyük bir ses yoğunluğundan önce ve büyük bir ses yoğunluğundan sonra. İnsan, yüzlerce ve hatta binlerce ses unsurunun kendisini çevrelediği bir dünyada yaşamaktadır. Dolayısıyla sessizlik, insan psikolojisi için olağan dışı bir durumdur. İzleyici, sessiz bırakıldığı bir ortamda tam bir gerginlik içerisine girer. Yönetmenin de izleyicinin sergilediği bu tutumu kimi zaman sömürmesi kabul edilebilir bir tutumdur. Doğum adlı filmin yukarıda bahsi geçen sahnesinde kullanılan uyarı sinyalinden önce tam bir sessizliğin hakim olduğunu görüyoruz. Sahnenin bu sessizliği, az sonra çalmaya başlayan uyarı sinyali ile son bulur. Gittikçe artan sıklıkla verilen sinyal sesi, en üst düzeye ulaştıktan sonra yine tam bir sessizliğin hakim olduğu farklı bir sahne ile son bulur.

Filmde kullanılan ses efektlerinin aynı zamanda bir takım olumsuzlukları da barındırdığı belirtilmişti. Bu anlamda sesin sinemaya sağladığı olanaklardan bahsedilirken, çeşitli ses efektleriyle, görüntüyle anlatılamayacak veya gösterilemeyecek unsurların izleyicinin düş dünyasında yaratılabileceği ifade edilmişti. Bu durum özellikle kısa film yönetmenleri için bulunmaz bir fırsattır. Çünkü kısa film yönetmeni her zaman istediği senaryoyu hayata geçiremeyebilir ve bunda çoğu zaman kısıtlı bütçe etkili olur. Oysa sesin çeşitli anlam unsurlarının sinemada yaratıcı bir şekilde kullanılmasıyla, birçok kısa film yönetmeninin senaryosunda fantezi olarak gördüğü sahnelerin çekilebilme şansı ortaya çıkmaktadır. Başta da belirtildiği gibi ses sadece bütçe sıkıntısını aşmada kullanılmaz, aynı zamanda az bir sürede öykü anlatmak durumunda olan kısa film, sesin sağladığı olanaklarla daha yoğun anlamlar üreterek süre sorununa da çare bulabilmektedir. Yani kısa sürede, iletmek istediği mesajı izleyicisine iletebilmektedir. Ancak bunu başarabilmek için ses tekniğinin ve tasarımının senaryo yazım aşamasında düşünülmesi gerekir. Doğum adlı kısa filmde önemli bir unsur olan bebek, filmin genelinde hiç gösterilmeden sadece bebeğe ilişkin seslerle izleyiciye sunulmaktadır. Örneğin; Aylin bebeğini görmek için hastane koridorunda ilerler ve bir yerde durur. Belli ki bebeğini görmüştür. Oysa bebeğin hiç gösterilmediği böylesi bir sahnede bebeğe ilişkin ses o kadar öykü evreni dışında ki, izleyici orada bir bebeğin olup olmadığı konusunda tereddüt yaşamaktadır. Ayrıca, Aylin bebeğine bakmaya gittiğinde bir hemşire kendisine yanaşarak “*tıpkı size benziyor*” der. Aylin ise “*hepsi birbirine*

benziyor” diyerek diğer bebeklere göz gezdirir. Ancak orada diğer bebeklerin de olduğu ses efektleriyle desteklenmemiştir. Burada diyalog, anlam yüklenici unsur olarak kullanılmış ve ses efektleri ihmal edilmiştir. Bunun dışında yine aynı şekilde bebeği göstermeden seslerle varlığının hissettirildiği diğer bir sahne, oldukça başarılıdır. Aylin ve annesi oturma odasında otururken, birden bire bir bebek ağlaması duyulur ve anneanne “*kim uyanmış kim*” diyerek bebeğe doğru yönelir ve izleyici bebeği görmese de orada bir bebeğin olduğuna, seslerle ikna edilir.

Filmde yanlış kullanılan veya olmaması gereken efektlerden birisi de Aylin’in gece yarısı pencereyi açtığı sırada duyulan fren sesidir. Aylin, pencerenin kendiliğinden açıldığını fark edince pencereye doğru yönelir ve açık penceren aşağı doğru baktığında bir fren sesi duyulur. Film evreni içinde hiçbir şeyin tesadüf olmadığı gerçeğini bilen izleyici, böyle bir sahne karşısında fren sesinin de öylesine kullanılmamış bir efekt olduğunu düşünerek, bir amaca hizmet ettiği fikrine kapılır. Oysa, burada olmaması gereken bir ses efektine bağlı olarak izleyicinin yanlış yönlendirilmesi söz konusudur. Önce bir beklenti oluşturan fren sesi efektinin bir amaca hizmet etmediği sonradan anlaşılmaktadır.

Hastane içinde çekilen sahneler, filmde efekt kullanımına ilişkin çeşitli problemlerin olduğu kısımlardır. Tezimizin efekt başlığı altında, efektlerin özelliklerinden bahsederken, efektlerin dip ses olarak kullanılmasıyla atmosfer yaratılabileceğine değinmiştik. Filmin hastane sahnelerine bakıldığında tam bir sessizliğin egemen olduğu görülür. Ancak bu sessizlik, sessizliğin dramatik etkisi anlamında kullanılmamaktadır. Şah Mat adlı filmde de değinildiği gibi çekim yapılan mekanların izleyici tarafından duygusal olarak da kabul edilebilmesi için o mekanın kendi dinamiğinden kaynaklanan bir takım seslere ihtiyaç duyulmaktadır. Hastane gibi kamusal alanlar, tam bir ses izolasyonunun sağlandığı alanlar değildir. Burada olması muhtemel anonslar, diğer hastaların çıkardığı sesler, sedye sesleri ve buna benzer diğer mekana ait gürültüler, ses evreni içinde izleyicinin bu sahnelerle karşılaştığında duymayı beklediği ve o mekanı her ne kadar gözüyle görse de kulağıyla da işiterek duygusal anlamda kabullenebilmesi için gerekli duyduğu seslerdir. Bu sahnenin, bahsi geçen seslerle donanması, öykü evreninin izleyici tarafından kabullenebilmesi için gereklidir.

Diyalog

Senaryo yazarlığının en önemli olan ama en az dikkat edilen alanlarından birisi diyalog yazmaktır. Güzel bir hikaye, kötü yazılmış diyaloglar yüzünden çok zayıflayabileceği gibi, normalde vasat sayılabilecek bir hikaye de güzel diyaloglar sayesinde seyre değer bir hal alabilir. Diyalog, filmin konusunun ilerlemesine katkı sağlayan yardımcı bir araçtır. Ancak daha önceden de belirttiğimiz gibi filmde kullanılan diyaloglar görsel aksiyonun yerini alacak oranda kullanılmamalıdır. Cooper; “*gereksiz bir diyalog, görsel anlatımın vurgusunu azaltır*”¹⁸⁹ derken, diyalog kullanımını ekonomik bir şekilde ele almak gerektiğini vurgulamaktadır. Cooper, buna ilişkin şu özgün örneği vermektedir: iki dağcı, tepesi sis ve bulut tabakasıyla kaplı korkunç bir dağa tırmanmaya hazırlanmaktadır. Bu sahnede görsel amaç, izleyiciye dağa tırmanan insanları anlatmaktır. Bu işin zorluğu da görsellikle verilmektedir. Ama aynı görseli diyalogun da kullanıldığı farklı bir sahneyle düşünelim:

İki dağcı kendi aralarında konuşmaktadır:

1. Karakter

Altı saat daha gün ışığından yararlanabiliriz.

2. Karakter

Senin botların, benim de İncil'im var.

1. Karakter

Hadi, gidelim. Gökyüzü bizi bekliyor.

Cooper'a göre; burada diyalogun amacı, iki dağcının tepesini göremedikleri dağa tırmanmak istediklerini anlatmaktır. “*Gökyüzü bizi bekliyor*” tümcesi, bu amaçlarını ima eder, ama doğrudan anlatmaz. Bu tip bir kullanım, dolaylı anlatıma girer.¹⁹⁰ Cooper'ın örnekte belirtmiş olduğu diyalogun dolaylı kullanımı, Doğum adlı kısa filmde de mevcuttur. Aylin ve arkadaşı konuşurken aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Aylin

Otuz yaşımdan sonra televizyon izlemeye başladım.

Arkadaşı

Ne alaka.

¹⁸⁹ Cooper, A.g.e., 201

¹⁹⁰ Cooper, A.g.e., s. 201-202

Aylin

Kafamı boşaltıyorum.

Arkadaşı

Ben de onu diyecektim. Çok durgun gözükiyorsun.

Aylin

Öyle işte, sıkılıyorum biraz. Kolay değil.

Arkadaşı

Çok normal ama. Kaç kişiden duyduk. Doğumdan sonra oluyormuş böyle sıkıntılar.

Aylin

Bu pek öyle bir şey değil.

Arkadaşı

Hatta, fizyolojik bir şey galiba. Hormonların değişmesiyle mi ilgili ne. Bir hafta iki hafta geçsin, eskisi gibi olursun.

Aylin

Selim askerlikten bahsederken, gittikten iki gün sonra, önceki hayatını hiç hatırlamıyorsun, sanki hep askermişsin gibi geliyor derdi. Şimdi de ben öyleyim. Hiç eski halimi hatırlamıyorum. Sanki hep böyleymişim gibi.

Arkadaşı

Canım, askermişsin gibi düşün işte. Benziyor.

Aylin

Askerlik bitiyor ama...

Aylin'in yukarıda söylediği son cümle, tıpkı Cooper'ın örnek verdiği diyalogda olduğu gibi dolaylı anlatıma örnektir. Son cümle ile anlatılmak istenen aslında Aylin'in içinde bulunduğu sıkıntılı durumun süreklilik arz etmesi ihtimalidir. Ayrıca son cümlenin yarım kalması, diyalog yazma tekniklerinden birisine iyi bir örnektir. Günlük konuşmada kullanılan üslup, yazı dilinde kullanılan üsluptan oldukça farklıdır. Günlük konuşmalarda edilgen yapı sıklıkla kullanılır. Yani yüklem cümlenin en sonunda olmayabilir. Değişebilir yeri bazen. Ya da cümleler itina ile tamamlanmayabilir. Bazı cümleler yarım bırakılabilir. Bunun nedeni, o cümlenin geçtiği sahnenin, cümlenin devamında ne söyleneceği ile ilgili yeterince bilgi içermesidir. Yani o sahneden, cümlenin devamı

tahmin edilebilir. Bu ilginç bir yöntemdir ve seyirciyi filme biraz daha fazla dahil eder. Zira yarım kalan cümlenin geri kalan bölümünü her seyirci kendi kafasından tamamlar. Doğum adlı filmde az önce değinilen diyalogun son kısmı da bu kullanıma iyi bir örnektir.

Aynı diyaloga olumsuz açıdan bakıldığında ise filmin bütünlüğü içerisinde Aylin ve arkadaşı arasında geçen diyalogun da içinde bulunduğu sahnenin, gereksiz olduğu düşüncesi öne çıkmaktadır. Çünkü sözü edilen diyaloga gelene kadar zaten Aylin karakterinin içinde bulunduğu durum ve bu duruma neden olan doğum, film boyunca izleyicinin imgeleminde yeterince oluşturulmaktadır. Artık bunun üzerine bir psikolog edasıyla tavsiyelerde bulunulan bu sahne hiç kullanılmasa da film, anlatmak istediğini anlatabilirdi. Tezin ilk bölümünde diyalogdan bahsedilirken, senaryoda anlatım görsel olarak sağlanamadığında diyaloglardan yararlanmanın en doğru yöntem olduğundan bahsedilmişti. Bu anlamda Feridun Akyürek'in, "*diyalog yazmak yerine görüntü ile göstermek, sinemanın ilk amacıdır*"¹⁹¹ ifadesini kullanarak bu ifadeyi Orhan Kemal'in "*iyi bir senaryo önce diyalogsuz, fotoğraf olarak düşünülmelidir*"¹⁹² sözüyle pekiştirilmişti. Doğum adlı filmin geneline bakıldığında aslında filmde hiç diyalog kullanılmadan da öykünün ilerleyebileceği görülür. Filmin görüntü kuşağı incelenirken, anlatıma ilişkin önemli sorunların olmadığından bahsedilmişti. Görüntü malzemesinin filmin iletisini aktarmada yetkin oluşu, filmdeki diyalogları gereksiz kılmaktadır. Ancak filmin müzik kuşağı incelenirken, filmin bir takım fon müziklerinden mahrum oluşunun, diyaloglara ağırlık verilmesinde etkili olduğu söylenmişti. Eğer ilgili yerlerde tema, müzikle desteklenebilmiş olsaydı, hiç diyaloga başvurmadan; müzik, efekt ve sessizliğin dramatik etkisiyle de hikaye anlatılabilirdi.

¹⁹¹ Feridun Akyürek, A.g.e., s. 73

¹⁹² Orhan Kelam, A.g.e., s. 75

4.5. “SARDUNYA”

Sardunya adlı kısa film, korsan film CD’leri satan bir seyyar satıcının öyküsünü anlatır. Genç işportacı, hayatını korsan film satarak kazanmaktadır. Adını bilmediğimiz ve bilmek zorunda olmadığımız işportacının günleri, kaldığı bekar odası ve CD sattığı iskele arasında geçerken, hayatı bir gün tezgahına gelen bir genç kızın ondan daha evvel hiç duymadığı bir film istemesiyle değişmeye başlar. İşportacı filmi bulur, fakat kız bir türlü gelmez. Bekleyişi giderek saplantılı bir hale dönüşürken işportacının dış dünyayla ilişkisi giderek kopar.

Film, bir kedi sesi eşliğinde akşamüzeri deniz kıyısında bekleyen genç işportacı ve İstanbul görüntüleriyle başlar. Daha sonraki planda, omzunda tahtadan yapılmış CD tezgahıyla birlikte ilerlerken görülür genç işportacı. İskeleye tezgahını kuran genç, bir süre sonra yaşamını değiştirecek olan kızını beklemeye başlar. Kız gelir ve bir Japon filmi ister. Kendisinde olmadığını belirten işportacı, filmi araştıracağını söyleyerek kızdan yarın yine uğramasını ister. Film bulur ancak kız bir türlü gelmez.

Filmin geneline bakıldığında filmin, Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde rastlanan bir yapıya sahip olduğu görülür. Çünkü filmdeki oyuncu profiline bakıldığında, oyuncuların sıradan insanlar arasından seçildiği görülür. Oyuncu seçimindeki bu yaklaşımın, filmin hikayesiyle birçok yönden örtüşmektedir. Hatırlanacağı üzere Doğum adlı film incelenirken, filmdeki oyuncuların seçiminde profesyonel oyuncuların tercih edildiği ve bu durumun filmi izlemek için ekran karşısına geçen izleyicilerin her türlü beklentisini en üst düzeye çıkarabileceği ihtimalinden bahsedilmişti. Sardunya adlı filmde ise daha önce hiç görmediğimiz karakterlerle karşılaşmaktayız ve çoğu işportacı olan bu karakterler, filmin iletisinin izleyiciye aktarılmasında oldukça başarılı bir performans sergilemektedirler. Başta filmin ana karakteri olan genç işportacı olmak üzere filmdeki diğer bütün karakterler, kısa filmin özünde var olan doğallığı, doyusuya hissettirmektedirler. Öyle ki, çoğu çekimler İstanbul halkının gözü önünde yapılmasına rağmen oyuncular, onca insanı ve kendilerine yöneltilmiş kamerayı hiçe sayarak oyunlarını ortaya koymaktadırlar.

Filmde mekan olarak İstanbul tercih edilmiştir. Sıradan diye niteleyebileceğimiz küçük insanların hayatlarından kesitlerin sunulduğu bir kısa filmde, büyülü şehir olarak tanımlanan İstanbul’un mekan olarak seçilmesi, oldukça yerinde bir tutumdur. Mekan ve

kostüm tasarımı konusunda da film oldukça başarılı bir yapı arz etmektedir. İşportacıların kaldığı bekar odasına bakıldığında, penceresi kırık bir camın hemen altında permatik, tıraş sabunu, kolonya, çaydanlık ve bir meyve kasasının üstüne kurulu küçük televizyon görülür. Bu aksesuarlarla tasarlanan mekan, filmin temasını olumlu yönde destekler niteliktedir. Sadece mekan değil, oyuncuların kostümleri de filmin hikayesini desteklemektedir. Akşam olduğunda bekar odasında bir araya gelen işportacı gençler pijamalarla değil, atlet ve pantolonlarıyla oturmaktadırlar. Çatal kaşık kullanmadan aynı tencereden yemek yemeleri ise bir tesadüf değildir.

Filmin sinematografisine bakıldığında, tezin kısa film bölümü altında yapılan kısa film tanımında yer alan unsurlar görülmektedir. Hatırlanacağı üzere, süre kavramını göz ardı ederek kısa film şu şekilde tanımlanmıştı; içeriğinde var olan özgünlük, sınırsızlık, deneysellik özellikleriyle sinema sanatının kendine özgü kurallarına ve sinematografik unsurlara bağlı kalarak yönetmenin inisiyatifinde geliştirilen yöntemle çekilen, kısa ve öz anlatımlı film türüdür. Tanımda yer alan sinematografik unsurlardan kasıt; çekim ölçekleri, kamera açısı, kurgu, renk, ışıktır. Sardunya adlı film teknik boyutuyla da ele alındığında, sesle ilgili bazı sorunların dışında görüntü diline ilişkin her hangi bir sorununun olmadığı görülür.

Filmin genelinde dikkat çeken unsurlardan birisi de, yakın planların neredeyse hiç kullanılmamış olmasıdır. Çoğunlukla ikili, genel ve orta genel planların kullanıldığı filmde bu tercihin nedenini, filmin ses kuşağını incelerken bulmaya çalışacağız.

Filmin Ses Kuşağı

Sardunya adlı kısa filmin ses kuşağı incelendiğinde, görüntü düzenlemesi kadar ses tasarımının da yetkin olduğu görülür. Ses kuşağında yer alan diyalog, müzik ve efektin kullanımı birçok yönüyle başarılı bir yapı arz etmektedir. Tezin ilk bölümünde sesin sinemaya olan katkılarından bahsedilirken, sesin sadece diyalog anlamında değil efekt ve müzik anlamında da sinemaya çeşitli açılımlar sağladığı belirtilmişti. Sardunya adlı kısa filmde efektlerin yer ve zaman belirtmesine, müziğin psikolojik durumların altını çizmesine ve kimliği ortaya koymasına ilişkin çok ustaca kullanımlar yer almaktadır.

Müzik

Sardunya adlı filmin müzik evreni incelendiğinde özellikle film için yapılmış bir müzikten bahsedilemez. Bunun yerine, daha önce duyulan ve tanıdık gelen müziklerin tercih edildiği görülür. Filmde yer alan karakterlere bakıldığında özellikle CD satan işportacıların Anadolu'dan gelen ve gurbet hayatı yaşayan insanlar olduğu anlaşılır. Buna ilişkin bilgiler, bekar odasının mekan tasarımıyla izleyiciye anlatılmaktadır. Kırsal kesimden gelerek para kazanmanın derdine düşen gençlerin hayatlarının anlatıldığı bir filmde müzik olarak İbrahim Tatlıses'in "Ayağında Kundura", Küçük Emrah'ın "Acıların Çocuğu", Orhan Gencebay'ın "Kaderimin Oyunu" adlı parçalarının çalınması, oldukça yerinde bir tutumdur. Seçilen bu müzikler, hem karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizmekte hem de hikayede yer alan ve arabesk kültürünün etkisinde kalan karakterlerin hayatlarıyla ilgili bilgiler aktarmaktadır. Anadolu'nun bir köyünde yaşayan iki insanın hayatlarının ve yaşam mücadelelerinin anlatıldığı Bekleyiş adlı filmin müzik kuşağı incelenirken, müzik olarak Neşet Ertaş türküsünün tercih edildiği ve bu tercihin yerinde bir davranış olduğu belirtilmişti. Turkish Coffee adlı filmin müzik evreni ise piyanodan oluşmaktaydı. Çünkü film bir Avrupa ülkesinde geçmekteydi. Aynı şekilde Sardunya adlı kısa filmde kullanılan müzikler de öyküyle bir bütünlük içindedir. Bu anlamda filmde kullanılan müzikleri, Sözen'in de belirttiği gibi "*yer ve mekan belirleyen müzik*"¹⁹³ olarak tanımlamak mümkündür. Daha önceki film incelemelerinde, filmlerde kullanılan müziklerin tanınmış parçalardan oluşmaması gerektiği yönünde bilgi verilirken, böylesi bir kullanımın filmin dikkat çekmek istediği noktadan uzaklaşarak izleyicinin müziğe yoğunlaşma tehlikesinden bahsedilmişti. Çünkü daha önce, tanıdık müziklere kendi iç dünyalarında çeşitli anlamlar yükleyen izleyiciler, filmin duygu evreninden kopararak, tanıdık ezgilerin peşinden sürüklenebilmektedir. Ancak bu filmde müzikler öyle ustaca kullanılmaktadır ki, izleyici müziğin peşinden koşmayı değil, o müzikle filmin içine daha çok girerek özdeşleşme eylemini tercih etmektedir. Hatırlanacağı üzere, müzik ve sinema ilişkisinden bahsedilirken Aytuğ Ülgen'in, müzik sayesinde izleyicinin özdeşleşmesine ilişkin görüşlerine başvurulmuştu. Ülgen'e göre; müzik, izleyicinin özdeşleşme sürecine olumlu yönde etki eden önemli bir araçtır. Müziğin de katkısıyla seyirci, sahne üzerinde olan bitenle **özdeşleşmekte**-katharsis-ve

¹⁹³ Sözen, A.g.e., s. 236

duygusal bir boşalmaya tabi tutulmaktadır. Kuşkusuz sinemanın diğer anlam araçları - kurgu, renk, ışık, sahne ve kostüm tasarımı- da özdeşleşme sürecine önemli katkı sağlamaktadır.¹⁹⁴ Ancak Konuralp'ın de ifade ettiği gibi ses ve görüntünün bir arada verilmesi sahneyi daha aydınlık, konuyu daha anlaşılır kılmaktadır. Müzik ve dolayısıyla ses, bu etkiyi kullanarak perdedeki sessiz, soluk resimleri daha aydınlatır ve seyirciyi filmin içine sokar. Müziği duyduğumuz zaman, önceden görmediğimiz yerlerde bir takım şekiller görür gibi oluruz.¹⁹⁵ Sardunya adlı kısa filmin bekar evi sahnelerine baktığımızda fonda çalan Kaderimin Oyunu adlı parçayla birlikte görüntüde verilen çift katlı demir yatak, yatak üzerinde sarılı olan battaniye, pencerenin önünde bulunan tıraş takımı daha anlamlı hale gelmekte ve Konuralp'ın ifade ettiği gibi o an görülmeyen şeyler veya anlatılamayan duygular müzik sayesinde görünür hale gelmektedir.

Eisenstein'e göre; *“müzikteki perde yükselme ve inişler, görüntüdeki hatların kıvrımlarıyla bağdaşmaktadır.”*¹⁹⁶ Sardunya adlı filmin bekar evi sahnelerini incelediğimizde, Eisenstein'ın ifadesi daha iyi anlaşılacaktır. Bekar evinde elinde sardunya çiçeği ile oturan ve aşık olduğu kızı düşünen genç işportacının içinde bulunduğu durumu, Orhan Gencebay'ın “Kaderimin Oyunu” adlı parçasından daha iyi ne destekleyebilirdi ki? Bu açıdan düşünüldüğünde Kaderimin Oyunu adlı parça, izleyicinin filmin duygu evrenine girmesine yardımcı olan önemli bir özdeşleşme unsurudur. Aynı şekilde, omzunda CD tezgahıyla ilerlerken gördüğümüz genç işportacının, korsan CD toptancısına giderken geçtiği köhne bir sokakta Küçük Emrah'ın “Acıların Çocuğu” adlı parçasının çalınması oldukça yerinde bir kullanımdır. Her iki kullanım da, Eisenstein'ın ifadesinde belirttiği müzik ve görüntü hatlarının bağdaşmasına iyi bir örnektir.

Tezin daha önceki kısımlarında, müziğin filmlerde diegetik ve diegetik olmayan yapılarla kullanıldığı ancak bazen de yönetmenlerin bu iki yapıyı birbirine karıştırarak diegetik olan ve olmayan ayrımıyla oynadığı belirtilmişti. Kavramları tekrar hatırlamakta yarar vardır. Borwell'e göre; diegetik müzik; kaynağı öykü evreni içinde olan müziktir. Diegetik olmayan müzik ise, kaynağı öykü evreni dışında olan müziktir.¹⁹⁷ Sardunya adlı filmde kullanılan müziklerin diegetik ya da diegetik olmayan türde olduğunu kestirmek

¹⁹⁴ Ülgen, A.g.k., s. 130

¹⁹⁵ Konuralp, A.g.e., s. 20

¹⁹⁶ Konuralp, A.g.e., s. 35

¹⁹⁷ Bordwell, A.g.e., s. 278

oldukça güç. Çünkü; kimi zaman karakter bir sokaktan geçerken İbrahim Tatlıses'in "Ayağında Kundura" şarkısı çalmakta ama sesin kaynağına ilişkin herhangi bir görüntü verilmemektedir. Ancak müzik ve mekan o kadar uyumlu ki, izleyici, müziğin sonradan kurgu aşamasında yerleştirildiğini düşünmek yerine, mekanın kendi dinamiğinden kaynaklandığını hisseder. Bu yönüyle yönetmenin müzik kullanımı yönündeki tercihi digetik olan ve olmayan ayırımıyla oynamak şeklinde yorumlanabilir.

Efekt

Ses efekti, filmlerde sadece görüntüyü veya diyalogları desteklemekle kalmaz aynı zamanda filmin geçtiği mekanı, atmosferi tanımlamada, yer ve zaman belirtmede etkili olarak kullanılır. Sardunya adlı kısa filmin ses efektlerine bakıldığında, efektlerin az önce bahsedildiği gibi yer, zaman, mekan belirleyen ve atmosfer oluşturan bir yapıda olduğu görülür. Efektin yer belirtmesine ilişkin en iyi örnek bekar evi sahnesinde görülür. Sahne, bir lavabo görüntüsüyle başlar. Bu görüntüyle birlikte ses efekti olarak yaklaşan ayak sesleri verilir. İzleyici böyle bir durum karşısında birisinin kendisine doğru yaklaşmakta olduğunu ses efektleriyle anlar. İki-üç saniye verilen ayak seslerinden sonra çerçevenin solundan işportacı çocuk görüntüye girer ve elindeki çaydanlığa su doldurarak çiçeği sulamaya gider. Örnekte de görüldüğü gibi, ilk başta karakteri göstermeden ses efektleriyle onun yeri hakkında bilgi verilmektedir.

Filimde kullanılan efektlerin diğer bir özelliği de atmosfer oluşturmalarıdır. Filmin öyküsünden bahsedilirken, mekan olarak İstanbul'un tercih edildiği belirtilmişti. Bilindiği gibi İstanbul hem görsel hem de sessel uyarılar bakımında hayatın yoğun bir şekilde yaşandığı şehirdir. Böyle bir şehrin mekan olarak seçilmesi, ses efektleri bakımından da bir takım tasarımları gerektirmektedir. Özellikle filmin dış çekimlerine bakıldığında görüntüyü kapatarak filmin geçtiği atmosferin yoğunluğu, kullanılan ses efektleriyle anlaşılır. Daha önce ses kuşakları incelenen Şah Mat ve Doğum adlı kısa filmlerde ses efektlerinin eksik ya da yanlış kullanımından kaynaklanan atmosfer sorununa değinilmişti. Özellikle Şah Mat filminin bazı sahneleri yoğun bir şehirde geçmesine rağmen, izleyici bu yoğunluğu ses efektlerinin izole edilmesinden dolayı algılayamamakta ve dolayısıyla filmin içine tam olarak girememekteydi. Daha önce bahsedildiği gibi izleyici her ne kadar görsel öğelerle oranın yoğun olduğunu görse de duygusal olarak bunu kabullenebilmesi için ses efektlerinin de bu görsel yapıyı

desteklemesi gerekir. Sardunya adlı filme bakıldığında aynı hataya düşülmediği, görsel öğelerle sessel öğelerin dengeli bir şekilde evliliği görülür. Tam bu noktada Eisenstein'in ses ve görüntü ilişkisi konusunda söylediklerini hatırlamakta yarar var. Eisenstein, görme ve işitme duyularına ait öğelerin birbirinden farklı nitelikler taşıması nedeniyle görüntü gibi sesi de ayrı etken olarak ele almayı ve sinema sanatının anlatım gücünü geliştirmek amacıyla yepyeni bir yapıya yöneltmeyi önermiş ve görme ile ses, görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak ve bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmanın gerekliliğini ifade etmiştir.¹⁹⁸ Eisenstein'in bu ifadesini göz önüne alınarak Sardunya adlı filmin görülen ve işitilen dünya arasındaki engelleri ortadan kaldırdığı ve filmi izleyen izleyiciyi aynı zamanda dinleyici haline getirdiği söylenebilir.

Filmde, ses efektinin yanlış kullanımına ilişkin bir hata da söz konusu. Bekar evinde gece yarısı otururken gördüğümüz genç işportacı, bir süre sonra ışığı kapatarak uyumaya başlar. Bir sonraki planda, genç işportacı bir kedi sesiyle uyanır. Ancak sahne ışığında hiçbir değişiklik meydana gelmediği için izleyici, işportacının gece yarısı kedi sesiyle uyandığı izlenimine kapılmaktadır. Ve dolayısıyla izleyici filmde kullanılan kedi sesi efektine, yönetmenin bir anlam yüklediğini düşünmektedir. Oysa sahnenin devamında anlaşılıyor ki sabah olmuştur. Burada sabah olduğu izlenimi, hem ışıkta yapılacak değişiklikle hem de çeşitli ses efektlerinin kullanılmasıyla sağlanabilirdi. Örneğin bir çalar saat sesi kullanarak ya da film zaten kalabalık bir şehir olan İstanbul'da çekildiği için araç kornalarının sesiyle de sabah olduğu izlenimi verilebilirdi.

Genel olarak filmin ses kuşağına bakıldığında, sesin sinemaya sağladığı olanakların- sesin flashback ve flashforward olarak kullanımı, sessizliğin dramatik etkisi, zaman anlatma, yer belirtme, çekilmesi zor planların anlatılması, karakterin psikolojik durumunun belirtilmesi, kimlik belirtme, köprü oluşturma, gerçeklik duygusu yaratımı- birçoğu görülür. Öte yandan, yanlış mikrofon kullanımına dayalı ses alma sorunu, gereksiz diyalog ve sahneler, çeşitli ses efektlerinin yanlış kullanılması gibi sorunlar, ses kuşağına ilişkin eleştirilebilecek noktalar olarak değerlendirilebilir.

¹⁹⁸ Sözen, A.g.e., s. 149

Diyalog

Diyalog, sadece filmde yer alan karakterlerin ağızından çıkan sesler olarak değerlendirilmemektedir. Arslantepe'nin de belirttiği gibi diyalog, görselliğe yardımcı olan, öyküyü ilerleten, karakteri tanıtan önemli bir unsurdur.¹⁹⁹ Bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş tarzı veya o kişinin kendine özgü sözcük dağarcığı gibi olgular bir kişinin bilgisini, toplumsal durumunu ve dünyaya ilişkin görüşlerini açığa vuran en etkili göstergelerden biridir. Bu açıdan bakıldığında Sardunya adlı filmin çeşitli yerlerinde geçen diyalogların ustaca kullanıldığını söylemek mümkündür. Yönetmenliğini Alejandro Gonzalez Inarritu'nun yaptığı "Babel" adlı filmde kullanılan kimi diyaloglar, tıpkı Sardunya adlı kısa filmdeki gibi az önce bahsi geçen diyalogun işlevlerine iyi örnektir. Babel'de öykü, ikişerli ve üçerli dört farklı grup üzerinden anlatılmaktadır: Amerika, Meksika, Japonya, Fas. Amerika gurubunun içinde Brad Pitt, Fas'lı grupta ise daha önce görmediğimiz karakterler vardır. Brad Pitt ve karısı bir yolculuk sırasında saldırıya uğrarlar ve Fas'lı grubun evine sığınmak zorunda kalırlar. Evin küçük bir odasında Brad Pitt, karısı ve Fas'lı ev sahipleri otururken, elinde çaylarla "Selamünaleyküm" diyerek giren küçük Fas'lı kıza babası "Aleykümselâm" diyerek cevap verirken, Brad Pitt cevap vermez. Burada, diyalogun kimliği tanıtıcı bir rol üstlendiğini görmekteyiz. Aynı şekilde Sardunya adlı filmde de başkarakter CD almak için toptancıya gittiğinde "Selamünaleyküm" diyerek içeri girer. Çünkü başta da belirtildiği gibi korsan CD satıcısı olan çocuklar Anadolu'nun çeşitli yerlerinde İstanbul'a gelerek gurbet hayatı yaşayan kişilerdir. Anadolu insanı bir topluluğa girdiğinde "merhaba" yerine "Selamünaleyküm" demeyi tercih eder. Filmdeki başkarakter aynı zamanda manevi hayatına da önem veren birisidir. Bu bilgiye ulaşmayı sağlayan unsur ise Cuma namazına ilişkin görüntülerin verilmesidir. Dolayısıyla Arslantepe'nin ifadesinde belirttiği gibi diyalog, hem görselliğe yardımcı bir unsur hem de karakterlerin kimliği hakkında bilgi veren bir kullanım olarak kendisini göstermektedir.

Cooper'a göre; yaş ve cinsiyet, meslek ve sınıf gibi özellikler diyaloglarda yer alacak olan sözcüklerin seçiminde önemli bir rol oynar. Bir avukatla bir beyzbol oyuncusu aynı biçimde konuşmaz, hatta genç bir avukat bile daha yaşlı meslektaşından farklı konuşur. Afrika kökenli kadın bir avukat da Manhattanlı bir avukatla aynı

¹⁹⁹ Arslantepe, A.g.e., s. 73

sözcüklerle ve vurgularla konuşmaz. Amerika’da bulunan zencilerin kullandığı “hey dostum nasıl gidiyor” seslenişi, Türk topraklarında “toprağım nasılsın” formuna dönüşür. Sardunya adlı kısa filmin çeşitli yerlerinde kullanılan diyaloglara bakıldığında özellikle işportacı gencin mesleğine ilişkin diyaloglarında durum daha iyi anlaşılmaktadır. Genç işportacının tezgahını zabıta aldıktan sonra gittiği CD toptancısı, gencin elinde tezgahı görmeyince “*ben de tezgahı görmeyince kaptırdın mı dedim ya*” şeklinde bir cümle kurar. Diğer bir örnek; CD satıcısı olan genç, kızının istediği filmi toptancıya sormaya gittiği sırada aralarında şöyle bir diyalog geçer:

İşportacı Genç

Selamünaleyküm ağabey

Toptancı

Aleykümselâm, ne haber?

İşportacı Genç

İyidir ağabey çok şükür uğraşıyoruz ya. Şuna baksana bi ağabey. Müşteri film istedi de.

Toptancı

Dur bakalım, olacaktı ya

Buyur

İşportacı Genç

Eyvallah ağabey

Toptancı

Entel işi değimli bunlar ya biraz? Gidiyor mu bunlar senin tezgâhta?

İşportacı Genç

Valla müşteri geldi sordu işte ağabey. Ben de getiririm dedim. Alacak yani Benden.

Toptancı

Hadi bakalım

Yukarıda geçen diyaloglara bakıldığında korsan CD satıcılığına ilişkin jargonun, yönetmen tarafından bilinmesinin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Aksi

takdirde film, bu kadar inandırıcı olmazdı. Filmin geneline baktığımızda bu ve buna benzer mesleğe ilişkin jargonların, oyuncuların çizdiği karakterlerin inandırıcılığını güçlendirdiğini görmekteyiz. Yönetmenin senaryoyu yazmaya başladığı aşamada hikâyeye konu olan korsan CD işinin diliyle ilgili incelikleri araştırmış olması, izleyiciyi mutlu etmektedir. Çünkü bu dilin inceliklerinin bilinmesi, az önce de değinildiği gibi karakterlerin inandırıcılığını artırmakta ve izleyicinin özdeşleşmesi mümkün hale getirmektedir.

Filmin çeşitli yerlerindeki diyalogların gereksiz olmasından kaynaklanan bir ritm sorunu da mevcuttur filmde. Örneğin; CD satıcısı olan çocukla kızın ilk karşılaşmaları sırasında kızın telefonu çalar ve kız bir müddet telefonla konuşur. Telefonla konuşurken öne çıkan diyaloglara bakıldığında, filme kattığı anlam noktasında diyalogların önemli bir işlev yüklenmediği, kullanılsa da olabileceği görülür. Ayrıca kimi sahnelerde harici mikrofon kullanılmamasından kaynaklanan bir takım kayıt sorunları da bulunmaktadır. Son sahnede, başkarakter olan işportacı çocuğun sürekli beklediği iskelede bekleyen küçük CD satıcısı çocuk ile kız arasında geçen diyalog, yanlış mikrofon kullanımından dolayı anlaşılabilir bir yapı arz etmektedir. Zaten çok da gerekli olmayan böyle bir sahnenin filmin sonuna eklenmesi de kısa filmin özünde var olan ritmi olumsuz anlamda etkilemektedir. Yanlış mikrofon kullanımının görüldüğü sahnelerden birisi de işportacı gencin kızı takip ettiği sahnenin sonlarına doğru görülür. İşportacının aşık olduğu kız, bir kız arkadaşıyla kafede otururken aralarında bir takım konuşmalar geçmekte ancak harici mikrofon kullanmak yerine kamera üstü mikrofonla ses almaya çalışıldığı için diyaloglar anlaşılmamaktadır.

Yukarıda bahsi geçen ses almaya ilişkin yanlış kullanımlar dışında filmde diyalog kullanımına ilişkin çok ciddi problemler bulunmamaktadır. Genel anlamda Sardunya filminin diyalog-görüntü ilişkisine bakıldığında kısa filmde her açıdan dikkat edilmesi gereken ekonomi kavramı daha iyi anlaşılır. Cooper'ın da belirttiği gibi diyaloglar kısa filmde canlı, amaçlı ve görselliği artıran özellikte olmalıdır.²⁰⁰ Sardunya adlı kısa filmin diyalog kullanımına bakıldığında diyalog ve görüntü dengesinin iyi kurulduğu görülür.

²⁰⁰ Cooper, A.g.e., 200

Tez kapsamında incelemesi yapılan 5 film ve ön elemeyi geçen diğeri 14 filmin ses kuşaklarının mercek altına alındığı bu bölüm kısa film yönetmenlerinin film oluşum sürecinde görüntü odaklı düşündüklerini ortaya koyar. Filmlerin geneline bakıldığında ses kuşaklarının sesin sinemaya sağladığı olanaklardan soyutlanmış olduğu görülür. Oysa ikinci bölümde bahsi geçen sesin sinemaya sağladığı olanaklar, dar zamanda hikaye anlatma durumunda olan kısa film yönetmenleri için önemli bir avantajdır. Bunun yanı sıra ses öğelerinin estetik kullanımı piyasa koşullarından bağımsız olmayı iddia eden kısa film yönetmenlerine kendilerini farklı bir şekilde ifade edebilme olanağı sağlayabilir. Ekonomik anlamda her türlü yapıdan bağımsız olarak üretime başlayan kısa film yönetmeninin en büyük amacı, öznel duruşunu eserine yansıtabilmesidir. Ses öğelerinin ustalıkla kullanımı sayesinde ticari bir meta olan öykülü uzun filmin denemeye cesaret edemediği anlatım yöntemleri, kısa filmde özgürlüklerini ilan eder. Ses ve kısa film arasındaki bu ilişkiye tez kapsamında incelenen filmlerin çoğunda rastlanmamaktadır.

BÖLÜM 5

TARTIŞMA VE SONUÇ

Her sanat türünün asal bir malzemesi vardır. Resim sanatı ağırlıklı olarak renk ögesini kullanırken, tiyatro diyalogu ön plana çıkarır. Şiir, kendini ifade etmek için kelimeleri kullanırken, sinema görüntüyü kullanır. Kurgunun sinema diline dahil edilmesiyle birlikte sinemanın bir sanat dalı haline gelmesi, en dramatik anlatım yolunun fotografik öğelerin ya da görüntülerin birbiri ardına dizilmesi gerçeğine dayanır. Bu anlamda yönetmen, filmini öncelikle fotoğraf kareleri halinde düşünerek görüntü dili üzerine yoğunlaşmalıdır. Ancak görüntü sinemanın temel malzemesi olmakla birlikte tek anlatım aracı değildir. Ses ve görüntü uyumu, sinemada anlam oluşturmak için son derece önemlidir. Genel olarak sinema sanatının diline ilişkin veriler tarandığında eskiden beri var olan “sinema görüntü sanatıdır” ifadesinin öne çıktığı görülür. Oysa sinemanın birçok anlatım aracı vardır; ses, kurgu, aydınlatma, senaryo ve oyunculuk gibi. Tüm bu anlatım araçlarını bir kenara bırakarak sinemanın sadece görüntü sanatı olduğunu söylemek oldukça zordur. Örneğin; Alfred Hitchcooc’un “Sapık” adlı filmi göz önüne alındığında sinema tarihinde adından sıkça söz ettiren banyodaki cinayet sahnesinin müziksiz, senaryosuz ya da kurgusuz düşünülemiyor oluşu, sinemanın sadece bir görüntü sanatı olmadığı fikrini destekler. Sinemanın tanımını görüntü unsurlarıyla oluşturmaya çalışmak, yedinci sanat olarak kendini kabul ettiren bu türü, sınırlayıcı bir kalıba sokar. Paul Rotha’ya göre:

*Ses ve görüntünün birliği, birbirinden çok uzaklaşamaz, aksi halde zararlı bir soyutlama ortaya çıkar. Ortam, yalnızca malzemenin kompozisyonundan oluşmaz; malzeme kendine özgü ihtiyaçlar meydana getirir.*²⁰¹

Bu ifade, sinemanın sadece görüntü malzemesinden oluşan bir kompozisyon olmadığının altını çizer. Rotha “malzeme kendine özgü ihtiyaçlar meydana getirir” derken görüntüyü kasteder.

²⁰¹ Paul Rotha, Sinema Yazıları, Çev: Ayzer Ovatman, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, Şubat 2001, s. 244

Sinemada ses filmin temel bir ögesidir. Görüntü boyutu izleyiciye görsel gerçekliği sergiler. Fakat izleyici, görüntüyü ses boyutuyla birleştirdiğinde filmdeki gerçeği daha iyi değerlendirebilir. Bu nedenle ses, görüntüyü tamamlayıcı bir ögedir; görüntü ve sesin bir mesajı birlikte iletebilmeleri tek tek iletmelerinden daha etkindir.²⁰² Yarattığı gerçeklik duygusunun yanı sıra ses, yönetmenler tarafından hem görüntüdeki anlamları güçlendiren dramatik bir öge, hem de başlı başına bir anlatım aracı olarak kullanılabilir. “Kafa sesi” adı verilen dış sesle yönetmen, film kişilerinin aklından geçenleri ya da bilinçaltındaki izlenimleri verebilir. Ses ile görüntü bütünlüğü birbirini güçlendirdiği gibi, çelişerek alışılmışın dışında anlamlar ve duygular da oluşturabilir.

Sinemada ses kuşağını oluşturan başlıca unsurlar; diyalog, müzik ve efekttir. Bu üç unsurun sinemaya dahil olması uzun bir dönemi kapsamış ve birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Tartışmanın temelinde yatan, sinemanın sadece görüntüden ibaret olmadığıdır. Kısa filmin yapısı ve kısa filme ilişkin tanımlar göz önüne alındığında, süre kavramının ön plana çıktığı görülür. Festivallerin sunduğu ön koşulların da etkisiyle otuz dakikanın altındaki filmler, kısa film olarak değerlendirilir. Ancak otuz dakika, bir kısa film için oldukça uzun bir süredir, çünkü izleyicinin kısa metraj ve uzun metraj film karşısındaki beklentileri oldukça farklıdır. Uzun metraj film karşısında seyretme eylemi gerçekleştiren izleyici, işe karakterleri tanımaya başlayarak daha sabırlı bir tutum sergilerken, kısa film karşısında bu sabırlı tutumu, yerini hızlı bir şekilde doyuma ulaşma isteğine bırakır. İzleyicinin bu durumunu bilen ya da bilmek durumunda olan kısa film yönetmeni de daha kısa zamanda öyküsünü anlatmak zorundadır. Kısa film yönetmeni öyküsünü anlatırken uzun metraj film yönetmenine göre daha işlevsel yöntemler kullanmalıdır. Çünkü bir öyküyü 8-10 dakikada anlatmak iki saatte anlatmaktan daha zordur. Can’a göre kısa film;

“Zamanı çok daha yoğunlaştırılmış olarak kullanan, izleyiciyi kısa süreli yolculuğa çıkartan ve bu yolculuğun sonunda duygu ve düşünce olarak onu başındaki ruh halinden başka bir yere taşıyan filmidir.”²⁰³

²⁰² Can, A.g.e., s: 68–69

²⁰³ Can, A.g.e., s.15

Bu anlamda kısa film yönetmeni görüntünün yanı sıra görüntüyü destekleyici her unsuru göz önünde bulundurarak daha konsantre anlamlar üretmenin peşine düşmelidir. Bu yoğun anlamın kısa zamanda üretilebilmesinde sesin teknik ve estetik düzeyde etkin kullanımını daha önemli hale gelir.

Sinema sanatının vazgeçilmez unsuru olan ses ögesi, sinemada anlam yaratma açısından önemli bir noktadadır. Görüntüyle gösterilemeyecek durumların anlatılması, izleyicinin sesin sağladığı gerçeklik duygusuyla özdeşleşme eylemini gerçekleştirmesi, sesin flashback ve flashforward olarak kullanılması, sessizliğin dramatik olarak kullanılması, sesin yer ve zaman belirtmesi, karakterlerin psikolojik durumlarının altının çizilmesi, müzik sayesinde sesin kimlik belirtmesi gibi birçok anlatım olanağı ses sayesinde sinemaya girmiştir. Kısa film, süre kavramı dışında uzun metraj filminden hiçbir farkı olmayan türdür. Uzun metraj film, sinematografiyi ve sesin sağladığı olanakları ne ölçüde kullanıyorsa, en az onun kadar kısa film yönetmeni de hem sinematografiyi hem de sesin sağladığı olanakları kullanmak durumundadır. Kısa zamanda öykü anlatma zorunluluğu olan kısa film yönetmeni, sesin sağladığı olanaklarla hem görüntü anlamında bir ekonomiye gidecek hem de filmi izleyici tarafından daha iyi hissedilecektir.

Her filmin kendi içinde bir temposu ya da ritmi vardır. Tempo, hareketin hızıyla, kamera hareketleriyle, kesmelerin kısalığı ya da uzunluğuyla, öykünün içeriğiyle ve en önemlisi müzik ve ses efektleriyle sağlanır. Kısa film, ritim unsurunu en çok içinde barındıran türlerden birisidir. Ritim, kısa filmin dinamik yapısından kaynaklanır. Ong'a göre; güç kullanmadan ses çıkmaz. Örneğin etle beslenen bir avcı, hareketsiz veya ölü bir bizonu görünce onu koklayabilir, tadabilir veya ona dokunabilir; ancak bizonu duyduğu zaman bu hareket karşısında dikkat kesilmesi gerekir.²⁰⁴ İşte bu anlamda her tür ses, görüntüye dinamizm kazandırır. Sesin fiziki yapısı da düşünüldüğünde ses ögesinin başlı başına dinamik bir yapı arz ettiği görülür. Görüntü herhangi bir yerinden dondurularak durağanlaştırılabilir; ancak sesin durağanlaştırılması söz konusu değildir. Ses durdurulduğu anda eğer özel bir amaç yoksa sessizlikten başka bir şey elde edilemez. Dolayısıyla sesin bu özelliği, eklendiği malzemeyi dinamik bir yapıya sokar.

²⁰⁴ Ong, A.g.e., s. 47

Ong, sesin merkezileştirme özelliğinden bahseder. Sesin, dinleyeni merkezi duruma getirme gibi bir özelliği vardır. Bu özellik, işitme ve görme duyularının farklı yapılarından kaynaklanır. Yapısal farklardan birisi gözün görme açısının 120, kulağın işitme alanının ise 360 derece olmasıdır. İnsan, bir manzara karşısında seyretme eylemini başlattığında manzarayı tam olarak kavrayabilmesi için sağa veya sola doğru kafasını çevirmesi gerekir. Ancak o manzaranın ses evrenini algılayabilmesi için herhangi bir eylemde bulunmasına gerek yoktur. Çünkü ses hangi yönden gelirse gelsin işitilir ve sesi duyup anlamlandırmak için kaynağına bakmaya gerek yoktur. Görüntü için ise durum çok farklıdır. Bir nesneyi görebilmek için ona bakmak gerekir. Siz şu an bu satırları okurken, dışarıda çalışan inşaat işçisinin balyoz darbelerini duymanız için ona yönelmenize gerek yoktur. Sesin bu özelliği, onu dinleyeni merkezi konuma getirmektedir. Sesin bu merkezileştirme özelliği, bir yönetmenin izleyiciden beklediği en önemli tepkiyle, yani özdeşleşmeyle oldukça ilintilidir. Bir film ile özdeşleşmeye başlayan izleyici, artık merkezi durumdadır. Görüntülerin sinema perdesinden aktığını ve izlediğinin sadece bir film olduğunu bildiği halde yine de filmdeki ana karakterin yerine kendini koyarak özdeşleşmesi, izleyicinin kendisini merkezi konumda hissetmesinden kaynaklanır. Sesin sinemaya henüz girmediği yıllarda görüntüyle anlatılamayacak durumlarda başvurulan en etkili yöntem ara yazılar olmuştur. Ancak ara yazılar filmin akışında bütünlüğü sekteye uğratarak, izleyicinin özdeşleşme sürecini askıya alır. Görüntüde de benzer bir durum vardır. Özellikle Sovyet kurgusunun sinemaya dahil edilmesiyle birlikte izleyici filmi tek bir plan halinde değil parçalar halinde-kısa kesmeler, yakın plan vb.-izlemeye başlamıştır. İzleyici görüntünün farklı alanlarına odaklanırken ses böylesi bir dikkat değişimini gerektirmez ve Ong'un bahsetmiş olduğu gibi dinleyeni merkezi konuma getirir. Ong buradan yola çıkarak, "*görüntü ayırır, ses birleştirir*" savını ileri sürer. Ayrıca Ong, sesin merkezileştirme eyleminin, insanın evreni algılamasında büyük bir öneme sahip olduğunu ileri sürer.²⁰⁵ Sesin bu merkezileştirme özelliği sayesinde izleyici sesin içine ve dolayısıyla filmin içine gömülebilir ama sürekli kaynağına bakmak zorunda kaldığı görüntünün içine gömülemez. Kısa film yönetmeni, Ong'un ileri sürmüş olduğu sesin birleştirici özelliğini, sesin sinemaya sağladığı olanaklarla bütünleştirerek tıpkı Eisenstein'in belirttiği gibi görülen dünya ile işitilen

²⁰⁵ Ong, A.g.e., s. 91

dünya arasındaki engelleri kaldırıp, bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmalıdır.

Kısa film ve ses ilişkisini ortaya koymanın en iyi yolu, kısa filmin özellikleri çerçevesinde kısa film – ses ilişkisine değinmektir. Kısa film, büyük stüdyoların dışında yapılan, yaratıcılarının ve onu destekleyenlerin ısrarcı çabalarıyla gerçekleşen ve maddi olarak da “**düşük bütçeli**” olmaya işaret eden film türüdür. Bu tanıma benzer olarak sinema yazarı Murat Özer kısa filmi; “*büyük stüdyolardan bağımsız olarak çekilen, genellikle yaratıcılarının özverili çabalarıyla gerçekleştirilen ve stüdyo filmleriyle karşılaştırılamayacak kadar düşük bütçeye sahip film türüdür*” şeklinde tanımlamaktadır.²⁰⁶ Kısa filmin temel özelliklerini de içinde barındıran bu iki tanım göz önüne alındığında “düşük bütçe” ifadesinin öne çıktığı görülür. Kısa film, özellikle ülkemizde yönetmenlerin bireysel çaba ve çözümleriyle kendisine yaşam şansı bulur. Bütçenin düşük olması veya hiç olmaması durumu, birçok kısa filmci için bir sorun olarak görülmektedir. Bütçe, film fikrinin oluşumundan itibaren yönetmeni etkileyen bir unsurdur; senaryonun yazılıp hayata geçirilmesi, bütçe ile yakından ilgilidir. Ancak kısa filmin doğasında olan deneysellik ve özgürlük kriterleri, sesin bir takım olanakları ile birleştirildiğinde kısa filmin anlatısal yapısı düşük bütçe ile de olsa olumlu yönde yol alabilir. Sözen, bu duruma ilişkin olarak şöyle bir örnek verir; bir kısa film yönetmeninin hayalini bile kuramayacağı iki tren çarpışması planı çekilmek isteniyor. Normal şartlarda düşük bir bütçe ile bu çarpışmayı sağlamak bir kısa filmci için sadece hoş bir hayaldir. Ancak sesin, çekilmesi zor planların anlatımında yaratıcı olarak kullanılması, kısa film yönetmeninin hayalini gerçeğe dönüştürmesinde yardımcı olabilir. Sesle anlatıma her şeyden önce büyük bir tasarruf sağlamak için başvurulur ama bunu sadece maliyet boyutuna indirgemek de yanlıştır.²⁰⁷ Burada önemli olan, maliyetten dolayı çekmekten vazgeçebileceğimiz planları eldeki ses imkanlarını kullanarak anlatıma dahil edebilmektir.

Maliyet açısından düşünmeye devam edildiğinde kısa film ve ses ilişkisine örnek olarak gösterilebilecek diğer bir kullanım da sesin “uzam oluşturma” özelliğidir. Bir kısa

²⁰⁶ Boydak, Aynı.

²⁰⁷ Sözen, A.g.e. s. 204

film yönetmeni eğer düşük bir bütçe ile karşı karşıya ise ve öykünün bir kısmının lüks bir restoranda geçmesi gerekiyorsa bu hayalini yine sesin filme kattığı bir özellik olan “uzam oluşturma” özelliği ile gerçekleştirebilir. Sesin uzam oluşturmaya en basit anlamıyla; diyalog, efekt ve müzik gibi ses unsurlarıyla izleyicinin kafasında yönetmenin yaratmak istediği mekanın oluşturulmasıdır. Görüntüden ziyade o mekana ilişkin seslerin ağırlıklı olarak kullanılmasıyla, izleyici bu sesleri referans olarak ikna edilmeye çalışılır.

Türkiye’de kısa film hareketi Yeşilçam dışında başlatıldığı için bağımsız bir olay olarak ortaya çıkmıştır. Kısa filmler, anlatım tekniği olarak zaman zaman yanlışlara düşmelerine rağmen, sanatçı kaygılarını, gerçekleri ya da fantezileri beyaz perdeye yansıtma isteğinin ürünüdürler. Yani ticari sinemanın reçetelerine bağımlı kalmadan başka özlere ve biçimlere yönelmiştir kısa film.²⁰⁸ Bu özlerden biri de deneyselliği ile ön plana çıkan kısa filmin, yine deneyselliğe yaklaşmasına olanak veren ve bu yolla çeşitli anlatım yollarını açan ses olgusuyla uyumlu-uyumsuz kullanımudur. Daha önce de belirtildiği gibi ses, görüntülerle uyumlu olarak birleştirilip çeşitli anlamlar yaratılabileceği gibi, tam tersine görüntü ve sesin kontrpuan oluşturarak uyumsuzluğu ile de bir anlatım yoluna gidilebilir ve bu anlatım, kısa filmin doğasında var olan deneysel eylemliliği pekiştirici rol üstlenebilir.

Kontrpuan; ses-görüntü karşıtlığı, görüntü-anlam karşıtlığı ve tema-karşı tema çatışmasından oluşan, yani kökünü müzikteki kontrpuan esastan alan ve buna göre yapılandırılan sinema anlatımıdır. Bir başka deyişle filmin görsel öğeleriyle, işitsel öğeleri arasında özgül bir uyumun kurulması durumudur. Sözo’n’e göre; kurgunun temelini, bir filmdeki bütün görsel ve işitsel öğelerin “hak eşitliği” içinde değerdes sayılması ve bu eşit öğelerin, görüntüdeki ana temaya göre düzenlenmesi oluşturur. Bu düzenlemede ses bazen görüntülere eşlik ederken bazen de görüntülere karşı çıkar. Her filmin kendi içinde bir temposu ya da ritmi vardır. Bu tempo hareketin hızıyla, kamera hareketleriyle, kesmelerin kısalığı ya da uzunluğuyla, müzik ve ses efektleriyle ve öykünün içeriği gibi farklı farklı unsurların birbirleriyle olan ilintileriyle yaratılır.²⁰⁹ Yukarıda verilen örneklerden yola çıkıldığında Gevgili’nin şu ifadelerine katılmamak imkansız hale gelmektedir. Ona göre; sinema sanatı açısından sesin doğrudan kullanımı asla yeterli bir etken gibi düşünülemez. Olması gereken, sesler ile görüntüler arasında

²⁰⁸ Niyazi Bilgiç, “Kısa Film”, **Film Dergisi**, Sayı: 43, Mayıs 1974, s. 5

²⁰⁹ Sözen, A.g.e, s. 151

tutarlı bir anlamsal bütünün yaratılabilmesidir. Bu da görsel-işitsel kontrpuan'ı kurmak demektir. Görüntüler ve sesler, nesnel dünyada değişik iki katman biçiminde vardır. Görüntü ile ses aynı filmin çatısı altında buluştuklarında bu kez her ikisinin tek başlarına içerebildiklerinden çok daha karmaşık nitelikteki anlamları dile getirir ve ortaya sestten de görüntüden de belli ölçülerde özerk ve her birinden çok daha aşkın bir görsel işitsel sentez çıkar. Burada ne ses görüntüye ne de görüntü sese baskın değildir. Görsel-işitsel olarak yaratılan anlamlar, onların her ikisinin ortak çocukları olmalarına karşın, yine de onlardan daha ötelerdeki özlere ulaşır.²¹⁰

Sesin bütün olanakları, kısa filmlerde öyküyü destekleyici unsur olarak kullanılabilir. Ancak günümüzde çekilen kısa filmlere bakıldığında sesin dramatik öğe olarak, dekor olarak ya da hikayeyi destekleyici unsur olarak kullanımına ilişkin örnekleri az görülmekte ya da görülmemektedir.

Tezin tartıştığı temel sorun ve tezin iddiası; Türkiye'de çekilen kısa filmlerin ses tasarımlarının yeterli düzeyde olmadığıdır. Böylesi bir iddia ile teze başlanmasının nedeni ise şimdiye kadar izlenen kısa filmlerin büyük çoğunluğunda görüntü öğesinin ön plana çıkarılması ve sesin ikincil düzeyde bırakılmasıdır. Bu durum Ong'un ifade ettiği gibi içinde bulunduğumuz ve görsel düşünme biçiminin etkili olduğu, görüntü odaklı iletişim teknolojilerinin egemenliğindeki ikincil sözlü kültürün bir sonucudur.

Tez kapsamında, *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'ne katılan ve ön elemeyi geçen 5 filmin incelemesi yapıldı. *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'nin seçilmesinde; "Bekleyiş" filminin yönetmeni Emine Emel Balcı'nın da belirttiği gibi festival jürisinin diğer festivallere göre daha şeffaf olması²¹¹, kısa filmi daha popüler hale getirmesi, mesleğinde başarılı uzun metraj film yönetmen ve yapımcılarıyla kısa film yönetmenlerini bir araya getirmesi, yarışmada ödül alan filmlerin festival süreci dışında çeşitli üniversitelerde gösterimlerini sağlaması, diğer festivallere göre daha yeni olması, sinema sektörü dışında bir kuruluşun böyle bir festivali sponsorluk yoluyla destekleyerek diğer kurum ve kuruluşlara kısa film sektörünü desteklemeleri için örnek olması gibi nedenler etkili oldu. *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*'nin seçilmesinin en önemli diğer nedeni de festival süresi boyunca ücretsiz olarak filmlerin izlenmesini sağlaması ve festival kapsamında mesleğinde uzman kişilerin düzenlediği çalıştaylarla kısa film

²¹⁰ Gevgilili, A.g.e, s. 54

²¹¹ Balcı, A.g.k.

yönetmenleri için verimli eğitim ortamı sağlamasıdır. Örneğin bu yıl beşincisi düzenlenen festival kapsamında oyuncu koçluğu, dijital sinema ve günümüz sinemasında ses teknikleri gibi başlıklar altında atölyeler düzenlendi ve bu atölyelere ciddi katılımlar oldu.

Bu tez kapsamında ele alınan filmlerin incelemesi yapılırken öncelikle Ong'un sesin merkezileştirme özelliği ile ilgili ifadeleri ve sesin bu özelliğinden yola çıkarak Metz'in Sinemasal Özdeşleşme Kuramı ele alındı. Tüm bunları da kapsayacak bir biçimde sesin sinemaya kazandırdığı olanaklar ele alınarak bir takım kriterler ortaya çıkarıldı. Filmlerin incelemesi yapılırken göz önünde bulundurulmuş kriterler şu şekilde sıralanabilir; sesin merkezileştirmesi, sesin flashback ve flashforward olarak kullanılması, sesin görüntüyle gösterilemeyecek durumları anlatması, uzam oluşturması, yer ve zaman belirtmesi, gerçeklik duygusu yaratması (Özdeşleşmeyle ilgili olarak), köprü oluşturması, kimlik belirtmesi, karakterlerin psikolojik durumlarını belirtmesi, sessizliğin dramatik etkisi.

Yukarıda sıralanan kriterler çoğunlukla uzun metraj filmlerde kullanılan sesin sinemaya sağladığı olanaklardır. Ancak bu kriterlerin uzun metraj filmlerde kullanılması, kısa filmlerde kullanılmayacağı anlamına gelmez. Festivallerin dayatmış olduğu koşulların da etkisiyle daha kısa zamanda öykü anlatmak durumunda olan kısa film, bu anlamda uzun metraj filminden farklı olarak yukarıda sıralanan sesin sinemaya sağladığı olanakları en üst düzeyde kullanmak durumundadır.

Tez kapsamında izlenen ve incelemesi yapılan filmlere bakıldığında, kısa film yönetmenlerinin çoğunun müziği “dikkatli, sakınarak” kullanma kuralına uymadığı ve diyalogu fazlaca kullandıkları görülmektedir. Birçok kısa film yönetmeninin hala “ne kadar bol, o kadar iyi” ilkesini izlediğini ve hala müziğin film boyunca, sessiz film eşliğinin betimleyici tarzında, diyalog ve ses efektlerine ya da yoruma arka plan olarak çok sık ya da neredeyse sürekli kullanıldığı görülmektedir. Oysa nasıl kurgu sesin gelişi ile rollerini paylaşmak zorunda kalmış ve belki de olması gereken yere çekilmişse, aynı şekilde müzik de kısa filmde böylesi bir demokratik ve estetik tavrı gerçekleştirmek durumundadır; bunun yolu da kısa film yönetmenlerinin dikkatli, seçici ve yerindeliği kollayan tavırlarından geçmektedir. Şüphesiz, tez kapsamında incelenen filmlerin çok az bir kısmı ses konusunda ileri bir düzeydedir ve belirli bir anlatım dilini yakalamıştır. Ancak çok az olan bu iyi örneklerden yola çıkarak, Türkiye’de çekilen kısa filmlerin ses

kuşaklarının iyi bir düzeyde olduğunu söylemek mümkün değildir.

Tez kapsamında izlenen bütün filmlere ve incelenen beş filme bakıldığında görüntü dili açısından belirli bir başarıyı yakalamış oldukları ancak sesi kullanma anlamında aynı başarıyı gösterememiş olduğu görülmektedir. Bunun nedenlerinden birisi de tezin birinci bölümünde belirtildiği gibi içinde bulunduğumuz görsel çağdır. Walter Ong, insanların önce sözlü kültürle tanıştığını ve daha sonra matbaanın bulunmasıyla birlikte görsel düşünmeyi pekiştiren yazılı kültüre geçildiğini iddia eder. Sinemanın ortaya çıktığı ve sinema kuramlarının yazıldığı dönem görsel çağa denk düştüğü için de sinemanın sadece görüntü dili olması gerektiği fikri öne çıkmıştır. Özellikle bu tez kapsamında seyredilen filmlere bakıldığında Ong'un ifadelerinin doğru olduğu görülmektedir. Filmlerin görüntü eksenli düşünülmesi, ses kuşağının göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Yaşlı bir çiftin köy yaşamlarının diyalog kullanılmadan anlatıldığı “Bekleyiş” adlı kısa film, bu tez kapsamında belirtilen ve az önce değinilen sese ilişkin kriterleri en yoğun biçimde kullanan filmidir. Yönetmeniyle yapılan mülakatta da sesin öneminin farkında olduğunu ve ses ögesini azami ölçüde kullandığını belirten Emine Emel Balcı, filminin ses kuşağı ve sesin önemi ile ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“Sinemada ses çok önemli. Görsellik ve ses, sinemayı sinema yapan şeylerin başında geliyor. Çok emek sarf etmek lazım, çok ince ve çok derin bir iş. Özellikle konuşmayan bir film yapıyorsanız seslerin önemi daha da artıyor. Ama seslerle de bir zenginlik katabilirsiniz, bir dünya yaratabilirsiniz, seslerle de bir film çekebilirsiniz, sesleri bağlayarak da bir anlam üretebilirsiniz. Benim filmimin bazı yerlerinde de zaten çok baskındır sesler, kimi zaman saldırır. Bazı yerlerde de hep aynı devam eder. Filmde sürekli dışarıda öten kuşlar var ve sanki o, bahar havasının müziği gibidir. Aslında görselle çok ters düşen bir şey bu durum. İkisinin arasında büyük bir ayrım var. Bir yaz filmine koysanız ya da başka bir renkli filme koysanız o civil civil kuş sesleri belki uygun düşer. Bu filme koyduğunuz zaman tuhaf bir etki yaratıyor. Öyle bir şey yapmak istedim. Evin içindeki kadınla adamın yaşadığı evdeki sesleri sildim ve tamamen bir boşluk olmasını istedim. Orada zaten hiç bir konuşma yok hatta bir uğultuya varan etki var.”

(Ek 2)

Balcı'nın yukarıdaki ifadelerine bakıldığında hem yönetmenin ses unsuruna atfettiği önemi hem de sesin sinemaya sağladığı olanakların bir kısmını görmek mümkün. Balcı, filminin bazı yerlerinde görüntü ve ses karşıtlığına dikkat çekerken aslında Eisenstein'ın Kontrpuan kuramını uygulamaya geçirmektedir. Bu kurama göre; ses, görüntüyle örtüşeceği gibi çakışarak alışılmışın dışında da anlamlar üretebilir. “Bekleyiş” filmi de yönetmenin ifade ettiği gibi acı ve ızdırap dolu bir bekleyişi anlatırken kara bulutlar eşliğinde kuş cıvıltılarına yer vererek görsel işitsel kontrpuanı gerçekleştirmektedir.

“Bekleyiş” filminde kullanılan müzik incelendiğinde tez kapsamında belirlenen sese ilişkin kriterlerin bir kısmına rastlanır. Filmde kullanılan Neşet Ertaş türküsü hem filmin geçtiği “yer”e ilişkin bilgi verirken hem de filmde yer alan karakterlerin “kimlik”lerine ilişkin ipuçları verir. Filmde ağırlıklı olarak kullanılan radyo üzerinden seslerin kesik kesik gelmesi, filmde yer alan “karakterlerin psikolojik durumlarının altını çizmek”le kalmayıp izleyicinin o karakterlerle özdeşleşme sürecine girmesini sağlar. Filmler incelenirken başvuru kriterlerinden birisi olan “görüntüyle gösterilmeyen durumların sesle anlatılması”na da örnek olabilecek kullanımlar mevcuttur filmde. Örneğin; radyo üzerinden kesik kesik gelen seslerin birdenbire ortadan kaybolması, filmde yer alan erkek karakterin öldüğüne işaret eder. Filmde kullanılan efektlere bakıldığında ise efektlerin yer, zaman ve kimlik belirtme, gerçeklik duygusu yaratımı gibi birçok amaca hizmet ettiği görülür. Filmde diyalog kullanımı yoktur. Bu durum hem görüntü ögesine olan ihtiyacı artırmakta hem de diyalog dışındaki diğer ses öğelerinin azami kullanımını kaçınılmaz hale getirir. Genel anlamda filmin ses kuşağı değerlendirildiğinde tez kapsamında incelenen diğer filmlere göre “Bekleyiş” filminin ses unsurunu daha etkin kullandığı ve tez kapsamında belirtilen sese ilişkin kriterlere filmin yapımı sırasında bilinçli bir şekilde başvurulduğu görülür. Balcı, filmin ses kuşağına verdiği önemi şu şekilde özetler;

“Filmde yapılmak istenen, seslerle insanın ve yaşamın varlığını ortaya koymak ve insandan çıkan sesle doğanın sesini birbirinin izdüşümü olarak kullanmaktır.” (Ek 2)

Turist bir ailenin maruz kaldığı terörist eylemin konu edildiği “Şah Mat”, tez kapsamında incelenen ve yönetmeniyle mülakat yapılan filmlerden biridir. Filmin ses kuşağına bakıldığında bir takım olumlu ve olumsuz kullanımların ortaya çıktığı görülür. Öykü uygun olduğu halde sesin sinemaya sağladığı olanakların neredeyse hiçbiri filmde

kullanılmamaktadır. “Bekleyiş” filminin aksine ağırlıklı olarak diyaloglar üzerinden ilerleyen “Şah Mat” bu özelliği itibariyle sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda kuramcılarının bu yeni öğeye karşı çıkma nedenlerine iyi bir örnek olarak gözükmektedir. Sinemanın güçlkle tiyatroya karşı zafer kazandığını belirten dönemin estetikçileri ve kuramcıları, diyalog ağırlıklı filmlerin sinemayı gittikçe tiyatroya yakınlaştırdığını ve bu durumun sinema için bir gerilemeye neden olacağını belirtmişlerdir. “Şah Mat” filminde de böylesi bir kullanım mevcuttur. Filmin yönetmeni Sıla Ünlü ile yapılan mülakatta da yönetmenin diyaloglara önem verdiği onun şu ifadelerinden anlaşılır;

“Sinemada temel unsur görüntü olmasına rağmen sesin etkileri yadsınamaz. Özellikle diyaloglar filmin temel öğesi bana göre. Diyaloglu filmleri seviyorum. Benim için diyaloglar ve daha genel olarak ses, izleyicinin duygularını etkilemek için oldukça önemli bir unsur.” (Ek 2)

“Şah Mat” adlı filmde yönetmen, “görüntülerle göstermeden” tramvayın havaya uçurulduğunu ses efekti ile sağlamaya çalışmaktadır. Bu kullanım aynı zamanda tez kapsamında film incelemeleri için kullanılan kriterlerden birisidir. Yönetmenin tramvayı uçurmak için seslerle anlatım yoluna gitmesi özgün bir fikirdir. Ancak efektlerin eksik ve yanlış kullanımına bağlı olarak izleyicide tramvayın patlatıldığı hissini oluşturulamaması filmin ses tasarımına ilişkin bir eksiklik olarak gözükmektedir. Yönetmenle yapılan mülakatta Sıla Ünlü bu duruma ilişkin olarak öz eleştirisi yapmaktadır;

“Filmde bir patlama efekti var. Onun dışında bardak koyma, satranç sesi, fren sesi gibi ses efektleri kullandım. Filmde kullandığım patlama sesinden çok memnun kalmadım ama bulabildiğim en iyi patlama sesi oydu. Daha iyisini bulunca filmin ilgili yerinde değişiklik yapmayı düşünüyorum.”
(Ek 2)

Yönetmenin filminde ses unsurunu kullanma biçimiyle mülakatta söyledikleri arasında kimi zaman çelişkiler bulunmaktadır. Örneğin tramvayın havaya uçurulduğu sahne seslerle anlatılmaya çalışılırken yönetmenin aşağıdaki ifadesi filmde uygulamaya çalıştığı ile çelişir;

“Yönetmen eğer görüntüye dikkat ediyorsa, sese de aynı ölçüde özen gösterebiliyor. Sonuçta sinema bir görüntü sanatıdır ama sadece görüntü

sanatı değildir. Ama ben genel olarak görüntünün temel alınmasından yanayım. Sesin görüntüyü yoğunlaştırmamasından yanayım. Sinemada ses kuşağını oluşturan öğelerin, görüntüyle anlatılmayacak şeyleri anlatmaması gerektiğini düşünüyorum.” (Ek 2)

Sıla Ünlü ile yapılan mülakat sonrasında kendisine tezin tartıştığı temel sorun ve sesin sinemaya sağladığı olanaklarla ilgili çeşitli bilgiler aktarıldıktan sonra filminin ses kuşağında ciddi değişiklikler yapacağını ve yapılan mülakatın kendisi için çok faydalı olduğunu belirtti. Daha önce de belirtildiği gibi bu durum tezin ve tartıştığı temel sorunun gerekliliğiyle ilgili ciddi ipuçları verir.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerden birisi de “Turkish Coffee”dir. Bu film de tıpkı “Şah Mat” gibi diyaloglar üzerinden ilerler. Diyalogların fazla olması diğer ses unsurlarının az kullanılmasına ya da hiç kullanılmamasına neden olmuştur. Bu filmde sesin sinemaya sağladığı olanaklara rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Ong’un içinde bulunulan görsel kültürle ilgili ifadelerinde belirttiği gibi filmde görüntü odaklı düşünme biçimi ön plana çıkarak sesin katacağı anlamlar göz ardı edilmiştir. Sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda senaryolar görüntülerle değil bir tiyatro oyunu gibi diyaloglarla yazılmaya başlamıştır. “Turkish Coffee” filminin ses kuşağına bakıldığında da sese ilişkin yaratıcılık süreçlerinin askıya alınarak görüntüye ve diyaloga ağırlık verildiği görülür.

Doğum yapan bir annenin yeni hayatına yabancılaşmasını konu alan “Doğum” adlı filmde de diyaloglu anlatımın öne çıktığı görülmektedir. “Doğum” gibi karakterlerin psikolojik durumlarının altının çizildiği filmlerde önemli işlevler üstlenebilecek olan müziğin göz ardı edilerek karakterlerin durumlarının diyaloglarla anlatılması bizi sesin sinemaya girdiği ilk yıllara götürür. Filmde efekt kullanımının da dikkate alınmadığı görülür. Tıpkı “Şah Mat” filminde olduğu gibi bu filmde de sesin sinemaya sağladığı olanaklardan biri olan sesin “görüntüyle gösterilmeyen durumları anlatması” özelliğinin kullanılmaya çalışıldığı görülür. Filmde bebek karakterinin varlığı sadece seslerle anlatılmaya çalışılır ama efektlerin yeterli düzeyde olmaması ve yanlış kullanımı gibi nedenlerden ötürü yönetmen amaçladığı şeyi yerine getirememektedir. Ayrıca efektlerin yokluğuna bağlı olarak filmin geçtiği hastane koridorları tam bir sessizlik içindedir ve bu durum izleyicinin o mekanı bir hastane olarak kabul etmesinin önünde engel oluşturur. Oysa sesin sinemaya sağladığı olanaklardan birisi de sesin gerçeklik duygusu

yaratmasıdır.

Çalışma kapsamında incelemesi yapılan filmlerden birisi de “Sardunya”dır. Diğer filmlerden farklı olarak bu filmde sinemada ses kuşağını oluşturan müzik, diyalog ve efekt unsurlarının eşit bir biçimde kullanıldığı görülür. Tez kapsamında incelenen filmlerin bir kısmı diyaloga ağırlık verirken bir kısmı hiçbir şekilde diyalog kullanmamaktadır. Oysa “Sardunya” adlı filmde yönetmen üçlü bir yapı kurarak filminin ses kuşağını müzik, diyalog ve efekt unsurlarıyla destekler. Diğer filmlerin müzik evrenlerinden farklı olarak bu filmde tanınmış müzikler kullanılmaktadır. Orhan Gencebay, Küçük Emrah ve İbrahim Tatlıses gibi sanatçıların şarkılarının kullanıldığı film bu özelliği nedeniyle diğer filmlerden ayrılır. Diğer filmlerde kullanılan müziklere bakıldığında özgün müziklerin tercih edildiği görülür. “Sardunya” adlı filmde tanınmış müziklerin kullanılması bir takım olumsuzları beraberinde getirir. Daha önce de belirtildiği gibi filmlerde tanınmış müziklerin kullanılması izleyiciyi filmin evreninden çıkararak müziğin peşinden sürüklenmesine neden olur. Filmde kullanılan efektler ise tıpkı “Bekleyiş” filminde olduğu gibi filmin duygu evrenini zenginleştirici yöndedir. Mekan olarak kullanılan İstanbul’un yoğunluğu ve iç mekamlarda geçen sahnelerin atmosfer duygusu aktarılırken ses efektlerine başvurulur. Daha önce ses kuşakları incelenen “Şah Mat” ve “Doğum” adlı kısa filmlerde ses efektlerinin yetersizliğinden kaynaklanan atmosfer oluşturma sorununa bu filmde rastlanılmaz. Filmde yer alan diyaloglar incelendiğinde yönetmenin ekonomik davrandığı görülür. Diğer filmlerde hikaye anlatmada temel olarak başvuru diyalog unsuru bu filmde belirli bir hak eşitliği çerçevesinde görüntüyle dengeli bir biçimde kullanılır.

Tez kapsamında incelemesi yapılan kısa filmlerde kullanılan ses unsurları genel olarak göz önüne alındığında tıpkı sesin sinemaya girdiği ilk yıllardaki gibi çeşitli aşırılıklarla karşılaşılmaktadır. Örneğin müzik, kısa filmde olması gereken yerlerde kullanılan bir unsur olarak değil kullanmak zorunda kalınan bir öğe olarak ele alınmakta ve bu düşüncenin hakim olduğu video klip özelliği taşıyan bir çok film, kısa film olarak nitelendirilmektedir. Müzik kullanımı konusunda kısa film yönetmenlerinin yaptığı en büyük hatalardan birisi de çok bilindik veya popüler parçaların filmlere müzik olarak seçilmesidir. Bu durumda izleyici, kendisine tanıdık gelen bu müziğin peşine düşerek filmle olan bağını koparabilir. Burada önemli olan müziğin niteliğinden çok, onun dramatik uygunluğu, ritmi ve filmin görsel ritmi arasındaki eşlemedir. Kuşkusuz izleyici

nitelikli, iyi müziğe layıktır ama şunu da unutmamak gerekir ki izleyici konsere değil film izlemeye gelmiştir. Dolayısıyla kısa filmde, filmi harcama pahasına, ilgiyi kendine çekecek ölçüde iyi olan bir müziğin yeri yoktur. Buradan şöyle yaygın bir gözlem ortaya çıkar: en iyi film müziği, işitilmeyen müziktir.

Tez kapsamında incelemesi yapılan 5 filmin ve ön elemeyi geçen diğer 14 filmin ses kuşaklarına bakıldığında “Bekleyiş” filminin dışındaki diğer filmlerde sesin sinemaya sağladığı olanakların ve dolayısıyla bu tez çalışmasının film incelemeleri kısmında öne çıkan sese ilişkin kriterlerin kullanılmadığı ya da çok az kullanıldığı görülmektedir. Yönetmenlerin, Ong’un belirttiği gibi filmlerinin görüntü boyutuna daha çok dikkat ettiği ancak ses kuşaklarını göz ardı ettiği görülmektedir. Sinemanın sanat olduğunu kabul ettirmeye çalışan ilk film kuramları, Ong’un bahsettiği gibi gözün üstünlük kazandığı ve görsel düşünmenin egemen olduğu yazılı kültür döneminde ortaya çıktığı için yıllardan beri insanların hafızalarında yer alan “bir görüntü bin kelimeye değer” deyişi ortaya çıkmıştır. Görsel kültürün ürünü olan ve günümüze kadar getirdiğimiz bu ve benzeri deyişler, sinema sanatının anlam öğelerini düşündüğümüzde kafamızda yarattığımız hiyerarşide ses öğesinin en altta yer almasına neden olmuştur. Sinemanın sadece görüntü sanatı olduğu yönündeki düşünceler, sinemanın kimi yapı taşlarının diğerlerinden daha önemli olduğu sonucunu doğurmaktadır. Bu yanlış sonuç, bu tez kapsamında izlenen ve incelenen filmlerin tamamına yakınında kendisini göstermektedir. Görüntü eksenli düşünülmesi ve dolayısıyla görüntü öğelerinin diğer anlam yaratıcı öğelere göre daha fazla önemsenmesi bu tez çalışmasını gerekli kılmaktadır.

Ülkemizde kısa filmin birçok tanımı yapılmıştır ve yapılmaktadır. Ancak kısa film; sinematografik kısa anlatımdır şeklinde bir tanımdan yola çıktığımızda öne çıkan unsur, kısa filmin lafı uzatmadan bir hikaye anlatma özelliğidir. Mümkün olduğunca seyircisini sıkmadan sinematografik unsurların kullanımına dayalı olan kısa film, bu anlamda sesi olabildiğince kullanabilmelidir. Ses, kısa film için bir zorunluluk değil, kısa film yönetmeninin elinden tutan bir yardımcı unsur olarak düşünüldüğünde, sesin aşılması gereken bir teknik problem değil, kullanılması gereken sinematografik bir unsur olarak değerlendirilmesi gerektiği ön plana çıkmaktadır.

Tez kapsamında incelenen filmlerin ses kuşaklarına bakıldığında olumsuz bir tablo ortaya çıkmaktadır. Ancak bu olumsuz tablonun tek sorumlusu kısa film yönetmenleri değildir. Çünkü *Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali*’ne ve diğer tüm festivallere

bakıldığında katılan yönetmenlerin genel olarak, üniversitelerin İletişim veya Güzel Sanatlar Fakültelerinde okuyan ya da mezun olan gençlerden oluştuğunu görmek mümkün. Türkiye’de İletişim ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin ders programlarına bakıldığında ise Ong’un yazılı kültür dönemine ilişkin tespitlerinin sadece yönetmenlerin düşünme biçimlerine değil aynı zamanda üniversitelerdeki ders programlarına da etki ettiği görülür. Tez kapsamında örnek olarak seçilen Yeditepe ve Maltepe Üniversitelerinin Radyo Sinema ve Tv Bölümlerinin ders programları tıpkı yönetmenlerin görüntü ögesini ön plana çıkarmaları gibi görsel düşünmeyi pekiştirici derslerden oluşur (Ek 3). Yeditepe Üniversitesi’nin ders programı incelendiğinde 4 yıl boyunca sesle ilgili olarak sadece bir ders gözükmekte ve o da görüntü ve ses adı altında geçmektedir. Maltepe Üniversitesi’nin ders programında ise sese ilişkin olarak zorunlu bir ders gözükmemektedir. Ders programlarının görüntü unsurunu ön plana çıkarması, iletişim fakültelerine alınan teknik ekipmanın da görüntüye ilişkin olarak belirlenmesine neden olur. Ses ve kısa filme ilişkin olarak yazılan kaynak sayısının çok yetersiz olması ve üniversitelerin ders programlarında ses unsurunun göz ardı edilmesi yönetmenlerin kısa filmlerinin ses kuşaklarında birçok olumsuzluğa neden olmakta ve tüm bu olumsuzluklar bu tez çalışmasını gerekli kılmaktadır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (1989), **Sessiz Sinema**, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, Ankara

ABİSEL, Nilgün (Ocak 1994), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, İmge Kitabevi, Ankara

AKYÜREK, Feridun (2005), “*Görsel İşitsel Bir Dil: Video Klip*”, **Selçuk İletişim Dergisi**, (Sayı: 3), 100

AKYÜREK, Feridun (2004), **Senaryo Yazarı Olmak**, Mediacat Yayınevi, İstanbul

ARNHEIM, Rudolph (1985), **Film ve Gerçeklik-Sinema Kuramları**, Derleyenler: Seçil Bükler-Oğuz Onaran, Dost Kitabevi, Ankara

ARSLANTEPE, Mehmet (Kasım 2007), **Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş**, Beta Yayınevi, İstanbul

AYDIN, Dilek, (Şubat 2008), “*2007'nin Kısa Film Manzarası*”, **Altyazı Dergisi**, (Sayı: 70), 78

AYDIN, Hasan (1989), “*Canlandırma Sineması*”, **Ve Sinema**, (Sayı: 7), 28

BAKIRCIOĞLU, Müge (2007), “*Turkish Coffee*” Kısa Film

BALCI, Emine Emel (2008), “*Bekleyiş*” Kısa Film

BAYDUR, Mehmet (2004), **Sinema Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul

BİLGİÇ, Niyazi (Mayıs 1974), “*Kısa Film*”, **Film Dergisi**, (Sayı: 43), 5

BETTON, Gerard (Şubat 1993), **Sinema Tarihi**, 4. Baskı, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul

BLOGCU (2008), “*Diyalog nedir?*” www.jray72.blogcu.com/diyalog-nedir_12132231.html (20.12.2008)

BORDWELL, David (Ocak 2009), **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, İstanbul

BOYDAK, Serpil (2006), “Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

BRECHT, Bertold (1975), “*Sesli Sinema*”, **Çağdaş Sinema Dergisi**, (Sayı: 7), 76
Bazin, Andre (1993), **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul

BÜYÜKCOŞKUN, Emin Mustafa (2008), “Sardunya” Kısa Film

CAN, Aytekin (Nisan 2005), **Kısa Film**, Tablet Kitabevi, Konya

CAN, Aytekin (2008), “*Kısa Filmde Ritm*”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Konya, (Sayı: 19), 160–161

CANİKLİGİL, İlker (Ekim 2007), **Dijital Video İle Sinema**, Pusula Yayıncılık, İstanbul

CERAM, C.W (Ocak 2007), **Sinemanın Arkeolojisi**, Çev. Hasan Aydın, Agora Yayınevi, İstanbul

COOK, David (1990), **A History of Narrative Film**, 2nd Edition, New York: W.W. Norton

COOPER, Pat (Aralık 2005), **Kısa Film Yazmak**, Çev. Simten Gündeş, Es Yayınları, İstanbul

CUMHURİYET GAZETESİ, 7 Mayıs 1930, s.7

ÇELİKCAN, Peyami (Ekim 1996), **Müziği Seyretmek**, Yansıma Yayınları, Ankara

DİNÇER, Süleyma MURAT (Aralık 1996), **Türk Sinemasında Kısa Film**, Kiv Yayıncılık, Ankara

DİNÇER, Süleyma Murat (Kasım 1996), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, Ankara

EISENSTEIN, Sergey (Ekim 1975), **Bir Sinemacının Düşünceleri**, Çev: Azmi Arna, Yol Yayınları, İstanbul

ER, Dilek (1992), “Sinema Teknolojisinin Gelişimi İçinde Fotografik Malzeme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ERDOĞAN, İrfan (2005), **Sinema ve Müzik**, Erk Yayınları, Ankara

ERGÜL, Reha Recep (Temmuz 1998), “*Modern Ses Kuramları*”, **Kurgu Dergisi**,

(Sayı:15), 85–95

ERGÜL, Reha Recep (2001), **Ses**, 2. Baskı, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayını, Eskişehir

ERKİLİÇ, Gökhan (2005), “*Sinemada Yolculuk Zamanı*”, **Sekans Dergisi**, (Sayı: 3), 76

ETİKAN, Hilmi (2007) “Türkiye’de Kısa Filmin Tarihi” Belgeseli

EVREN, Burçak (Şubat 2004-Mart 2004), **Antrakt Dergisi**, (Sayı:77-78), 15

EVREN, Burçak (1984), “*İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular*”, **Gelişim Sinema Dergisi**, (Sayı: 2), 25

EVREN, Burçak (Kasım 2003), **Türk Sinemasının Doğum Günü**, Leya Yayıncılık, İstanbul

GEVGİLİLİ, Ali (1989), **Çağın Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul

GEZER, Mehmet (1986), “Türk Sinemasında Müzik Sinema İlişkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

GÜÇHAN, Naci (Ekim 1981), “*Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim*”, **Kurgu Dergisi**, (Sayı: 4), 215

GÜNGÖR, Şefik (1996), “*Öykülü Kısa Film*”, **Antrakt Dergisi**, (Sayı 56), 8

GÜNGÖR, Şefik (Şubat 1994), **Sinemada Görüntü Yönetmeni**, Kitle Yayınları, Ankara

GÜVEMLİ, Zahir (Ekim 1960), **Sinema Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul

KALİÇ, Sabri (Aralık 1992), **Sabri Kalıç’ten Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul

KAYNAR, Tarkan (1993), **Önce Kısa Film Vardı**, Antrakt Yayınları, İstanbul

KEMAL, Orhan (2003), **Senaryo Tekniği ve Senaryolar**, Tekin Yayıncılık, İstanbul

KILIÇ, Levend (Eylül 1994), **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları, İstanbul

KILIÇ, Levend (1987), **Televizyon Eğitim Programlarında Yapım Yönetim**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir

KONURALP, Sadi (2004), **Film Müziği**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul

KÜNÜÇEN, Hale (2001), “*Görüntülerle Erenlerin İzinden*”, **Hacı Bektâşi Veli**

Araştırma Dergisi, (Sayı: 17), 179

MITRY, Jean (1989), **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Yayınları, İzmir

NALBANT, Engin (2005), “Michel Foucault'da Normalleştirme ve Kapatılma”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı

ONARAN, Alim Şerif (Nisan 1994), **Sessiz Sinema Tarihi**, Kitle Yayınları, Ankara

OK, Akın (1995), **Türk Sinemasında Film Müzikleri**, Arion Yayınevi, İstanbul

OTYAM, Nedim (“t.y.”), **Sinemada Ses ve Müzik**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul

ÖNGÖREN, Mahmut Tali (1991), **Senaryo ve Yapım**, Alan Yayıncılık, İstanbul

ÖZGÜR, Aydın (1994), **Televizyon Reklamcılığı**, Der Yayınları, İstanbul

ÖZÖN, Nijat (1995), **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Kitle Yayınları, Ankara

ÖZÖN, Nijat (1956), **Sinema Sanatı**, Sinema Yayınları, Ankara

ÖZÖN, Nijat (1985), **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayınevi, İstanbul

ÖZÖN, Nijat (1981), **Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara

ÖZÖN, Nijat, (Mayıs 1972), **100 Soruda Sinema Sanatı**, 2. Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul

ÖZUYAR, Ali (2004), **Babıali'de Sinema**, İzdüşüm Yayınları, İstanbul

ÖZUYAR, Ali (Şubat 1999), **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Öteki Yayınevi, Ankara

PARSA, Seyide (2000), **Belgesel Film Yapım Teknikleri**, Punto Yayıncılık, İzmir

PEHLİVAN, Ferit (1997), **Biyofizik**, 2. Baskı, Hacettepe Taş Yayınları, Ankara

PEKMAN, Cem (Mayıs 2004), **Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü**, Pan Yayınları, İstanbul

ROTHA, Paul (Şubat 2001), **Sinema Yazıları**, Çev: Ayzer Ovatman, İzdüşüm Yayınları,

İstanbul

SCOGNAMILLO, Giovanni (1994), **Amerikan Sineması**, Ağaç Yayınları, İstanbul

SCOGNAMILLO, Giovanni (1998), **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

SMITH, Geoffrey Nowell (Mayıs 2003), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

SÖZEN, Mustafa (Mart 2003), **Sinemada Ses Kullanımı**, Detay Yayıncılık, Ankara

SÜALP, Tül Akbal (Aralık 2003-Ocak 2004), “*Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?*”, **Antrakt Dergisi**, (Sayı: 75-76), 20

ŞİRİN, Burcu Aykar (2008), “Doğum” Kısa Film

TANSUĞ, Sezer (1993), **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, İstanbul

TEKSOY, Rekin (2005), **Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul

TELİMEN, Cenk (1999), “Türk Televizyon Yayıncılığında Kısa Filmler Olgusu ve Bunların Sistem İçindeki Yeri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

TONKS, Paul (Şubat 2006), **Film Müziği**, Çev. Ala Sivas, Es Yayınları, İstanbul

UYSAL, Ömer Saydam, Yayınlanmamış Ders Notları ****

UZUN, Ülkü (1994), “*Videoklip: Yeni Bir Görsel Anlatım Dili*”, **Antrakt Dergisi**, (Sayı: 32), 59

ÜNLÜ, Sıla (2008), “Şah Mat” Kısa Film

ÜLGEN, Aytuğ (2005), “*Sinema ve Müzik Sanatı İlişkisi Üzerine*”, **Sekans Dergisi**, (Sayı: 5), 130

ÜLKÜ, Reha (Aralık 2004), **Sinema ve Kuram**, Orient Yayınları, Ankara

YALIN, Oktay (2008), “*Sayısal Sinema ve Olası Etkileri*”, Elif Akçalı, Zeynep Altundağ (Editör) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

YILDIRIM, Müjgan (1995), “İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor: Türk Sinemasının Perde Arkası”, (Der.) Burçak Evren, Sigmung Weinberg: Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam, Milliyet Yayınları, İstanbul.

ZEREN, Ayhan (Haziran 1978), **Müzikte Ses Sistemleri**, Ofset Otomat Basımevi, Ankara

www.baskent.edu.tr/~scanan/sesweb/ses.htm, 19.12.2008

www.edebiyatogretmeni.net/forum/kultur_sanat/sessiz_film-t3207.0.html, 18.11.2008

EKLER:

EK 1: Film Künyeleri

Film Adı:	Bekleyiş
Yönetmen:	Emine Emel BALCI
Filmin Türü:	Kurmaca
Filmin Süresi:	14 Dakika
Filmin Yapım Tarihi:	2008
Orijinal Formatı:	35 mm
Orijinal Renk:	Renkli
Müzik:	Neşet ERTAŞ
Senaryo Yazarı:	Emine Emel BALCI
Görüntü Yönetmeni:	MURAT TUNCEL
Kurgu:	Emine Emel BALCI
Ses:	Hakan DUYAR
Yönetmenin Filmografisi(Türkçe / İngilizce)	Talih Üzerine Kısa Film - A Short Film About Luck - 2004 Yusuf ile İsmail - Joseph and Ismael - 2005 Yakup - Jakop - 2005 Sevda - Passion - 2006 Gölün Kadınları - Women Of the Lake Belgesel - 2007 Bekleyiş - 2008

Film Adı:	Şah Mat
Yönetmen:	Sıla Ünlü
Filmin Türü:	Kurmaca
Filmin Süresi:	7' 45 dakika
Filmin Yapım Tarihi:	05/05/2008
Orijinal Formatı:	16mm
Orijinal Renk:	Renkli
Müzik:	Steven Roy
Senaryo Yazarı:	Sıla Ünlü
Görüntü Yönetmeni:	Andy Fabrykant
Kurgu:	Sıla Ünlü
Ses:	Sıla Ünlü
Yönetmenin Filmografisi(Türkçe / İngilizce)	Sıfır (ZERO) : 9'30 , Mini DV, 2005 Lollipop (Lollipop): 1'30 , 16 mm Bolex, 2007 Pabuç (Shoestory): 6'35, Mini DV, 2007 Selam Dünya (Hello World): 14,30, Betacam, 2008 Şah Mat (Checkmate): 7'45, 16 mm, 2008

Film Adı:	Turkish Coffee
Yönetmen:	Müge Bakırcıoğlu
Filmin Türü:	Kurmaca
Filmin Süresi:	17 Dakika
Filmin Yapım Tarihi:	2007
Orijinal Formatı:	DV
Orijinal Renk:	Renkli
Müzik:	Lisa Friend
Senaryo Yazarı:	Müge Bakırcıoğlu
Görüntü Yönetmeni:	Thomas Forbes
Kurgu:	Müge Bakırcıoğlu
Ses:	Phillip Donkin, Tom Benett
Yönetmenin Filmografisi(Türkçe / İngilizce)	Öpücük, Kavuşma, Denize Fısıltılar, Çizgi, Gerçek

Film Adı:	Doğum
Yönetmen:	Burcu Aykar Şirin, Uygur Şirin
Filmin Türü:	Kurmaca
Filmin Süresi:	14' 42"
Filmin Yapım Tarihi:	Ağustos 2008
Orijinal Formatı:	HDV
Orijinal Renk:	Renkli
Müzik:	-
Senaryo Yazarı:	Burcu Aykar Şirin, Uygur Şirin
Görüntü Yönetmeni:	Meryem Yavuz
Kurgu:	Osman Bayraktaroğlu
Ses:	Orçin İnceoğlu
Yönetmenin Filmografisi(Türkçe / İngilizce)	“Karışik Pizza” (Senarist)

Film Adı:	Sardunya
Yönetmen:	Mustafa Emin Büyükcoşkun
Filmin Türü:	Kurmaca
Filmin Süresi:	18'
Filmin Yapım Tarihi:	2008
Orijinal Formatı:	HDV, PAL
Orijinal Renk:	Renkli
Müzik:	-
Senaryo Yazarı:	Mustafa Emin Büyükcoşkun
Görüntü Yönetmeni:	Orkan Bayram
Kurgu:	Mustafa Emin Büyükcoşkun
Ses:	Arda Erdir
Festival ve Ödüller	<p>2008 Hisar Kısa Film Seçkisi</p> <p>27. Uluslararası İstanbul Film Festivali- Hisar Kısa Film Seçkisi</p> <p>5. Yıldız Kısa Film Festivali- En İyi 3. Kurmaca Film</p> <p>14. Cittadella del Corto Uluslararası Kısa Film Festivali- Uluslararası Yarışma</p> <p>10. Uluslararası Eskişehir Film Festivali</p> <p>5. Fresh Film Fest Karlovy Vary</p> <p>13. Festival de Cine Internacional de Ourense</p>

EK 2: Röportaj Deşifreleri

Emine Emel Balcı İle “Bekleyiş” Filmi Üzerine Söyleşisi (Taksim, 22.05.2009)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü son sınıf öğrencisi olan Balcı 1984 doğumludur. Sinema ve dizi sektöründe reji asistanlığı, yardımcı yönetmenlik tecrübeleri bulunur. Halen yazdığı hikayeler ve senaryoları üzerinde çalışmaktadır. Kısa metrajlı filmleri; “Talih üzerine kısa bir film”, “Yusuf ile İsmail”, “Yakup”, “Sevda”, “Bekleyiş”.

1-) *Emine hanım sizin için kısa film nedir?*

Benim için kısa filmin uzun filmde herhangi bir farkı yok. İkisi de hikaye anlatmakla ilgili bir şey. Tabi kısa olması biraz daha parlak bir fikir gerektiriyor ama genel anlamda, içerik anlamında ve biçim anlamında çok fazla bir ayrım göremiyorum. Kısa filmciler arasında çok daha anlık sürprizler üzerine hikâyelerini kuranlar var ama benim için açıkçası çok fazla bir önemi yok. Yönetmenin temelde bir cümle kurabilmesi yeterli. Benim genel olarak on beş dakikadan yirmi beş dakikaya kadar çektiğim filmler var. Açıkçası çok çok kısa fikirler de üretiyorum. Muhakkak yaptığım bir şeyi açmak istiyorum. Öyle daha iyi anlatabildiğimi düşünüyorum. O yüzden iki üç dakikalık filmler yapamadım ama yapmak isterdim. Onlar da başka başka türlere ayrılıyor zaten ama ben hiç denemedim açıkçası. O yüzden aslında uzun metraj film ile kısa metraj film arasında çok fark yok.

2-) *Peki sizce bir kısa filmi iyi kılan öğeler nelerdir?*

Bence kısa filmcinin fikir çeşitliliğinden ziyade biçime kafa yorması lazım. Türkiye’de de öyle bir durum var. Yani çok fazla kısa filmci var. Artık sadece sinema okuyanlar film yapmıyorlar. Bir sürü farklı branşlarda okuyan insanlar da kısa film yapıyorlar. Film yapmak eskiden pahalıya patlardı ama artık dijital imkânlarla çok anlık fikirleri evlerinde arkadaşlarıyla çekebilecek fikirler yaratabiliyorlar. Yani dediğim gibi bence önemli olan kısa filmcinin farkını, anlatma biçimiyle ortaya koyması, yani içerikte çok fazla türler var, zaten bu ülkede anlatılacak çok fazla hikaye var. Uzun film çekecekler için de, kısa

film çekecekler için de önemli olan özgür olmak. Daha sorgulayan, daha eleştiren, daha kapalı bir üslupla anlatılıyor olsa daha iyi olur. En azından ben öyle yapıyorum ama kısa filmcilerin türlü türlü sinema anlayışları var. Ona göre yaptığınız filmler değişiyor. Yani genel olarak konuşamam ama kendi yapmak istediğim işler tamamen sıradanlık meselesi. Bir iş yaparsınız ve ben farklı olacağım diye yapmazsınız. Muhakkak farklısınızdır ve bir yerde onun diğerlerinden ayrıldığı yer ortaya çıkar. O yüzden benim düşündüğüm hikâyeler, aslında çok sıradan hikâyeler ama anlatma biçimlerimin farklı farklı olmasını istiyorum. O yüzden de sadece kurmaca filmler yapmıyorum. Mesela belgesel de çektim, ileride de çekmek istiyorum. Deneysel çok kafa yormadığım için çok da anlayabildiğim bir şey değil ama onu da yapmak istiyorum. Yani animasyona keşke kabiliyetimiz olsaydı, onu da yapmak isterdim. O yüzden neticede önemli olan bir cümle kurmaksa, o cümleyi kurmak için her türü denemeye varım. Yani kısa filmcinin de öyle özgür bir düşünce içerisinde olması lazım.

3-) *Peki tam olarak biçimden kastınız nedir?*

Çok klasik anlatım biçimleri vardır, Türk Sinemasında da vardır öyle şeyler. Biraz daha geniş düşünmek lazım. Yani saçmalamaktan bahsetmiyorum. Saçmalamakla böyle sıradanlıktan çıkmak arasında çok ince bir çizgi var. Yani farklı olayım derken hakikaten saçma sapan işler yapan insanlar da var. O yüzden diyorum ya insanın tamamen kendi algısı ve bilinciyle ilgili olan bir şey bu söylediğim. En azından kendim için şunu düşünüyorum; kısacıklar da uzuncular da dünyada yapılan işleri takip ederlerse aslında bize anlatılan ve öğretilenlerin bizim şimdiye kadar seyrettiğimiz sinemanın hep belli bir kalıp içerisinde yürüdüğünü görürler. Eskiden beri süre gelen aç-karşı aç meselesi vardır. Mesele hala böyle şeyleri takıntı haline getiren insanlar vardır. Bu tür dar kalıplar düşünce biçimlerini de kısıtlıyor. Bu anlamda kısa filmin bir özgürlük alanı var. Ben sinemayı uzun film çekerek öğrenemem, bu çok büyük bir lüks. Ne o kadar paramız var ne de kimse bize öyle bir hoşgörüyü yaklaşılabılır. Yani tam kıvamına geldiği zaman yaparsın uzun metrajlı filmi. Öyle bir anlayış vardır. Kısa film biraz daha öğrenme alanı olduğu için hem kendini ifade etme hem kendini insanlara tanıtmaya, sektörle tanışabilme, oyuncularla muhatap olabilme, amatör ve de profesyonel her neyse öyle bir alan olduğu için o yüzden de daha özgür olmasını diliyorum, en azından kendi açımdan. Biçim konusunda da insanların çok klasik anlayışlara düşmesin istiyorum. Şu an festivallerde dolaşan hep birkaç tane film vardır. Onlar sürekli ödül alırlar ama onlara baktığımız zaman evet konuları farklıdır, daha evvel anlatılmamış şeyleri anlatırlar ama ya çok Amerikan tarzı anlatmışlardır bunu ya fazla bir Avrupa sineması etkisi vardır üzerinde ya

da hakikaten o saçmalama sınırına doğru yaklaşmış insanlardır.

4-) *Kısa film için yapılan tanımlardan bir tanesi de şu; Taksim’de kalabalık bir anda bir kürsüye çıkıp bağırmaştır aslında kısa film. Sizin özgürlükten kastınız bu mu?*

Doğru evet. Neticede bütün kısa filmcilerde ortak olan bir şey var. Dediğiniz gibi bağımsızız, paramızı kendimiz veriyoruz, sponsorlarla çalışan insanlar var ama parayı birileri de verse kısa filmciyi çok ciddiye almadıkları için çok da yönlendirmek istemiyorlar. Yani kısa filmler için bir sürü festivaller yapılıyor, ödüller veriliyor, insanlar güya dikkate alınıyorlar ama baktığımız zaman aslında çok da önemli insanlar değiliz biz sektörün içerisinde. Yani henüz, evet oturmuş bir üslubumuz olmadığı için ya da genç olduğumuz için ya da öyle konumlandırıldığımız için ama bağımsız olduğumuz için, hep istediğinizi yapabilirsiniz çünkü ben çok özgürüm diyen kısa bir filmcinin bile bağlandığı yerler var ama koyduğunuz parayı sinemanın tabiatı itibariyle geri almak durumundasınız ve onu istiyorsunuz. Hele hele gençseniz ve bütün işinizi, kendinizi buna vermişseniz hayatınızı da idame ettirmek zorundaysanız. Kimileri başarılı olurlar kimileri olamazlar ama işte bu kaygılara düşmemeleri gerekiyor diye düşünüyorum. Yani Türkiye’de hiçbir festivalde seçilmeyen bir sürü film Avrupa da bir festivale gidip yarışabiliyor ya da ödül alabiliyor ya da Avrupa da ödül almış, çok büyük ödüller almış kısa filmler Türkiye’de hiç kimsenin umurunda olmuyor.

5-) *Bekleyiş filminin hikâyesi nedir ve neden bekleyiş?*

İsmi konusunda hikâyenin anlattığı şeyi başlık olarak seçtim. O konuda çok düşündüm ama onun öncesinde ben onu bir edebi hikâye olarak yazdım aslında o dönemde. Öğrenciydim, son sınıftaydım ve içerik olarak aslında çekilmesi zor bir hikâye gibiydi. Bir değirmen mekânı, bir eşek vardı, o eşeğin hikâyenin içinde bir yeri vardı. Yaşlı insanlar vardı, onların çabası vardı filmin içinde ve film bir köyde geçecekti. Param da yoktu açıkçası. Filmi yazdım ve koydum. Sonra geleceğin sineması TÜRSAK Vakfının açtığı Kültür Bakanlığı’nın verdiği destekler vardı orada hikâye ödül alınca verilen parayla filmi çekmeye başladık. Mekânları bulmak biraz zordu. Yazdığım şeyi birebir nasıl bulacaktım ya da hepsini aynı mekânda nasıl buluşturacaktım? Evet değirmeni bulurdunuz, eşeği bulurdunuz, insanları bulurdunuz ama Türkiye’de artık öyle mekânlar da çok fazla kalmadı. Biz Balıkesir’e bağlı Karapol Köyü’nde bir mekân bulduk.

İstanbul'dan oyuncu götürmeyi de düşünmedim. Çünkü buradan ne oyuncu götürme imkânımız ne de paramız vardı. Oradan karı koca filmde oynayan çift bize yardımcı oldular ve biz filmin bütününe bir buçuk iki günde 35mm olarak dört beş kişilik bir ekiple çektik. Ondan sonra da zaten festival süreci başladı. Yani yurtdışındaki festivallerde çok iyi yorumlar aldım ve film yarıştı oralarda.

6-) *Filmde dikkatimi çeken noktalardan bir tanesi radyo sesi oldu. Filmde kullanmış olduğunuz radyo sesi, filme nasıl bir anlam katıyor, özellikle neden radyo kullandınız?*

Benim aslında simgelerle anlatmak istediğim bir şey vardı. Bir kadın, bir adam, bir hayvan ve bir eşya. Yani bütün hayatımız, aslında bütün bunların beraber olmasıyla bir anlam kazanıyor. Onların hepsi benim için simgeydi. Radyo sesi biraz sanki antika kaldı gibi filmin içinde. İlk yazdığım anda onu biraz adamla ve kadınla yani hayatın varlığıyla nefes meselesiyle radyonun sesini örtüştürmek istedim. Çünkü radyo çalışır sesini duyarsınız, o canlıdır yaşayan bir şey vardır o ortamda, ilk bakışta ilk hissettiğiniz şey budur zaten. Nefes alıp veriş de zaten canlı olup olmadığını gösteren bir şeydir. O ikisini birbirinin izdüşümü olarak kullanmak istedim. Zaten filmin sürükleyici olmasının nedeni de o oluyor. Yani radyonun sesi kesildiği zaman bütün her şeyin de artık sona geldiğini anlamış oluyorsunuz.

7) *Peki orada, bazen müzik gidiyor, parazitler giriyor araya. Bu kasıtlı bir kullanım mı?*

Evet. Biz zaten 35 mm. çektiğimiz için bir ses operatörü götürmemiz gerekiyordu ama ben öyle bir şey yapmadım. Filmin seslerini sonradan, İstanbul'a geldiğim zaman post prodüksiyonda yaptım. Yani dijital olarak ekledim o sesleri ve özellikle bozdum. Pili zayıflamış bir radyoydu baştan beri benim için de öyleydi. Onun pilini değiştirecek, onu yenileyecek, ona yeniden hayat verecek birisi de kalmayacaktı zaten ortamda. Kadının da akıbetinin olumsuz bir yöne doğru gittiğini zaten görüyoruz filmin içinde. O da tabii özellikle yapılmış bir şeydi ve zaten adamın çabasıyla yaşlı adamın fedakarlığıyla ilgili de bir şey olduğu için o orada zorlanırken ve çaba sarf ederken, kadın yine yattığı yerde çaba sarf ederken ama hiçbir şey yapamazken, eşek kaldığı yerden kendini kurtarmaya çalışırken radyoda bir yandan can çekişiyordu benim için filmin içinde.

8) *Peki müzikleri neye göre belirlediniz?*

Filmde Neşet Ertaş türküsü kullandım. Bu müziği biraz filmin atmosferine göre kullandım. Yani aslında çok da düşünmedim nasıl bir müzik olmalı, ne yapmalıyız ya da sonradan mı bir şey yapmalıyız. Zaten olabildiğince bozmaya çalıştım müziği. Çok da anlaşılabilir, seçilebilecek film müziği gibi bir şey değil. Zaten çok da sevmiyorum filmin içinde bir müzik kullanmayı. Özellikle de acıtasyona mahal verecek bir şeyin olmasını sevmiyorum. O yüzden de elimden geldiği kadar onu post prodüksiyonda bozdum. Tınısı hoş geldi. Yani filmin atmosferine ve geçtiği coğrafyaya uygun olduğu hissini verdi bana.

9-) *Film çekimi sırasında herhangi bir ses kaydı yaptınız mı?*

Tabi yaptık. Ama bütününe bakarsanız ancak üçte biri çektiğimiz seslerden ibarettir. Onun dışında genelde efektler var. Aslında ambiyans olarak, ses olarak çok daha iyi bir dizayn yapılabilirdi film için. Ama öyle bir imkânım yoktu. O yüzden her şeyi kendim yapmak istedim biraz da. Görmek, öğrenmek için yapmak istedim. Ama mini DV kamerayla aldığımız ufak tefek sesler vardı, filmin içine koydum onları.

10-) *Filmde diyalog yok, bunun sebebi nedir?*

Herkes konuşur, herkes derdini anlatır hatta anlatmaya çalışır. Fazla konuştururuz karakterleri, çok profesyonel oyuncularla çalışmak isteriz, onlara özeniriz. Filmde müzik kullanırsanız yani kendimizi çok zorlamadan çok klasik hikâyeler anlatmaya çabalarız. Biraz da ona karşı bir şeydi. Evet ben bunları yapıyorum ama ya bunların tersi olsa ne yapabilirim gibi düşünmek için kendimi tanıyabilmek için yaptığım bir şeydi. O yüzden ne anlatıcı anlamında bir müzik vardı ne herhangi bir konuşma vardı. Ne profesyonel bir oyuncu vardı ne de rahat çalışabileceğimiz bir ortam vardı. Gerçi rahat çalıştım ama bir köyde çalışıyorsanız prodüksiyon şartlarınızın iyi olması lazım ki çok fazla sıkıntıya düşmeyin ve biz de bu konuda çok iyi olmadığımız için zaten bir iki günde halletmeye çalışarak yaptık. Yani kendimi en sınıra götürebileceğim şekilde tasarladım. Onu yapıp yapamayacağımı anlatmak istedim filmde.

11-) *Peki o diyalogların olmamasıyla bekleyiş arasında bir ilişki düşündünüz mü?*

Evet. Mesela tek cümleyle filmi anlatırken ya da bir yerlere yazarken filmin tanımını, bekleyiş uzun ve ızdırap dolu bir sessizliktir diye anlatıyorum. Yani o bekleme hali çok enteresan bir hal, benim rahatsız olduğum bir hal. Sürekli bir şeyleri bekliyorsunuz ama o bekleme hali birdenbire duyguya, tedirginliğe, endişeye, umuda ve umutsuzluğa dönüşüyor. Çok iniş çıkış sağlayan bir şey. O sessizlik meselesi de zaten beklerken ki bir şey söyleyip söyleyememe halini işaret ediyordu. Zaten diyalogun da bazı filmleri hakikaten bozduğunu düşünüyorum. Yani çok iyi olduğunu düşündüğümüz filmlerin içinde de keşke şunu yapmasaydı şunu söylemeseydi keşke şurada hiçbir konuşma olmasaydı da biz sadece onları seyrederek anlasaydık diye düşündüğüm filmler oldu. Bir de didaktik olmasını sevmiyorum filmlerin. Yani didaktik olmaması için diyalog yazmamayı istiyorum. O yüzden de o arayışın bir sonucu olarak diyalog kullanmamayı tercih ettim.

12-) *Peki ne tür ses efektleri kullandınız?*

Sinemada ses çok önemli. Görsellik ve ses, sinemayı sinema yapan şeylerin başında geliyor. Çok emek sarf etmek lazım, çok ince ve çok derin bir iş. Özellikle konuşmayan bir film yapıyorsanız seslerin önemi daha da artıyor. Ama seslerle de bir zenginlik katabilirsiniz, bir dünya yaratabilirsiniz, seslerle de bir film çekebilirsiniz, sesleri bağlayarak da bir anlam üretebilirsiniz. Benim filmimin bazı yerlerinde de zaten çok baskındır sesler, sesler kimi zaman saldırır. Bazı yerlerde de hep aynı devam eder. Sürekli dışarıda öten kuşlar var ve sanki o, bahar havasının müziği gibidir. Aslında görselle çok ters düşen bir şey bu durum. İkisinin arasında büyük bir ayrım var. Yani bir yaz filmine koysanız ya da başka bir renkli filme koysanız o cıvıl cıvıl kuş sesleri belki uygun düşer. Bu filme koyduğunuz zaman tuhaf bir etki yaratıyor. Öyle bir şey yapmak istedim. Evin içindeki kadınla adamın yaşadığı evdeki sesleri sildim ve tamamen bir boşluk olmasını istedim. Orada zaten hiç bir konuşma olmadığı için hatta bir uğultuya varan bir etki var. Yani benim yapmak istediğim oydu en azından.

13-) *Eisenstein'in Görsel İşitsel Kurgu adını verdiği kuram görüntüyle sesin uyuşmamasından kaynaklanan anlamı içermektedir. Aslında bu söylediğiniz onunla çok ilgili. Mesela ordular savaşıyorlar ve o sırada görüntüyle çok da alakalı olmayan bir klasik müzik çalıyor veya Kuzuların Sessizliğinde kurbanlar katil tarafından yenirken hafif bir piyano çalıyor.*

Başta konuşurken bahsettiğim özgürlük, kalıplara girmemek, kendi kendine bir şeyler üretebilmek yani muhakkak biz bunları söylüyoruz, bizden seneler evvel bir sürü insan söylediler ve yaptılar bunu ama sizin filminizde çok özgün bir şey gibi durabiliyor bazen. O yüzden de terse yatırmak gerekiyor bazen. Şimdi oraya başka türlü efektler de konulabilirdi ama bunu koyduğunuz zaman evet on kişi seyrediyor işte bir kişi anlıyor ve sizinle aynı şeyi düşünüyor. O bile yetiyor yani size. Çok fazla da ifade etme ihtiyacı içinde olmamalı insan diye düşünüyorum. Onun dışında işte bu radyoki ses efektleri beni uğraştıran şeylerden birisi oldu. Böyle bir sıkıcılık hissi de belki kimilerince anlaşılırdır filmin içinde. Bekleme hali insanı çok sıkkan bir şey bir taraftan. Filmdeki bazı uzun planlar da insanı sıkkan şeyler. Yani ben çok çok uzun planlı bir film seyretsem, sıkıldım aman ben bu filmi seyretmem demiyorum ama başka türlü bir seyirci başka türlü algıları, istekleri olan bir insan sıkıcı bir filmde deyip filmin içindeki anlatılmak istenen meseleyi es geçebiliyor. O yüzden de yapmak istediklerim açıkçası tatmin etti beni.

14-) *Filminizin Çeşitli Sahnelerinde Gözüken Böceğin Anlatıma Katkısı Nedir?*

Filmin temelinde fedakârlığın hikâyesi var aslında. Bu fedakârlığı yapan en önemli karakter tabii ki filmdeki yaşlı adam. Yaşlı vücuduna rağmen sırtında çuvalla dağları aşan bir adam ve aynı şekilde küçücük cüssesiyle büyük kayalıklar üzerinde mücadele eden bir böcek. Her ikisinde de bir fedakarlık söz konusu. Filmin çeşitli yerlerinde de paralel bir ilerleyiş var. Sabah adam değirmene giderken, böcek de bir taşın üzerinde ilerlemekte ve akşam adam dönerken böcek de aynı şekilde geri dönmektedir. Adamın öldüğünü anladığımız anda böcek de adamın taşıdığı çuvalın üzerinden atlayarak gözden kaybolmaktadır. Bu anlamda bir paralellik olduğunu söyleyebilirim.

15-) *Bekleyiş Filmini Tekrar Çekseniz ses kuşağına nasıl bir müdahale yapardınız? Ya da müdahale yapar mıydınız?*

Yapardım tabii. Mesela radyodan gelen sesleri daha profesyonel hale getirebilirdim. Daha anlaşılır, etkileyici ve baskın. Filmde usul usul duyulan bir radyo sesi var. Bunu daha saldırgan bir ses haline getirebilirdim. Sadece değirmende duyulan seslerden memnunum. Değirmene bakıldığında gerçek değilmiş gibi gözüküyor ama orada kullanılan saldırgan sesler, değirmenin gerçekliğini ortaya koyuyor. Filmdeki karakterler için değirmen oldukça önemli çünkü hayatlarını sürdürebilmeleri için değirmene muhtaçlar. Filmdeki her şey birbirine muhtaç olduğu gibi karakterler de değirmene muhtaçlar. Değirmen sahnesinde yakalayabildiğim ses üslubunu filmin bütününe yaymak isterdim. Değirmende kullandığım ses efektlerinin bir özelliği de hayatın zorluğunu anlatmasıdır. Köy yerinde her şey tek düzedir. İnsanların gün içinde yaptıkları genellikle aynıdır ve her gün aynı şeyi yaparlar. Değirmende kullanılan ses efektlerini kaldırdığımızda ortaya tek düze bir iş çıkıyor. Ancak filmin anlatmak istediği bu değil. Filmdeki iki karakterin değirmene olan muhtaç halleri ve yaşamı devam ettirebilmenin zorluğu aslında görüntülerden ziyade değirmende duyulan seslerle anlatılmaktadır. Bir diğer unsur da eşeğin boynunda asılı olan çan. Filmin senaryosunun ortaya çıkışından itibaren bir çan sesi kullanmak istedim. Çünkü çan ve ondan çıkan ses bir hayat belirtisiydi benim için. Filmde yapılmak istenen aslında şuydu; seslerle insanın ve yaşamın varlığını ortaya koymak. İnsandan çıkan ses ile doğanın sesini birbirinin izdüşümü olarak kullanmak amaçlarımdan biriydi.

16-) *İzlemiş Olduğunuz Filmlerden Yola Çıkarak Türkiye’de Çekilen Kısa Filmlerin Ses Kuşakları Hakkında Neler Söyleyebilirsiniz?*

Filmlerde kullanılan ses kuşakları maddi imkânlarla çok ilişkili. Ses bir noktadan sonra filmin en fazla para yatırılan unsuru. Bir handycam ile ses kaydı yapabileceğiniz gibi çok ciddi bütçe ile bir ses tasarımı da yaptırabilirsiniz. Görsele ne kadar emek harcadıysanız sese de aynı emeği harcamalısınız. Parası olan kısa film yönetmenleri bu anlamda filmlerinin ses kuşaklarını daha iyi hale getirebiliyorlar. Montajın üslubu ile ses üslubunu birbirine oturtmaya çalışan yönetmenler var. Genelde çok kötü koşullarda yapılmış filmler görmüyorum son zamanlarda. Montajını, senaryosunu başka ellere emanet edemiyorlar ama ses tasarımı konusunda başkalarından yardım alabiliyorlar. Daha önce

yapılan kısa filmlerde ses tasarımının olduğunu çok görmüyordum ama son zamanlarda çekilen kısa filmlere baktığımızda özellikle Avrupa'nın etkisiyle de filmlerin oluşum sürecinde ve sonrasında ses tasarımının önemli bir yeri işgal ettiğini görmekteyiz. Bazen hiç beklemediğiniz filmlerin arkasında profesyonel ses operatörlerinin olduğunu görüyorum.

17-) *Akbank'ın Sizin İçin Yeri Nedir?*

Akbank önemli bir festival haline geldi. Ancak bu önemi yanlış olarak algılanmakta. Çünkü Türkiye'de şöyle bir görüş var; eğer festival ödül olarak fazla para veriyorsa o festival önemlidir. Belli başlı film festivalleri var ve bunlar çeşitli para ödülü veriyorlar. 5000 ile 10000 TL arası para ödülü veren festivaller büyük festival olarak nitelendiriliyor. Ancak bir festivalin önemi veya büyüklüğü sadece verdiği para ödülünden kaynaklanmamalıdır. Akbank'ı diğer festivallerden ayıran önemli bir yanı da festivalin düzenlendiği süreçte kısa film yönetmenlerini sektörün önde gelen isimleriyle bir araya getirerek çalıştaylar ve eğitim programları düzenlemesidir. Bunlar oldukça faydalı. Bunun yanı sıra uzun metraj film yönetmeleri ile kısa film yönetmenlerini bir araya getirmesi de oldukça faydalı. Ayrıca Akbank'ın şeffaflığı da söz konusu. Diğer festivallerde filmlerin neye göre seçildiğini bilemiyorsunuz. Jürinin önüne bile gitmeden daha en başta ön elemelerde filmin geri çevrilmesi kısa filmciler için en büyük engel. Ve bu geri çevrilmenin nedenini bilemiyorsunuz. Ama Akbank'ta durum farklı. Benim kanaatime göre oldukça şeffaf.

18-) *Kısa Filmlerde Profesyonel Oyuncuların Kullanılmasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz?*

Bir kısa filmde profesyonel oyuncu kullanmak oldukça riskli bir yaklaşım. Profesyonel oyuncuların bir şartlanmışlıkları var. Siz genç bir sinemacısınız ve onları inandırmanız çok zor. Şekil olarak oyun esnasında performans gösteriyorlar ama işin iç yüzü öyle değil aslında. Amatör oyuncuları oynatmak zordur derler ama profesyonel oyuncularla boğuşmak yerine amatörlerle uğraşmak daha kolay. Çünkü size ve yaptığınız işe amatörler daha saygılılar. Sizin sözünüzü dinleyen oyuncularla çalışmak daha kolay. Ancak kısa filmciler arasında şöyle bir görüş var; eğer filmimde herkesin tanıdığı profesyonel oyuncular kullanırsam festivallerde ödül alabilirim. Bu bana biraz ödül avcılığı gibi geliyor. Çok yeterli olmayan bir filmi, tanıdık oyuncularla belirli düzeye taşımak bana biraz ters ters geliyor. Profesyonel oyuncuların olduğu bir kısa film bana

sinema tadı vermiyor. Televizyon filmi gibi izliyorum o tip filmleri.

19-) *Bekleyiş Filmini Çekerken İzleyici Beklentilerini Ne Ölçüde Gözettiniz?*

Bu filmi çekerken izleyiciyi hiç düşünmedim. Ama burada izleyici derken filmi değerlendiren jüriyi de işin içine katıyorum.

20-) *Sinema Görüntü Sanatıdır Sözüne Katılıyor musunuz?*

Sinema görüntü sanatıdır ama sadece görüntü sanatı değildir. Çünkü sinema birçok sanat dalını da içinde barındıran bir tür. Görsellik sadece bu sanatı yaparken kullandığımız bir araçtır. Amaç olduğu zaman ise tuhaf şeyler ortaya çıkıyor. O zaman da eleştiriliyorsunuz. Sadece görselliğe bel bağlamak son derece yanlış. Çünkü görüntü dışında az önce de belirttiğim gibi ve filmimde de mümkün olduğunca kullanmaya çalıştığım ses unsuru da sinemanın önemli bir anlatım aracı.

Sıla Ünlü İle Şah Mat Filmi Üzerine Söyleşi (Taksim, 28.05.2009)

Sabancı Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde lisans eğitimini tamamlayan yönetmen 1982 İzmir doğumludur. İki sene grafik tasarımcı olarak çalıştıktan sonra Prag'ta FAMU'da (Film & TV School of the Academy of Performing Arts in Prague) yönetmenlik okudu. Kısa filmler yazıp yönetiyor ve müzik videoları yapıyor. En son 13. Nürnberg Türk Alman Film Festival'inde genç jüri üyeliği yaptı.

1-) *Sıla Hanım sizce kısa film nedir?*

Kısa film bence uzun metraj için bir pratik. Genel olarak da kısa filmin aynı uzun metraj film gibi giriş, gelişme ve sonucu olması gereken bir hikâye olduğunu düşünüyorum. Ucu açık, sadece bir durumu anlatan bir hikâyeden çok bir sonuca, bir ana fikre bağlayan bir hikaye olduğunu düşünüyorum.

2-) *Kısa filmin uzun metraja geçişte bir basamak olduğunu düşünüyor musunuz?*

Evet düşünüyorum. Hep şunu söylerler: Bir hikâyeyi uzun uzun anlatmak kolaydır ama kısa ve kompakt bir şekilde anlatmak çok daha zordur. Eğer bunu becerebiliyorsam, uzun metraj filmde daha rahat anlatabileceğimi düşünüyorum. Sette yaşanan şeylerin deneyimi açısından da iyi bir pratik kısa film. Uzundan önce ne kadar çok o kadar iyi diye düşünüyorum.

3-) *Bütün kısa film yönetmenleri kısa filmi uzun metraja geçiş için basamak olarak görürse kısa filmin bir sektör ya da alan haline gelmesi mümkün olabilir mi?*

Sanırım bir sektör ya da alan olarak görülüyor zaten kısa film. Çoğu insan kısa filme öğrenci işi olarak başlayıp ilerde uzun metraj film çekme hayaliyle yaşıyor. Ben çok az insan biliyorum kendisini kısa filmci olarak tanımlayıp sadece kısa film çeken. Aslında bu çok iyi bir duruş. Böyle insanlar, kısa filmin sektör haline gelmesini

hızlandıracaklardır. Ama yine de herkes sonunda bir uzun metraj film çekmek istiyor.

4-) Bir kısa filmi iyi kılan öğeler nelerdir sizce?

Bence uzun metraj filmi iyi kılan özelliklerle aynı kısa filmi iyi kılan özellikler. Hikayenin temiz bir şekilde anlatılabilmesi, çekim kalitesi, ses kalitesi gibi her şey çok önemli. İzlemiş olduğum kısa filmlerin genel olarak kötü kalitede olduğunu görüyorum. Eline kamera alan kısa film çekmeye başlıyor. Ancak unutulmaması gereken şu ki; bir uzun metrajın prodüksiyonuna ne kadar özen gösteriliyorsa kısa filmin prodüksiyonuna da o derecede özen gösterilmelidir. İyi bir filmin en önemli özelliği, bir fikri açık ve net olarak anlatabilmesidir.

5-) Şah Mat filminin hikâyesi nedir?

Şah Mat, geçen yıl bitirdiğim okula başvurmak için çektiğim bir film. Filmin hikayesinin oluşum sürecinde Roma'da yaşadığım için film aslında Roma'da geçiyordu. Daha sonra tasarladığım bu hikayeyi okula gönderdim ve kabul edildim. Final projesi çekeceğim zaman da danışman hocam yeni bir senaryo yazmaktansa bu senaryoyu çekmemi istedi. Ben de filmi Prag'ı da düşünerek tekrar senaryoyu revize ettim. Aslında mezuniyet projesi olarak çektiğim bir film.

6-) Filmin çekimi sırasında ne tür zorluklarla karşılaştınız?

Okuldan filmi çekebilmemiz için iki gün süre vermişlerdi. Filmlerimizi ve kameramızı alarak kafeye çekim yapmaya gittik. Oyuncularımız da hazır. Magazinleri yükledik ve kamera çalışmadı. Kırık çıktı kamera. Yeni bir kameranın gelmesi ise öğleden sonra üçü buldu. Filmin bir kaçırma sahnesi vardır. O sahne her şeyden sonra çekilecekti. Eğer filmimiz yeterse en son çekecektik o sahneyi yetmezse de dijital kamerayla çekecektik. İlk onu çekmek zorunda kaldık. Okuldan ekstra gün talep ettik filmi bitirebilmek için. Diğer bir sıkıntı da tramvay çekimleriydi. Trafiği, tramvayın hareketlerini, figüranları kontrol etmek oldukça zordu.

7-) *Filmin Prag'da geçmesinin sebebi nedir?*

Filmin geçtiği mekânın ayrı bir anlamı vardı. Ben bu filmle hiçbir şeye referans vermek istemiyordum. Çünkü bir terörist eylem söz konusu. Amerika'da çekmiş olsam orada daha önce yaşanan olaylara referans olacaktı, Türkiye'de çeksem belirli gruplara referans olacaktı. Prag'da terörist bir eylemin olması söz konusu değildi. Dolayısıyla hiçbir gruba ya da kesime referans olmayacaktı film. Oyuncular da çok şaşırdı senaryoyu okuduklarında. Neden Prag'da bomba patlasın ki dediler. Benim bu filmi yapma amacım birilerine gönderme yapmak değildi. Amacım bu hikayeyi anlatmaktı.

8-) *Filmin oluşum aşamasında izleyici beklentilerini göz önünde bulundurdunuz mu?*

Şah Mat, profesyonelle yakın çektiğim ilk filmimdi. Benim filmi çekerken en büyük hedefim, okulda öğrendiğim şeyleri uygulamaktı. Dolayısıyla izleyici beklentilerini hiç düşünmedim diyebilirim.

9-) *Filminizin diyalog görüntü dengesi konusunda neler söyleyebilirsiniz?*

Filmimde diyalog biraz fazla ama ilk baştaki halinde yüzde yetmiş daha az diyalog. Gereksiz yerleri çıkardım ve yine diyaloglu bir film oldu. Filmin ritmine göre diyalogları kullanmayı yeğledim. Diyalogların oturma ile ritm arasında sıkı bir ilişki olduğunu düşünüyorum.

10-) *Ses kayıtlarında ne tür mikrofonlar kullandınız?*

Boom mikrofon kullandık. Özellikle kafe sahnesinde çok fazla etraf sesi olduğu için stüdyoda seslendirme yapmak zorunda kaldık. Çünkü kafede bir sürü gürültü vardı ve karakterlerin söyledikleri anlaşılmıyordu. Ortam seslerini kaydederken de ayrı bir ses kayıt cihazı götürdük.

11-) Sizce sesin sinemaya sağladığı olanaklar nelerdir?

Sinemada temel görüntü olmasına rağmen sesin etkileri yadsınamaz. Özellikle diyaloglar filmin temel ögesi bana göre. Diyaloglu filmleri seviyorum. Benim için diyaloglar ve daha genel olarak ses, izleyicinin duygularını etkilemek için oldukça önemli bir unsur.

12-) Filminizde kullandığınız müzikleri neye göre belirlediniz?

Filmin başında ve sonunda tema müziğinin dışında aralarda fonda kalan müzikler var. Müzik yapılırken can sıkıcı, ağır bir yapıda olmasını istedim. Filmin duygusu ağırdı ve kullandığım müziklerle de bu duyguyu daha da yoğunlaştırmak istedim. Fonda kalan müziğin ses düzeyi çok azdı. Bunun nedeni de en iyi film müziği işitilmeyen müziktir lafından kaynaklanmaktadır. Müziğin çok az duyulmasını ama öne çıkmamasını istedim. İzleyicinin onu hissetmesini bekledim.

13-) Filminizde ne tür ses efektleri kullandınız? Bunların yeterliliği konusunda neler söyleyebilirsiniz?

Filmde bir patlama efekti var. Onun dışında bardak koyma, satranç sesi, fren sesi gibi ses efektleri kullandım. Filmde kullandığım patlama sesinden çok memnun kalmadım ama bulabildiğim en iyi patlama sesi oydu. Daha iyisini bulunca filmin ilgili yerinde değişiklik yapmayı düşünüyorum.

14-) Filminizin ses kuşağını genel olarak değerlendirebilir misiniz?

Az önce dediğim gibi patlama sesini değiştirmek istiyorum. Onun dışında filmin ses kuşağı ile ilgili söyleyebileceğim bir şey yok.

15-) İzlemiş olduğunuz kısa filmlerden yola çıkarak Türkiye'de çekilen kısa filmlerin ses kuşaklarıyla ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Bence yarı yarıya diyebilirim. Bazı filmlerin ses kuşakları oldukça kötü. Genel olarak

görüntü kalitesi iyi olan film, diğer unsurları bakımından da yeterli oluyor. Yönetmen eğer görüntüye dikkat ediyorsa, sese de aynı ölçüde özen gösterebiliyor. Sonuçta sinema bir görüntü sanatıdır ama sadece görüntü sanatı değildir. Ama ben genel olarak görüntünün temel alınmasından yanayım. Sesin görüntüyü yoğunlaştırmamasından yanayım. Sinemada ses kuşağını oluşturan öğelerin, görüntüyle anlatılmayacak şeyleri anlatmaması gerektiğini düşünüyorum.

16- Akbank'ın sizin için önemi nedir?

Akbank diğer festivallerden daha yeni. Çoğundan daha genç bir festival. Genellikle iyi filmlerin yarıştığını düşünüyorum bu festivalde. Kaliteli bir festival olduğunu düşünüyorum. Jürinin objektifliği konusunda bir şey söyleyemiyorum çünkü sonuçta jüridekiler de birer insan ve öznel değerlendirmeler yapabiliyorlar.

EK 3: Üniversitelerin Radyo Sinema Tv Bölümü Ders Programları

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Tv Bölümü Ders Programı

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Tv Bölümü Ders Programı			
1. Yıl	2. Yıl	3. Yıl	4. Yıl
İletişime Giriş	İletişim Etiği	Kitle İletişim Kuramları	Medyada Güncel Konular
Yeni Teknolojiler ile Sunum Becerileri	Medya Ekonomisi	Televizyon Kültürü	Mezuniyet Projesi I
İletişim İngilizcesi	Film Çalışmaları	Yapım Yönetim I	Bölüm Seçmelisi
Temel Fotoğrafçılık	Radyo - Televizyon Metin Yazarlığı	Post Prodüksiyon	Fakülte Seçmelisi
Sosyoloji	Video Prodüksiyon	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I	Serbest Seçmeli
Uygarlık Tarihi I	Türk Dili ve Edebiyatı I	Bölüm Seçmelisi	Medya İşletmeciliği
Sanat Seçmeli	Bölüm Seçmelisi	İletişim Hukuku	Mezuniyet Projesi II
Siyaset Bilimine Giriş	Medya Analizi	Kitle İletişim Araştırmaları	Bölüm Seçmelisi
Sosyal Psikoloji	Sinema Tarihi	Yapım Yönetim II	Fakülte Seçmelisi
Kitle İletişim Tarihi	Radyo Programcılığı	Film Teori ve Analizi	Serbest Seçmeli
Görsel Dil	Görüntü ve Ses	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II	
Temel Sinema ve Televizyon Teknikleri	Dijital Kurgu	Bölüm Seçmelisi	
Uygarlık Tarihi II	Türk Dili ve Edebiyatı II		
Bilim Seçmelisi	Bölüm Seçmelisi		

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Tv Bölümü Ders Programı

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema Tv Bölümü Ders Programı			
1. Yıl	2. Yıl	3. Yıl	4. Yıl
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I	Anayasa Hukuku	Film Yapım 1	Bitirme Projesi I
Bilgisayara Giriş I	Çalıştay I	Mesleki İngilizce II	İletişim Etiği
Bilimsel Araştırma Yöntemleri	İngilizce Okuma ve Konuşma	Sinema Kuramları	Görsel Efekt Uygulamaları
Felsefe	Kitle İletişim Kuramları	Türkçe Konuşmak	Radyo-Tv Haberciliği
İletişim Bilimine Giriş	Siyasal Düşünceler Tarihi	Uluslararası İletişim	Seçmeli
İngilizce I	Sosyoloji	Seçmeli	Seçmeli
Türk Dili I	Metin Yazarlığı	Film Çözümleme	Bitirme Projesi II
İletişim Semineri	Sinematografi	İş Hayatı İçin İngilizce	İletişim Hukuku
Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II	Çalıştay II	Radyo Programcılığı	Yeni İletişim Teknolojileri
Bilgisayara Giriş II	Ekonomi	Tv Yapım-Yönetim	Seçmeli
Estetik	Kurgu	Seçmeli	Seçmeli
Kişilerarası İletişim	Mesleki İngilizce I		
Temel Fotoğraf	Sinema Tarihi		
İngilizce II	Siyasal İletişim		
Türk Dili II	Video Çekim Uygulamaları		

EK: 4 5. Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali'nde Ön Elemeyi Geçen Kurmaca Kısa Filmler

5. Akbank Uluslararası Kısa Film Festivali'nde Ön Elemeyi Geçen Kurmaca Kısa Filmler		
Film Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
Bekleyiş	Emine Emel Balcı	2008
Şah Mat	Sıla Ünlü	2008
Turkish Coffee	Müge Bakırcıoğlu	2007
Doğum	Burcu Aykar Şirin	2008
Sardunya	Mustafa Emin Büyükcoşkun	2008
Omega Tilki	Melisa Önel	2007
Tek Notalık Adam	Dağhan Celayir	2008
Modern	Çağlar Çetin	2008
Neden Ben	Memet Aslan	2008
Z	Erkan Nurhan	2008
Evladiye	Eray Mert	2008
Çimenlikte Uzanmak	Mehmet Can Yavuz	2008
Id	Simge Gökbayrak	2008
Sapak	Fırat Mançuhan	2008
Yıldızlar Sönerken	Hasan Tolga Pulat	2008
Acar	Nafisa Yuldaşeva	2007
Pembe İnek	Onur Gürsoy	2008
Süt ve Çikolata	Senem Tüzen	2008
Polis	Cemil Ağacıkoğlu	2008