100 LİRAYA KENDİ FİLMİNİ ÇEK

AYDAN GÜNDÜZ



100 LİRAYA KENDİ FİLMİNİ ÇEK

100 LİRAYA KENDİ FİLMİNİ ÇEK
Aydan Gündüz
Sinema
180 sayfa

KAFEKÜLTÜR Yayıncılık © 2013, 100 KİTAPLAR
www.kafekitap.com
iletisim@kafekitap.com

© Aydan Gündüz, 2013
www.aydangunduz.com

KAFEKÜLTÜR Yayıncılık
İslambey Cd. 44/13 34050 Eyüp İstanbul
0212 615 22 99

ISBN 978-605-5237-77-6

Baskı: Net Kırtasiye Tan. ve Matbaa San. Tic. Ltd. Şti.
Taksim Cd. Yoğurtçu Faik Sk. No 3 Taksim Beyoğlu İstanbul

100 LİRAYA KENDİ FİLMİNİ ÇEK

Aydan Gündüz

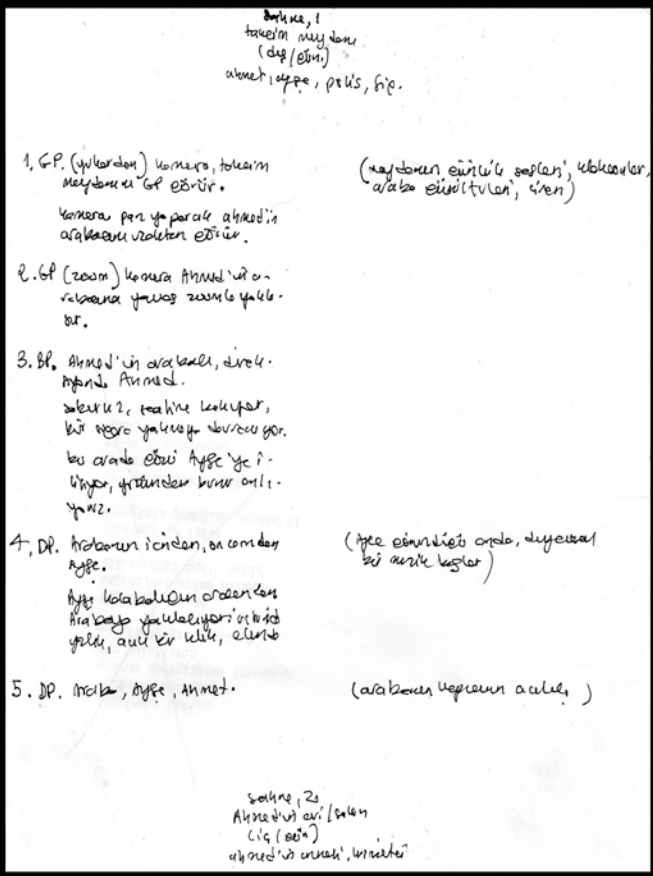


AYDAN GÜNDÜZ, 1972 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde Fars Dili ve Edebiyatı öğrenimi gördü. Edebiyat dergilerinde yazdı ve çalıştı. Öyküleri ve edebiyat tarihi üzerine yaptığı araştırmalar çeşitli dergilerde yayımlandı. Toplumcu roman anlayışının ilk örneklerini veren yazar Reşat Enis hakkında eleştirel bir kitap yazdı. 1996 yılında Barış Bardakçı'nın ödüllü kısa filmi *Gülümseme*'de sanat yönetmenliği yaptı. 1999-2002 yılları arasında Replik TV Film Yapım'da Kandemir Konduk'la çalıştı; TRT için hazırlanan ONA BAKMA BANA BAK isimli dizinin yazı ekibinde yer aldı. 2004 yılında 38 hafta süreyle Akşam gazetesinin sinema eki *Prömiyer*'de sinema yazıları yazdı. 2005'te Kanal D'de yayımlanan 'Adile Teyze ve Kuzucuklar' adlı çocuk programının metin yazarlığını yaptı; yine Kanal D'de yayınlanan ve gündüz kuşağı için hazırlanan Ceza Mahkemesi isimli projede senarist olarak çalıştı. Bir süredir ROMA SULTANLARI isimli on ciltlik bir roman dizisi üzerinde çalışıyor. Sinegraf Film Yapım ve Herşey Film'de senarist olarak çalıştı. Şu sıralar hikâyesini kendisinin kaleme aldığı bir tarihi film senaryosu üzerinde çalışmasını sürdürüyor.

KİTAPLARI: *Hep Oyunda Kalmak (sinema yazıları) Roma Sultanları I-VI (tarihi roman), Tarih Ansiklopedisi, Sinema Tarihi, Reşat Enis (inceleme), Türkler Geliyor, Akdeniz, Ateizmin Tarihi, Dinler Tarihi, Dünya Mitolojileri, Kısa Dünya Tarihi, Hitler'in 82 Hastalığı, Tarihteki Büyük Keşifler, Tarihteki Büyük Sırlar, Tarihin Büyük Davaları, Tarihteki İlginç Olaylar.*

Sinema işine girmeyi hiç ama hiç düşünmemiştim, böyle bir iş de yoktu aslında. Sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapıyorlardı. Diyeceğim meslek değildi. Aslına bakılırsa hiçbir zaman da meslek olmamıştır. Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan işidir.

Ö. LÜTFİ AKAD


Sahne, 1
Taksim meydanı
(dış (gün.)
Ahmet, Ayşe, polis, kişi.

1. GP. (yukardan) kamera, taksim meydanını GP görür.

kamera pan yaparak ahmet'in arabasını uzaktan görür.

(meydanın günlük sesleri, kalabalık, araba düdükleri, vsvs)

2. GP (zoom) kamera Ahmet'in arabasına yavaş zoom yaklaşır.

3. BP. Ahmet'in arabası, direksiyonda Ahmet.

sokuk 2, telefon kalkıyor, bir süre yakınıyor dinliyor.

bu arada camı Ayşe'ye iniyor, yanından biraz ayrılıyor.

4. DP. Arabanın içinden, camdan Ayşe.

Ayşe kalabalığın arasından kaybolup yürüyerek uzaklaşır, yalnız bir kişi, elinde

(Ayşe görünüşü onda, duygusal bir müzik başlar)

5. DP. Kişi, Ayşe, Ahmet.

(arabanın uğultusu azalır)

Sahne 2
Ahmet'in evi (salon
(iç (gün)
Ahmet'in evinde, misafirler

Sevgili hocam Attilâ İlhan'la bir sabah görüşmesi, kimbilir kaçıncısı... Aklımdaki her sorunun cevabı onda, sabrı derya gibi. Öyküler yazıyorken bu sefer senaryoya bulaştım; aslında bulaştığımı sandım. Senaryo yazdım dedim, gösterdim. Okudu gülümsedi; " bu hikâye gibi olmuş senaryo böyle olmaz bak" dedi, önündeki kâğıda bir sayfalık bir sahne yazdı. Benim için, bana göstererek öğrenmem için... Bugün o muhteşem insanın hatırası olarak hâlâ sakladığım o tek sayfalık senaryo örneğine bakarken gölgesi düşüyor satırlarımın üzerine yeniden; onu anarak dolaşıyorum sinema tarihinin yarı karanlık koridorlarında, el yordamıyla çokça hissiyatla.

A. G.

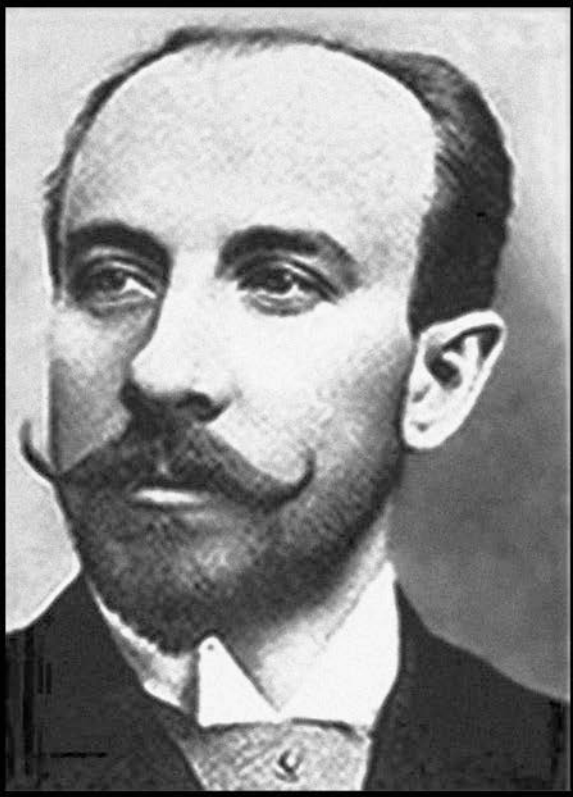
100 liraya film çekilir mi?

100 liraya film çekilir mi?
Yaklaşık on bilet fiyatına, dokuz sinema dergisi parasına, sekiz sinema kitabı ücretiyle, yedi orta boy popcorn ederine, altı DVD film bedeline ve beş büfe menüsüne yani...
Belki evet belki de hayır! Her şeyin dijital veri olarak aktarıldığı; söz uçar yazı kalır deyip duruyorken yazının bile artık belleğimizdeki yerini görüntülere bıraktığı bir çağdayız. “40 yıllık yazarlık serüveninde görsellikten kaçıp formalizme sığınacak yerde, görselliği, hikâye ve romanın metnine taşımayı tercih ettiğini” söyleyen Attilâ İlhan'ı ve sinemanın emekleme dönemi sayılabilecek 30'lu yıllarda sinematografik bir anlatım dili benimseyen Reşat Enis'i tam olarak anlayabilmekte gizli belki de bu sorunun cevabı. Satırlar hızla sonsuzluğa doğru yol alırken sinemanın ölümsüzlüğün adı olduğunu söylemek malumun ilanından başka nedir ki?
“Sanatçı ruhlu biri olarak doğdum, ellerim çok becerikliydi, yetenekliydim, yaratıcı ve yaradılıştan komedyendim, hem entelektüel hem de el işçisiydim. Öyle bir işçiydim ki, tüm yaşamımı ve tüm gücümü hayal ettiklerimi imkânsız da olsalar

seyredilebilir kılmaya adadım” diyen ve film çekebilmek için varını yoğunu ortaya koyan ilk yönetmen ve aktör Georges Méliès'in ardına takılıp gitmenin zamanıdır şimdi. Aklımızın aynasından yansıyan görüntülerin ve muhtemel düşlerimizin çok boyutlu olarak karşımıza çıkmamasının artık neredeyse imkânsız olduğunu bilerek hem de...

AYDAN GÜNDÜZ

SİNEMA TARİHİ



Büyülü Fener

İlk film cihazının büyüsünden sinemanın büyüsüne

Sinema (cinéma) sözcüğü sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca "kinema-atos = hareket" ile "grap-hein = yazmak" sözcüklerinden türetilen sinematograf, "hareketi yazan, saptayan" anlamına, sinematografi de "hareketi yazma, saptama" anlamına geliyordu. Yalnız Lumière Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında "hareket", "canlılık", "yaşam" kavramlarıyla ilgili adlar da verilmişti. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği; hareketi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema

sözcüğünün yanı sıra ABD'de çok kullanılan "motion picture, moving picture (ve bunun kısaltması "movie") "hareketli resim" de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. Sinema sözcüğü zamanla filmlerin gösterildiği yapı, yer; sinema çalışmalarının tümü; sinema endüstrisi kavramlarını kapsayacak biçimde anlam genişlemelerine uğramışsa da, bizi burada ilgilendiren ilk ve temel kavram "hareketi yazma, saptama"dır. Bu anlamda sinema, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalarla bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda beyazperde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturmayı amaçlar. Sinema doğuşunu bir anlamda başka bir görsel sanat ve bilimsel buluş olan fotografa borçludur. 1800-1890 yılları arasında bilim adamları daha çok görüntünün kaydedilmesi ve bu iş için en elverişli malzemenin bulunması konusunda çalışmalar yaparak fotografçılık alanında büyük ilerlemeler kaydettiler. Gerçek anlamda sinemanın doğuşu da ancak

bundan sonra mümkün olmuştur. Bu alandaki çalışmalar dünyanın çeşitli ülkelerinde farklı bilim adamlarınca yürütülüyordu.

Fotograf makinesinin öncüsü sayılabilecek karanlık kutu aslında (Camera Obscura) Rönesans devri sanatçıları tarafından bulundu. Bunun temeli ise Sümerler'den beri bilinen şu ana ilkeye dayanıyordu: Karartılmış bir odanın duvarında küçük bir delik açılırsa, dışarıdaki görüntü karşı duvara ters olarak düşer. Onyedinci yüzyılda ressamlar bu buluştan yararlanmaya başladılar. Camera Obscura geliştirildi ve görüntünün arkadaki buzlu cam üzerine düşürülmesi sağlandı. Amaç, gözle görüleni doğru olarak kâğıda aktarmaktı. Sonraları deliğe mercek takılarak, bir ayna yardımıyla da görüntü, yukarıya alınan buzlu cama yansıtıldı. Ondokuzuncu yüzyıla ulaşıldığında Camera Obscura daha geliştirilmiş ve yaygın olarak kullanılan bir araç haline gelmişti. 19. yüzyılın hemen başlarında Thomas Wedgewood, beyaz bir deriyi gümüş nitrat eriyiğine batırarak üzerinde

siyah mürekkep olan bir camın altına yerleştirdi. Işık gümüşü karartarak, negatif bir görüntü oluşturdu. Ancak Wedgewood reaksiyonu durduracak, gümüşün kararmasını önleyecek bir yol bulamamıştı. Alman bilim adamı Johann Heinrich Schulze, günümüzdeki karanlık oda tekniklerine yakın bir teknikle, duyarlı tabaka üzerine koyduğu yarı saydam maddelerin izlerini elde ederse de, o da bunların kararmasına engel olamadı. Optik ve mekanik yollarla elde edilen görüntülerin kimyasal yöntemlerle saptanması, ilk olarak Fransız Joseph Nicephore Niepce tarafından 1826 yılında gerçekleştirilmiştir. Fotografın mucidi olarak anılan Nicephore Niepce, ışığa karşı duyarlı bir malzeme elde etmiş; ilk fotografı olan *Hazır Sofra* resmini ise 14 saat süren bir pozlamadan sonra gerçekleştirebilmiştir. Niepce, üzeri katran türevi bir madde ile kaplanmış pirinç levha üzerinde litografi malzemelerini kullandı. Saatler süren bu pozlamadan sonra sertleşmemiş bölgeleri lavanta yağı içerisinde yıkayarak çıkardı. Elde

edilen kalıptan yapılan litografi baskısı sonucu çıkan ilk görüntü ise tarihe geçti. Sonuçta Niepce bir görüntü elde etti. Tonlar çok kötü değildi, ama iyi bir ayrıntı alınamamıştı. Fotograf tarihinin bu ilk örneği birçok el değiştirmiştir. Niepce tarafından 1827'de Londra'daki Royal Society'nin üyesi Dr. Bauer'e teslim edilen eser yüzyıl içinde iki kez açık artırmayla satılır. 1898'de Londra'da sergilendikten sonra, elli yılı aşkın bir süre ortadan kaybolur. Görüntü bu dönemde Londra'da emanete verilmiş bir sandıkta unutulmuştur. Ancak fotograf tarihçisi ve koleksiyoncusu Helmut Gernsheim'ın araştırmaları sayesinde, sonunda unutulduğu yerden çıkarılır. Gernsheim, eseri 1964'te Teksas Üniversitesi'ne bağışlar. Niepce'nin bu buluşundan ardından 1830'lardan sonra Henry Fox Talbot, Louis-Jacques-Mandé Daguerre gibi araştırmacılar hassas cam veya nemli kolodyon yerine selüloit tabanlı malzemeyi keşfettiler. Böylece poz sürelerini saniyeler ve daha da küçük zaman birimlerine kadar küçülttüler. Bu durum,

hareketli resim çekebilme çalışmalarına büyük bir ivme kazandırdı. Claudet, Dubesoq, Herschel, Wheatstone, Wenham, Seguin gibi araştırıcılar hareketli bir şeyin resmini çekmeye çabaladılar. Gerçek hayattaki hareketin perdeye aktarılması için akıp giden zamanın mükemmel benzerlerine ihtiyacımız vardır: Bir başka deyişle enstantaneye. Bu imkânı bize ancak fotograf tanır. Bu gerçeği daha 1845'de kavrayan Plateau, bu yolda yaptığı deneyler sırasında gözlerini kaybetti. Yine de hareketin gerçekçi bir analizine izin veren fotograflar elde edebilmek için 1872 yılına kadar beklemek gerekti. Bu tarihte Edward Muybridge'in, koşan atlarla ilgili fotografları büyük ilgi uyandırdı. Eşit aralıklarla yerleştirdiği fotograf makineleri sayesinde elde ettiği seri fotograflarını döner bir diske yerleştiren Muybridge, bunları bir perdeye yansıtmayı başardı ve bu sisteme "hareket eden resimler” adını koydu. Sinematografa giden yoldaki son adımlardan birisi fizyoloji bilgini Etienne Jules Marey tarafından atıldı:

“Seri fotografların tek kamera ile saptanması”. Marey, saniyede 12 fotografı arka arkaya çekebilen ve adına Camera denen ilk modern sinema makinesini hayvanların hareketlerini incelemek amacıyla kullanmıştı. 1874'te ender rastlanan bir olay olan Venüs'ün güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla astronom Jules Janssen, peşpeşe fotograf çeken ve astronomi tabancası adı verilen bir alet yaptırdı. Bu alette her 72 saniyede bir, kendi merkezi etrafında 38 derece dönen yuvarlak bir fotograf filmi vardı ve her ilerleyişte filmin bir başka bölümü objektifin önüne geliyordu. Böylece, bir dizi oluşturan görüntüler elde etmek mümkün oldu.

1878'de Fransız fizyolojisti Marey ile ünlü Amerikalı fotografçı Muybridge, atın hareketinin aşamalarını birbirinden ayırmak ve kuşların uçuşunu incelemek üzere, geliştirilmiş bir fenakistiskop olan zootroptan yararlandılar. Dört yıl sonra, Janssen'in tabancasından esinlenerek geliştirdiği fotograf tüfeği adlı aletin yardımıyla Marey, saniyede

eşit aralıklarla peşpeşe çekilmiş 12 görüntü elde etti. Ne var ki o, hareketin yalnız bilimsel çözümlemesiyle ilgilenen, sentezine ilgi duymayan bir bilim adamıydı.

George Eastman'ın ıslak colodyon yerine kuru emülsiyon sistemini keşfetmesi rulo şeritler halinde çekim yapmayı olanaklı kıldı. 1888'de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirdi. Praksinoskop adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenledi. Gösteriye müzik eşlik ediyordu.

1887'de bir büyük bilim adamı ve dahi, Thomas Alva Edison laboratuvarını hareketli görüntü cihazlarını geliştirmeye dönük olarak düzenledi. Edison bu alandaki ticari geleceği çoktan fark etmişti ve her resmin kenarına dörder çift perforasyon (minik delikler) gelecek şekilde tasarlanmış 35 mm'lik pelikülü bularak çağdaş sinemanın bugüne kadar vazgeçemediği temel malzemeyi yarattı. Edison, sinema filminin herkesin göreceği şekilde

perdeye aksettirilmesini istemiyordu. Ona göre böyle bir şey, altın yumurtlayan tavuğu kesmek olacaktı. Kinetoskop dediği, kocaman bir kutu içinde dönen, arkadan ışık alarak bir küçük pencereden bir kişinin seyredebileceği film makinesini yaptı. Nitekim, onun yaptığı bu tek seyircilik düzenek, değişik ülkelerde görüntünün perdeye yansıtılması fikrini doğurdu. Bazı araştırmacılar, eski büyülü fener benzeri aletlerin içinden filmi geçirip bir objektif aracılığıyla görüntüyü perdeye aktardılar. Yüzlerce buluşunun yanı sıra sinema ve projeksiyon imkânlarını sonuna kadar genişleten icatlardan birisi olan ampulü de bulan Edison'un bu konuda dar düşünmüş olması gerçekten ilginç bir noktadır. Zira, ilk olarak bu filmleri parayla halka göstermeyi akıl edenler, bu işten çok karlı çıkacaklardı. Çünkü 1888'den beri gerek laboratuvarlarda, gerek herkesin ortasında yapılan denemeler epeyce çoğalmıştı.

Kendinden önceki ve çağdaşı birçok bilim adamı ve araştırmacı içinde sinematografın mucidi olarak

tarihe geçmek ise Louis Lumière'e kısmet olmuştur. Louis Lumière babası ve kardeşiyle birlikte Lyon şehrinde büyük bir fotograf malzemesi atölyesi işletiyordu. Eski bir ressam olan baba Antoine Lumière, Lyon'da fotograf malzemesi üretmekteydi. Endüstri okulunun parlak öğrencileri olan Louis ve Auguste, küçük yaşta babalarıyla çalışmaya başladılar. Louis henüz 17 yaşındayken kuru sistemli fotograf tabakası üretimi üzerine yeni bir yöntem geliştirdi (1881). Fotografa hiç de yabancı olmayan Lumière, 1894 yılında Fransa'ya ilk gelen kinetoskoplarla birtakım deneylere girişti. Önce kronofotograf adını verdiği bir alet yaptı ve Edison tipi peliküllerle birtakım deneylere girişti. Ardından 1895 Mart ayında sinematografı ortaya çıkardı. Bu alet hem alıcı hem de projeksiyon makinesiydi. Yani hem kaydediyor hem de perdeye yansıtıyordu. Bir mühendislik harikası olan sinematograf, aynı zamanda baskı (kopya alma) işlemini de yapıyordu. Saniyede 16 kare projeksiyon

yapabilen sinematograf için gerekli ışık elektrikle eğer elektrik yoksa yine Lumière'lerin icadı olan eter lambası ile sağlanıyordu. Sinematograf benzerlerinin hepsinden de üstündü. Gerek yapılışındaki ilerilik gerek çekilen filmlerdeki başkalık, Lumière'e dünyaca şöhret sağladı. Para karşılığı gösteriler yapılmaya başlamadan önce halka açık ilk gösterim 22 Mart 1895'te, Ulusal Sanayi Özendirme Derneği'nde yapıldı. 28 Aralık tarihinden itibaren de Paris'teki Grand Café'nin Indian Room salonunda para karşılığı temsiller verilmeye başlandı.

Sinemanın sanat olmadan önce endüstri olmuş olması gerçeği onun bir sanat olarak da doğasını hep etkilemiştir. Grand Cafe'de gerçekleşen ilk gösterimde halktan seyir parası toplamayı akıl eden Lumière Kardeşler sonrasında Edison'un yaptığı bir hatayı yaparak ellerindeki gücün gerçek büyüklüğünü sezememişlerdir. Sinematografı yalnızca aktüel röportajlar ya da dokümanter kısa filmler çekmek için kullanmışlardır. Fotografçılıktan

yetişme oldukları için bu tavırları bir ölçüde anlaşılabilir. Nitekim bütün ilgilerini malzeme satışına yönelten Lumière'ler bu yolla büyük kazançlar elde ettiler. Ayrıca sinematograf operatörleri yetiştirerek bunları dünyanın dört yanına gönderdiler ve filmler çektirdiler. Bu yolla çekilmiş 2000 kadar filmi dünyanın diğer yerlerine gönderip para karşılığında halka gösterdiler.



Sinemanın Başlangıcı ve Gelişimi: Sessiz Sinema

Georges Méliès 1895-1914 arasında 400'den fazla film çekti.

İlk filmler açık havada çekildi; ne senaryoları vardı ne de yönetmenleri. Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi*), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (*Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi*...) ve aktüalite filmleriydi (*Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar U. Nikola'nın Taç Giyme Töreni*...).

Fransa'da ve onun yanı sıra da Almanya'da, İngiltere'de ve ABD'de sinema kısa sürede panayırların en çekici yanlarından biri oldu.

1895'ten başlayarak Georges Méliès, Lumière Kardeşler tarafından "ticari geleceği olmayan bilimsel bir merak konusu" olarak görülen bu yeni tekniğin önündeki parlak geleceği fark etti. 1914'e kadar 400'den fazla (bazıları 700 metre uzunluğunda) film çekti. Bunlardan 1902'de çektiği *Aya Seyahat*, ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilebilir. Bugün de kullanılmakta olan sinema tekniklerinden pek çoğunu Georges Méliès'e borçluyuz.

Georges Méliès 8 Aralık 1861'de Boulevard Saint-Martin'de, Paris'te doğdu. Babası ayakkabı fabrikaları sahibi çok zengin bir sanayiciydi. Aileye çok geç katılmıştı. O doğduğunda babası 46 yaşındaydı. Kendisinden büyük iki ağabeyi vardı: Henri ve Gaston... Henri 20 yaşında, küçük ağabeyi Gaston ise 9 yaşındaydı. Méliès 7 yaşına gelince yatılı okula gönderildi, ancak Vanves'daki lise Prusyalılar tarafından

1870′deki kısa savaşta bombalanınca Georges da diğer öğrenciler gibi Paris'teki bir okula alındı. Ancak okul onun için bir kışladan farksızdı; üstelik derslerde hiç ilgisini çekmiyordu. Dokuz yaşındayken istemeyerek de olsa devam ettiği bu okulda ilgilendiği tek şey resimdi. Liseyi zor da olsa bitirdikten sonra, Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmek istedi. Babası bu fikri kabul etmedi, fakat bir resim öğretmeninden ders almasına razı oldu. Böylece Méliès sembolist Gustave Moreau'dan ders almaya başladı. Ancak Gustave Moreau'nun atölyesinde genç bir kızla tanışıp evlenmek isteyince işler bir kez daha onun için sarpa sardı. Ailesi bu evliliğe şiddetle karşı çıktı ve onu bu olayı unutması için Londra'ya gönderdi; orada babasının bir arkadaşının yanında çalışacaktı. Méliès'in aşk acısını hafifletmek umuduyla ve İngilizce öğrenmek için gittiği 1884'ün Londra'sı, o yıllarda neredeyse dünyanın merkezi gibiydi. Endüstrinin kalbi olan bu yer tek kelime İngilizce bilmeyen genç Méliès için ise ancak yalnızlığın merkeziydi.

Çalıştığı ayakkabı dükkânından sıkıldığında, arada bir dışarı çıkıyordu. İşte o günlerde yalnızlığından kurtularak biraz eğlenmek amacıyla Mısır Salonu'na uğramaya başladı. Mısır Salonu, dönemin ünlü İngiliz sihirbazı David Devan'ın o zamanlar çok moda olan sihirbazlık gösterilerini sunduğu bir tiyatroydu. Burası havada yüzen bir kadından tutun da dans ederken kafası gövdesinden ayrılarak seyircilerin üstüne giden bir iskelete, mekanik yılanlara, otomat papağanlara kadar ne ararsanız bulabileceğiniz bir yerdi. İşte Londra'da böyle bir tiyatroda Méliès'in sahne ve sihirbazlık tutkusu başladı. Méliès bir yıl sonra Londra'dan Paris'e döndü, Güzel Sanatlar'da okumak fikrinden vazgeçmemişti. Fakat babası daha önce de olduğu gibi yine onun Güzel Sanatlar Okulu'nda okumasına karşı çıktı; sanatçı olursa ilerde aç kalacağı fikrinde ısrar ediyordu. Bu yüzden onu bu okula göndermedi. Böylece Méliès ağabeylerinin de çalışmakta olduğu ayakkabı fabrikasında çalışmaya

başladı. Onu satıştan çok makineler ilgilendirdiğinden, makineleri gözlemlemekle görevlendirildi. Bu iş ileride kendi kamerasını yapması için ona yardımcı olacaktı. Fabrikadaki çalışırken, sanatçı kimliği onu, sanatçı kimliğini terk edemediğinden, Londra'da görüp öğrendiği sihirbazlık gösterilerini önceleri aile, eş dost arasında sonradan da Galeri Vivienne'de ufak bir kukla tiyatrosunda halka sergilemeye başladı. Bu gösterilerin yanı sıra kuzeni tarafından çıkartılan *La Griffe* isimli satirik bir gazetede Geo Smile takma adıyla çizimler de yapıyordu. Kısa bir süre sonra Hollandalı genç bir bayanla evlendi ve ondan iki çocuğu oldu: Georgette ve André. Sonradan hayatının bu dönemini şöyle ifade edecekti: "İşte büyük ayakkabı sanayicisinin oğlunun nasıl tiyatrocu ve sanatçı bir aile kurucusu olduğunun hikâyesi... Bütün bunlar kendi mesleğinden daha iyisini göremeyen babamın, Güzel Sanatlar'a girişimi engellemesi yüzünden oldu."

Baba Méliès ticaret hayatından çekilmeye karar verip, malvarlığını üç

oğlu arasında paylaştırdı. Georges payına düşeni kardeşlerine satarak, eline geçen parayla Paris'te 8, Boulevard des İtaliens adresindeki Robert Houdin tiyatrosunu satın aldı. Artık bu tiyatronun müdürü ve gözde sihirbazdı. Böylece sihirbazlık yaşamında hobi olmaktan çıkmış, mesleği olmuştu. Doğuştan mükemmeliyetçi olarak yeni numaralar icat etti, ilginç ve değişik gösteriler yapmaları için yeni sanatçıları sahneye davet etti. Çeşit çeşit hokkabazlıklar, el çabuklukları, hipnoz, katalepsi en sevdiği gösteri türleriydi. Robert Houdin tiyatrosuna sadık bir izleyici topluluğu gösterileri çok beğenmekte ve sık sık geliyordu. O zamanlar 200 kişilik bu salonda bir seans iki saat sürüyordu. Gösteri genellikle o zamanki teknikle - ki bu Molteni'nin lanterni tarafından aydınlatılan bir aletin içinden pelikülde sabitlenmiş imajların geçirilmesiyle - hareketlendirilen fotografların projeksiyonuyla sona eriyordu.

Ekim 1895'te Antoine Lumière isminde bir adam Robert Houdin

tiyatrosunun birkaç kat üzerinde bir fotograf stüdyosu kiralar; Lyon'dan Paris'e oğulları tarafından icat edilmiş yeni bir aleti göstermek için gelmiştir. Bu optikle donatılmış, üçayak üzerine oturtulmuş kübik tahta kutu hareket eden her şeyi kayıt edebiliyor ve kaydettiklerini ekrana yansıtabiliyordu. Bu sonuca ulaşabilmeleri için buldukları yeni fikir bir aletin içine yerleştirilmiş delikli pelikülün düzenli şekilde takılmış olduğu dişliler sayesinde dönmesiyle elde ediliyordu. Sinematograf adı verilen bu aletle ilk film çekilmişti: "*Lyon'daki Fabrikadan Çıkış*". 50 saniye süren bu filmde ilk defa kameraya doğru yürüyen insanlar görülebiliyordu. Lumière'ler bu aletten iki tane yapmışlardı. Birkaç aydan bu yana bu aletle yapılan gösteriler profesyonellere ve bu icatla ilgilenen firmalara izlettiriliyordu. Fotografla ilgili çıkan yayınlar bu makinenin planlarını yayınlıyorlardı. Sonunda 28 Aralık 1895 günü paralı ilk halk gösterisi 14, Boulevard des Capucines'de Paris'te Grand Café'nin altında yapıldı. Bu sinemanın resmi

olarak doğum günüydü. Salon 100 kişilikti, biletler 1 franka satılmıştı. Yarım saat süren gösteride şaşkına dönmüş izleyicilere 10 kısa film gösterilir. Georges Méliès de izleyiciler arasındadır, bu gösteri için sonradan şunları söylemiştir: “Seans biter bitmez tiyatromdaki gösterilerde kullanmak üzere Bay Lumière’e makineyi bana satması için önerilerde bulundum. Benim için o zaman çok büyük bir rakam olan 10.000 franka kadar para teklif ettim. Ama kabul etmediler.”

Bu olaydan sonra inatçı Méliès, Edison’un Kinetoskop'larından satın alır. Fabrikadan mekanik ustası Lucien Korsten’in de yardımıyla bu makineleri demonte ederler. Georges daha sonra Kodak’tan çok büyük miktarlarda film satın alır, bunları kendi kamerasının dişlilerine yerleştirmek üzere deler. Kendi ihtiyacı olan kamerasını kendisi yapmayı aklına koymuştur. “Méliès’in Lumière Kardeşler'den görüp sahip olmak istediği bu oyuncak ona çok pahalıya mal olur. Satın alamadığı kamerayı kendisi yapmak için 100.000

Frank harcar. Zaten gösteri dünyasında olan biri için bu kadar parayı hareket eden fotograflara yatırmak bir zengin deliliği olmasa gerek," diye yazmış Georges Sadoul "Lumière ve Méliès" adlı kitabında. Böylece Méliès Mayıs 1896'da 34 yaşındayken Montreuil'deki bahçesinde ilk kısa filmlerini çekmeye başlar. Sinemanın ortaya çıkışından altı ay sonra bir sinemacı doğmuştur.

"Ben de doğal olarak herkes gibi sinemalaştırmak için en kolay konuları seçiyordum. Amacım film çekmekten çok kendi icat ettiğim makinenin iyi çalıştığından emin olabilmekti".

Aynı yıl açık havada "Açık havada kart oyunu" ilk olmak üzere Lumière Kardeşler'in filmlerine benzer konulu filmler çeker, fakat sonradan hiç vakit kaybetmeden tarzını değiştirir. İsteği Robert Houdin tiyatrosunda yıllardır uyguladığı sihirbazlık gösterilerini sinemaya taşımaktır. Böylece sinemada özel efekt denilen teknik keşfedilecektir.

Méliès anılarında kamerasıyla Paris'te, Operayı filme alırken tesadüf

eseri durdurma denilen tekniği nasıl keşfettiğini anlatır. Her zamanki gibi denemek için çekim yaparken, takılıp ilerlemeyen film tekrar yerine takılıncaya kadar epey bir süre geçer. Sonradan çekilen filmi seyreden Méliès birdenbire adamların, kadınlara, yolcu otobüsünün, cenaze arabasına dönüştüğünü görür. İlerici ve deneyimli bir sihirbaz olan bu çiçeği burnunda sinemacı, sinematografın sahnede gerçekleştiremeyeceği büyülü gösterileri gerçekleştirebileceği bir araç olduğundan artık emindir. Nitekim 1896'da tiyatrosu Robert Houdin'de gerçekleştirdiği ilk filmlerinden biri *Robert Houdin'de Bir Kadının El Çabukluğuyla Gözden Kaybedilişi*'dir. Filmde sahnede bir sandalyenin üzerine oturtulan bayan oyuncu Jehanne D'Alcy (İleride otuz yıl sonra Georges'un ikinci eşi olacaktır) üzerine örtülüp çekilen bir örtü sonrası kaybolur. Hatta bir süre sonra yerinde bir iskelet duruyordur, neyse ki filmde bir süre sonra Bayan D'Alcy daha önce oturtulduğu sandalyenin üzerinde tekrar belirir.

Aynı zamanda elle renklendirilmiş de olan bu filmin yapım tarihi 1896'dır.

Sihirbazlıktan sonra sinemaya tutkuyla bağlanan Méliès durup dinlenmeden film çekmek istiyordu. Fakat dışarıda çekim yapmak her zaman mümkün olmuyordu. Bu nedenle 1896 yılının sonunda Eylül ayında dünyanın ilk sinema stüdyosunu da kurdurdu. Kendisine ait Montreuil'deki evinin bahçesinde fotograf atölyelerinden, babasının ayakkabı fabrikasından ve çok sevdiği Robert Houdin tiyatrosundan esinlenerek inşa ettirdiği bu stüdyo tamamen camla kaplıydı. Méliès zaman kaybetmeden kendi markasını da yaratır: "Star Film". Ve siyah bir yıldızla damgalı kısa filmlerini panayır göstericilerine satmaya başlar. O zamanlar sinema bir panayır eğlencesine dönüşmüştü ve Méliès panayırlardaki izleyici kitlesini düşünerek filmlerinin hikâyelerini hayal ediyordu. Bu yüzden kendini hep ilginç, eksantrik, değişik görüntüler bulmak zorunda hisseden bu büyük adam zamanla "gözden yitirme, maket kullanma, üst üste

bindirme, karartma, renklendirme, çoklu çevrim" gibi tüm film aldatmaca tekniklerini keşfetti ve filmlerinde kullandı.

Méliès'in ekranında neler yoktu ki: Gözünün birine mermi şeklinde uzay aracı giren bir ay, dans eden mutlu iskeletler, kazandan fırlayan şeytanlar, peçelerinin altında kaybolan güzel dansöz kızlar, bir sandıktan çıkıp sonra yine çıktıkları sandığa dönen bütün bir odanın mobilyaları, "kauçuk kafadan adamın" şişirilen kafasının bir balon gibi patlayışı, kendi kafasını müzik notaları olarak kullanan bir müzik tutkunu, kalabalık orkestrasında aynı anda tüm müzik aletlerini kendisi çalan bir müzisyen… Méliès kendi filmlerinin yanı sıra sipariş üzerine reklâm filmleri de çekiyordu. Ekranda dağınık görünen harflerin birdenbire hareketlenip düzenli bir şekilde yerlerini bulup "Chocolat Menier", "Phosphatine Falières" yazdıkları olurdu. Filmlerini çekmeden önce hiçbir zaman yazı yazmazdı fakat önceden dekorlarını ve özel efektlerin detaylarını çizim olarak hazırlardı.

Derken 1902 yılı ve “Aya Seyahat” filmi gelir. Georges Sadoul “Lumières ve Méliès” adlı kitabında söyle yazmış “Eğer bir gün sinemanın 100. yılın kutlayacaksak bu sinematografın bulunduğu 1895 yılı değil, sinema sanatının “Aya Seyahat” filmiyle ortaya çıkış yılı olan Temmuz 1902 olmalıdır”. İşte bu filmin ve o yılın önemini en iyi anlatan sözler. Gerçekten de bir grup bilim adamının bindikleri mermiye benzeyen uzay aracının fırlatılarak aya gönderildiği sahne sanki dünyadan aya değil de, fotografik tiyatrodan, gerçek sinemaya doğru bir yolculuktur. Konusunu Jules Verne ve H.G. Wells’in kitaplarından alan film için Méliès’in çizdiği 30 tane tablodan günümüze yirmisi kalmıştır.

Bu büyük sinemacı, sanatının kendi yarattığı fantastik dünyaya gömülü, dünya gerçekleriyle ilgisiz olmasıyla suçlanmış ve sadece 16 yaşından küçükler için sinema yapmakla haksız yere eleştirilmiştir. Georges Sadoul bu konuda biyografisinde söyle yazmış: “Yaptığı filmlerin çoğunun fantastik filmler

olduğu doğru olmakla birlikte kendisi güncel yaşamla ilgili, realist, siyasi filmler de yapmış bir sinemacıdır. “La Civilisation à Travers Les Ages” “Çağlar Boyunca Medeniyet” filmi çağlar boyunca bir türlü uygarlaşamayan insan toplumundaki hoşgörüsüzlüğe ve şiddete karşı yapılmış çok duyarlı bir filmdir. Bu film hiç kuşkusuz değişik zamanları aynı büyük insancıl fikirle bir araya getiren ilk senaryodur. “La Civilisation” filminin yanı sıra “İki saat içinde Paris-Monte Carlo” zamanında yapılmış en güzel yol filmidir. "Dreyfus Davası” “Kral Edouard'ın Krallık Tacını Giyişi” ” Martinik’teki Volkan Patlaması” filmleri de çağının olaylarına tanıklık etmiş filmlerdir.

Şurası bir gerçektir ki Méliès’in tüm zenginliğini yitirerek ömrünün sonunda mali problemler yaşaması, sinemayı bırakamaması, film çekme tutkusu yüzünden olmuştur. Méliès farkında olmasa da 1910'lara doğru onun yaptığı, daha çok zanaat filmlerinin modası geçmeye başlamıştı. Halk artık drama, güldürü gibi sinemada yeni ortaya çıkan çeşitli

tarz filmlerinden de hoşlanır ve sinemadan daha profesyonel işler bekler olmuştu. Fakat hücrelerinde sinema yapma virüsü olan Méliès, bu hastalığına daha fazla karşı koyamaz ve 1912'de Pathé'den "Kuzey Kutbunun Keşfi" gibi çok büyük bütçeli bir filmin yapımı için evini, tiyatrosunu, stüdyosunu ipotekleyerek para alır. Filmin beklediği ilgiyi görmemesi üzerine tüm varlığını kaybeder. Hatta koyacağı yer olmadığı için 16 yıllık sinema yaşamında çektiği 520 filminin tümünü bir akşam evinin bahçesinde yakar. Bugün halen seyredilebilir olan yaklaşık 200 film zamanında dünyanın dört bir tarafına dağılmış kopyalarından günümüze ulaşabilenlerdir.

Ömrünün sonunu Montparnasse'ta bir dükkânda oyuncak satarak geçiren, zamanında yaptıkları küçümsenen ve bir sanatçı olarak hak ettiği saygıyı tam olarak göremeyen Méliès'in değeri neyse ki ölümünden önce anlaşılabilmiş ve 1929'da Paris'te Pleyel Salonu'nda büyük sanatçı kişiliği

ödüllendirilmiştir. Méliès kendini şu sözlerle anlatır; “sanatçı ruhlu biri olarak doğdum, ellerim çok becerikliydi, yetenekliydim, yaratıcı ve yaradılıştan komedyendim, hem entelektüel hem de el işçisiydim. Öyle bir işçiydim ki, tüm yaşamımı ve tüm gücümü hayal ettiklerimi imkânsız da olsalar seyredilebilir kılmaya adadım.”

George Méliès ilk konulu filmlerini çekerken Charles Pathé de kardeşleriyle birlikte 1896'da Paris'te, gramofon ve gramofon silindiri üretip satan Pathé Frères (Pathé Kardeşler) şirketini kurdu. Şirket Fransa'nın her yanındaki salonları Thomas A. Edison ve William Dickson'ın geliştirdiği film izleme aygıtı kinetoskopla donattığı gibi, Lumière Kardeşler'in geliştirdiği kamerayla da birçok kısa film çevirdi. Bu filmlerin konularını çarpıcı serüvenler, melodramatik aşk öyküleri ve komediler oluşturuyordu. Pathé 1909'da ilk uzun filmini, Victor Hugo'nun romanının dört makaralık bir uyarlaması olan Les Misérables'ı (Sefiller) gerçekleştirdi. Charles Pathé kısa sürede sinemayı tekeline aldı; yalnız çekim ve gösterim malzemesi

üretmekle kalmıyor, ham film de üretiyor, filmlerin banyo edilmesi için atölyeler kuruyor, hemen hemen her yanda stüdyolar oluşturuyor, kendi filmlerinin dağıtımını gerçekleştiriyordu. Ayrıca çok sayıda sinema salonu vardı. Böylesi bir başarı, bu kadar akıl almaz bir gelişme, Léon Gaumont'un ve "Eclair" şirketinin Charles Pathé'yi izleyerek sektöre girmelerine yol açtı.

1908'den Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar, filme alınan tiyatro eserleri modası yaşandı. Tek önemi edebiyat çevreleriyle aristokratlar arasında sinemaya ilgi uyandırmak olan bu filmler edebiyat eserlerinin sinema uyarlamalarıydı ve Fransız tiyatrosunun neredeyse tümü filme çekildi. Böylece yıldız aktörlerin saltanat devri başladı. Bu "burjuva sineması"nın en ünlü sanat filmi, hiç kuşkusuz, *Le Bargy* ve Calmettes'in *Guise Dükünün Katli* (1908) adlı filmleridir.

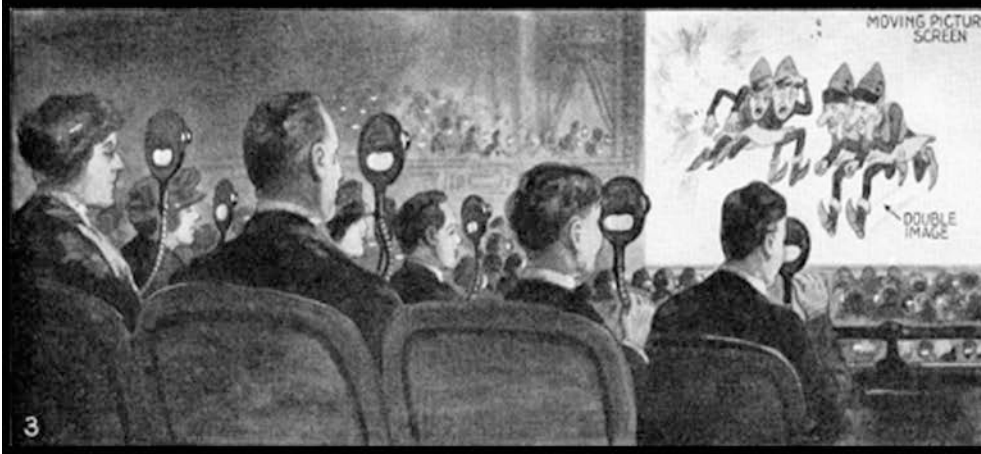
Filme alınan tiyatro modasının ardından sine-roman modası başladı. Victorien Jasset "birkaç bölümlü" seri filmleri icat etti ve Eclair firması için

1908'de büyük başarı kazanan ilk "polisiye" serisini, Nick Carter'leri, ardından Zigo-mar serisini ve 1913'te de Protea'yı çevirdi. Çok sayıda film çevirmiş olan Jasset'nin eserleri arasında oldukça başarılı Zola benzeri natüralist dramlar bulunduğunu da hatırlatalım. "Hemen her yere çıplak kadınlar koyan", "akılcı ve nevrozlu" bir yönetmen olan Jasset'nin anımsatılması gereken bir özelliği de bütün filmlerinde Josette Audriot'ya yer vermesidir. Jasset'nin yanı sıra unutulmaması gereken bir yönetmen de, 1911'de *Olduğu Gibi Hayat* serisini, *Fantomalar* (1913-1914), *Judex* (1916/, *Vampirler* (1915-1916) . başta olmak üzere ününe ün katan "seriler" ve sine-romanlar çeviren Louis Feuillade'dır.

Yine de üretime sine-romanlardan çok, güldürü filmleri egemendir. Bu tür filmlerde bir yandan sinemanın bütün olanaklarını keşfeden, bir yandan da Fransız komedi ustalarının özelliği olan yaratıcılığı kullanan Fransız güldürü okulu dünyada üstünlüğünü kabul ettirmiştir. Max Linder bize birçok başyapıt armağan

eder: *Max ve Açılış (*1910), *Kınakına Kurbanı Ma*x (1911) gibi. 1912 ve 1913'te dünya çapında bir yıldız olan Max Linder'in ekranın en iyi komiklerinden biri olduğu tartışmasızdır.

Bu yıllarda sinema hemen her yerde gelişmektedir. Danimarka, İsveç (Sjöström ve Stiller'in yönetmenlikleri sayesinde) ve özellikle yapımcıların doğal dekor ve sinema yöneticiliğinin tüm olanaklarını sonuna dek kullanabildikleri italya bunların başında gelir: P. Pastrone'nin *Pompei'nin Son Günleri* ve özellikle *Cabiria*'sı (1913), ayrıca 1914 yapımı, dinginliği ve gerçekçiliğiyle bambaşka bir özgünlük kazanan *Martoglio'nun Karanlıkta Kaybolmuşlar*'ı bu dönemde çevrilmiş en dikkate değer italyan filmlerinden birkaçıdır. ABD'de ise Griffith, ince ve Mack Sennett gibi en iyi yönetmenler, oldukça etkileyici sahneye koyma denemelerine giriştikleri uzun metrajlı filmler çevirmektedirler.


MOVING PICTURE SCREEN
DOUBLE IMAGE
3

Büyülü Dünya Sinema

Akımlar mı filmlerini, yönetmenlerini yaratır, yoksa filmler ve yönetmenleri mi...

Lumière'lerin 1895'te hareketli resmi bulmalarından sonra sinema, çağımızın en yaygın ve en etkili sanat dallarından birisi olmuştur. Kendine özgü dilini oluşturan sinema, Peter Wollen'a göre şu yedi büyük erdeme sahiptir: Geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek. Kuşkusuz çağdaş anlatıların özellikleri olan bu nitelemeler Aristotelesçi anlayışın da tersi yönündedir. *Sinema Kuramları*'nın yazarı Seçil Büker, çağdaş anlatılara örnek olarak Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* ile *Anayurt Oteli*'ni, Atıf Yılmaz'ın *Aaahhh Belinda* ile *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'ini verir.

Çağdaş anlatı filmlerinin başkalarına anlatabileceğimiz öyküleri olmadığı, üretici olmayan bir izleyici için bir anlam taşımadığını belirtir. Çünkü çağdaş anlatı filmi bitmiş bir ürün değil, çağdaş anlatı filmini izleyen izleyici de salt bir tüketici değildir.

Sinematografik anlatımı irdeleyen Oğuz Adanır, "ne"yi anlatmanın önemli olduğu filmlere kimi tarihsel, savaş, belgesel ve doku-drama türü filmleri örnek verir. "Nasıl"ın ön planda olduğu filmleri ise tüm Steven Spielberg, G. Lukacs, kimi müzikal, komedi, aşk, polisiye, gangster, korku, fantastik, macera filmleriyle örneklendirir. Oysa önemli olan "neyi, nasıl" anlatmaktır. Sözgelimi cinsellik ve ahlak konusunu Eric Rohmer, üçlü kadın erkek ilişkilerini François Truffaut, aile-okul-din üçlüsünü Federico Fellini, New York'ta yaşayan bir entelektüelin dünyasını Woody Allen gözüyle algılayabiliyorsak, bu onların yalnızca "ne" ya da "nasıl" anlatanlardan farklı bir yere sahip olduklarını gösterir.

Sinema tarihine baktığımızda, sanat tarihinde etkili olan

birçok akımın sinemaya değişik biçimleriyle yansıdığını görürüz. Akımların zaman zaman kimi ülkeleri ya da sanatçıları öne çıkardığına da tanık oluruz.

Dışavurumculuk

Sinemada Almanya ile özdeşleşen bu akımın ilk örneği, 1919 yılında R. Wiene'in çektiği "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" adlı filmdir. H. Tüzün'e göre bu dönemde iki çizgi görülür, ilkine *Golem* (Wegener-1920), *Nosferatu* (Murnau-1921), *Yorgun Nosferatu Ölüm* (Lang-1921); ikincisine *Arka Merdiven* (Leni ve Jessnei-1921), *Cadde* (Grune-1923) ve *Gölgeler* (Robinson-1923) örnek verilebilir. Birinci çizgiyi izleyen filmlerde güncel ve toplumsal sorunlara sırt çevrildiği, savaş sonrası umutsuzluk içinde fizikötesine yöneldiği görülürken, diğer çizgidekiler daha çok gerçek yaşama yöneliktir

Kimi düşünürlere göre dışavurumculuk, kapitalizmin yaratmış olduğu bunalımlı toplumun gerçekleştirdiği etkin ve çağdaş bir

sanat iken, kimileri de burjuvalara, savaşa ve şiddete karşı bir sanat olarak nitelemişlerdir. Nitekim Wiene'in filmi savaşa, kötülüklere, iktidar hırsına, suça özenmeye karşı bir başkaldırı yapıtıdır.

Richard'a göre olağanüstü bir estetiğin başyapıtı Caligari, sinema ekspresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel dışavurumculuğa dayalıdır. Biçimsiz yollar ve evler, aydınlık-karanlık lekeler, kesik çizgilerle yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Film kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratılmıştır. Bu akımda anlatılmaz olanı anlatmak, görülenin 'alt'ına inmek, gizli tutkuları, 'alt' karanlık istekleri ortaya çıkarmak söz konusudur.

Bu akıma günümüzden de birkaç örnek verelim:

Lars von Trier, bir ortak, yapım olan "Avrupa" adlı filminde amacının seyirciyi huzursuz etmek olduğunu söylüyor ve bu yüzden yedi kat üst üste renkli ve renksiz, farklı objektiflerle yapılmış bindirmeler

kullandığını belirtiyor. Bu anlamda, Tarkovski benzeri bir yönetmen olan Von Trier dışavurumcu sinema tekniğini en iyi biçimde kullanmıştır diyebiliriz.

Memet Açar, *Antrakt* dergisinde Ömer Kavur'un *Gizli Yüz* filminin metafizik bir arayış üzerine kurulduğunu, inançsız, şüphe dolu, rasyonalizmden uzak bir film olduğunu, insanı sonu hiçbir yere çıkmayan akıldışı bir yolculuğa sürüklediğini yazıyor. Metafizik anlatımından dolayı bu filmde de dışavurumcu öğelerin bulunduğu ileri sürülebilir.

Yine Tevfik Başer'in tüm filmlerine (*40 m2 Almanya, Yanlış Cennete Elveda, Elveda Yabancı*) genelleyebileceğimiz, dar mekânları ustaca kullanma olgusu da, izleyicide kapalılık, sınırlılık ve tedirginlik duygusunu yaratarak dışavurumculuk akımını anımsatmaktadır.

İzlenimcilik

Sinemaya estetik bir görünüm kazandırmak için verilen ilk çabalardan birisi olan bu akım,

sonraki akımlar üzerinde etkili olmuştur. Fransa'da sinema kültürünün yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sinemada izlenimci hareketin 1918-20 yıllarında başladığı, 1923'de en iyi durumda olduğu ve 1929'dan sonra dağılmaya başladığı söylenebilir.

Ali Gevgilili, Renoir'ın (ünlü izlenimci ressam Renoir'un oğlu) *Nana*'sı ile Feyder'in *Thérèse Raquin*'inin (1928), doğalcılık ile izlenimcilik arasında bir denge oluşturduğunu söyler.

Nilgün Abisel, izlenimcilik akımına Renoir'ın *Küçük Kibritçi Kız*'ını (1928) örnek verir. Filmde ışığın, gölgenin kullanılışı çok başarılıdır. Ayrıca Renoir, optik etkilere, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış harekete vb. film hilelerine de yer vermiştir. Bütün bunların bir masal dünyasının yaratılması amacına yönelik olduğu kadar, dönemin avangard hareketinin kullandığı yöntemlerin incelenmesi olarak değerlendirilmesi olağandır. Karlarla kaplı soğuk kenti izlenimci yaklaşımla sunan Renoir, ağır,

ölümcül bir hava yaratır. Bu soğuk dünya abartılı siyah-beyaz karşıtlıklar ve tuhaf gölgelerle doludur. Gerçek dünya zaman zaman gerçeküstü bir karabasan ya da tanrılar dünyasına dönüşür.

Bu örnekler bize aynı zamanda, akımların iç içe geçebileceğini ve bir filmde birden çok akımın izlerini görebileceğimizi de gösteriyor.

Gerçeküstücülük

"Amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantazi; düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmak olan" gerçeküstücüler, psikanaliz kuramından etkilenmiş, kendilerine özgü teknikleri olan birer gerçekçidirler aslında.

Onat Kutlar, bir yazısında bu sinemaya, gerçeğin sınırlarının zorlanması açısından Méliès'nin fantastik filmlerini ve Alman dışavurumculuğunu örnek olarak verir. Aslında bu akım, dünya sinemasının en büyük ustalarından biri olan Luis Buñuel'le birlikte

anılmaktadır.

Buñuel, *Bir Endülüs Köpeği*'ni (1928) gerçeküstücü ressam Dali ile birlikte yapmıştır. 1930'da çektiği *Altın Çağ*, burjuva karşıtı bir film olduğu için sağ kesimin öfkesini çeker. Octavio Paz "Buñuel'in gerçeküstücü filmlerinin teması, insanın kendisini boğan ve sakatlayan gerçeklikle savaşıdır," der.

Büyük bir burjuva aileden gelen Buñuel, tüm filmlerinde aile, din, kilise, devlet gibi kurumlarıyla bütün bir burjuva, düzenini sarsmak-yıkmak istemektedir. Bunun için de şok ve şiddet öğelerini kullanır, kolaj tekniğinden yararlanır. Buñuel'in gerçeküstücü dünyasında gerçekler dünyasının doğal ve toplumsal her türlü kuralı yargılanır. Bu filmlerden izleyici şaşkına döner. *Bir Endülüs Köpeği*'nde bir el karıncalar tarafından kemirilir, göz küresi bir tıraş bıçağıyla kesilir. Akımın başyapıtı olan *Altın Çağ*, büyük bir toplumsal eleştiri getirdiği için yasaklamalara neden olmuştur.

Anarşist sinemanın öncüsü

Fransız Jean Vigo'nun 1934 tarihli *L'Atalante* filmi ise gerçeküstücü ve fantastik bir filmdir. Buñuel'den, babasının anarşist kimliğinden ve Freud'dan etkilenmiş olan Vigo, baştaki düğün törenini insanların siyah giysilere büründüğü ve birbiriyle tepiştiği bir cenaze töreni gibi yansıtır, nikâh töreni olgusuyla alay eder.

Işıl Özğentürk'ün çevirdiği *Seni Seviyorum Rosa*'da da Rosa, sık sık düşlerinde yaşattığı ve bir prensle somutlaşıp aslında yaşamdaki tüm sevgiyi simgeleyen bir adamla, "prensi" ile karşılaşır. Bu filmde gerçeküstücü öğeler yer yer kendini duyumsatır.

Fotograf sanatçısı Ara Güler'in 14 yılda hazırladığı, ancak ülkemizde gösterime çıkmadan yasaklanan *Kahramanın Ölümü* adlı belgesel film de gerçeküstücü olarak nitelendirilmektedir.

Türk sinemasında gerçeküstücü akımın asıl temsilcisi Metin Erksan'dır. Birçok filminde kahramanlarını dış dünyadan soyutlamakta, izleyiciyi tedirgin

etmekte, düşle gerçeği çarpıştırmaktadır.

İrfan Tözüm'ün 1992'de ödül alan *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* filminde de evde. kalmış Cazibe'nin, düşlerinde seviştiğini görürüz. Tipik Freud'cu bir filmdir bu.

Gerçeküstücü akıma vereceğimiz bir diğer örnek de Federico Fellini'nin *Kadınlar Kenti* (1981) adlı filmidir. Psikanalitik kuramdan olağanüstü güzellikte yararlanan Fellini'nin bu filminde kahramanımız (orta yaşlı bir erkek), filmin başından sonuna değin bir düş görür. Bunu son sahnede anlarız. Adamın karabasanları bütünüyle kadınlar üzerine olan, feminizmi ve cinselliği tartışan ince bir ironiden oluşur.

İtalyan Bernardo Bertolucci de *La Luna-Ay* filminin psikolojik değil psikanalitik olarak değerlendirilmesini ister.

Gelecekçilik ve Çatkıcılık

Devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nde geçmiş alışkanlıkları reddedip geleceğe yönelen birçok sanat akımı yeni bir dinamizm

kazanmıştır. İlk, gelecekçi film *Yaşasın Gelecekçilik*'tir. Bu filmde iç ve dış, bükey aynalarla oyuncuların görüntüleri bozulmuş, çerçeve birkaç parçaya bölünmüş, bol bol bindirme kullanılmış, ayrıca filmin üzerine elle noktalar yapılmıştı. Gelecekçiliğin ve çatkıcılığın (konstrüktivizm) sinemaya yansımasında iki sanatçının katkısı olmuştur. Şair Mayakovski ve tiyatro yönetmeni Meyerhold'dur bunlar. Meyerhold'un çatkıcılığı yansıttığı oyunculuk ve sahne düzeni, Ayzenştayn üzerinde etkili olmuştur, Lenin, sinemaya bütün sanatlar arasında en önemli yeri vermiştir. 1925'le birlikte başta Ayzenştayn, Pudovkin ve Dozvzhenko üçlüsü olmak üzere Sovyet sinema ustaları, uluslararası alanda birinci sıraya yükselmişlerdir. Yaratıcılıklarında çok yönlülük ve coşkunluk göze çarpar. Avangard etkiler devrimin hizmetine sunulur. Ancak 1928'den, sonra politik hiyerarşideki değişiklikler, bu çok yönlülüğe set çeker. Geleneksel anlatım biçimlerine, her türlü tutuculuğa karşı çıkan bu yaratıcı yönetmenler aşırı biçimcilikle

suçlanırlar. Ayzenştayn, sözgelimi, 1925'te çevirdiği *Potemkin Zırhlısı*'nda gelecekçi bir örnek vermiştir. Makinaların ayrıntılı çekimleri ve onların hareketine koşut hızlı kurgu ritmi yakalanmıştır.

Yeni Gerçekçilik

İtalya'da faşist rejim ile ağır sansür baskısına tepki olarak doğan ve tüm sinema tarihinin en önemli akımlarından biri olan Yeni Gerçekçiliğin belli başlı öncüleri R. Rosselini, V. de Sica, L. Visconti'tir.

De Sica-Zavattini ikilisi 1948'de *Bisiklet Hırsızları*'nı yarattılar. Atilla Dorsay'ın da dediği gibi, "en küçük bir barok süs, fazladan bir ayrıntı, gereksiz bir kıvrım olmaksızın erişilen, bir etki gücü ve yetkinlik" söz konusudur bu filmde. Bu yalınlığın o dönemde ne denli büyük bir yenilik olduğunu düşünmek gerekiyor. İtalya'daki siyasal çevrelerin baskıları sonucu yönetmen, birbirinden güzel bir dolu filminden sonra pembe gerçekçilik dönemine geçmiştir.

Ayzenştayn'dan yıllar sonra bir halk ve kitle sinemasını gerçekleştiren

R. Rosselini de faşizme karşı filmler çeker. Çok yönlü bir yönetmen olan L. Visconti, burjuvazinin üst kesiminden gelmekle birlikte eleştirilerini bu sınıfa yöneltir.

Bu akımın belli başlı özellikleri, stüdyo dışına çıkmaları ve oyuncu olmayan kişilerle çalışmalarıdır. Bundan dolayı sinemada oyuncunun yeri tartışılır olmuştur.

Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Ö. Lütfi Akad ve özellikle Yılmaz Güney'i Türk Yeni Gerçekçi Sinemasının öncülerinden sayıyor. Y. Güney'in etkisi altında film yapanlar ise E. Kıral, Y. Özkan, ve Ali Özgentürk'tür.

Atilla Dorsay'a göre Güney, *Umut* filmiyle Türk sinemasına şimdiye dek görülmedik biçimde belgeci çalışmayı sokar. Nijat Özön, *Umut*'u gerçekçilik yolunda gelinen son nokta olarak belirler. Cinema 73'de J.L. Passek, Ecran 74'de ise M. Martin, filmi yeni gerçekçi olarak değerlendirmişlerdir. Güney'in 1969'da çevirdiği *Umut*, Dorsay'a göre bu akımın geç kalmış bir uzantısı değil, Türk sinemasında gerçekçiliğin yepyeni ve çok önemli bir çıkışıdır.

Yeni Dalga

Fransa'da *Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) dergisi çevresinde toplanan sinema eleştirmenleri ve kuramcıları 1958-59 yılları arasında birdenbire yönetmenliğe geçerler. ilk filmlerini 16 mm'lik belgesel filmler olarak gerçekleştiren bu yönetmenler, bu tavırlarını doğal mekânlarda çekim, tanınmamış oyuncularla çalışmak ve kısıtlı sayıda ekip kullanmakla uzun süre sürdürmüşlerdir. Ticari çevrelerde ise doğal olarak ilgi görmemişlerdir.

1959'larda bu yönetmenlerden C. Chabrol *Güzel Serge,* F. Truffaut *400 Darbe*, A. Resnais *Hiroşima Sevgilim*, J.L. Godard *Serseri Âşıklar* ve E. Rohmer *Arslanın Simgesi* filmleriyle Yeni Dalga'yı Fransa'da müjdelediler. Yeni Gerçekçi filmlerde yaşamın adaletsizliği, kişiler arasında ilişki kurmanın-birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular, Yeni Dalga akımında anarşiye dönüştürülmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konular

yozlaşma ve yabancılaşmadır. Yabancılaşma duygusu bir yandan topluma başkaldırıdan başka bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi, burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yıkma eğilimine dönüşmektedir. Bu akımın kapitalizmin gerileme döneminde ortaya çıkması rastlantı değildir. Burjuvazinin sevgi yönünden kısırlığı ile kişinin sevgiye olan sonsuz gereksinimi, bu büyük çelişki Yeni Dalga filmlerinin başlıca konusu olmuştur. "Ben sanatçı değil, iletim için, özellikle devrimci iletim için çalışan bir sanat işçisiyim," diyen J. L. Godard'ın *Serseri Âşıklar* filmi için eleştirmenler "Tümüyle buram buram başkaldırı kokan, ancak hangi değer yargısına saygı duyulması gerektiğini vurgulamayan bir film," demişlerdi.

Özgür Sinema

İngiltere'de akademik sinemaya karşı Özgür Sinema akımı doğar. İ956'da kendilerini bu adla tanıtıp bir tutam belge filmini kamuoyuna sunan genç bir kuşak, belgecilik ile gerçekçiliğin yeni bir yorumuna yönelmişti. Kameralar sokağa çıkmış,

gürültü ve kalabalıklara, İngiliz kentlerinin yoksul sınıflarına çevrilmişti. L. Anderson'un kısa filmi *Düşler Ülkesi* (1954), bu akımın ilk önemli yapıtıydı. Richardson ve Reizs da akımın ilk önemli yönetmenlerindendir. Sinemanın olanaklarına boyun eğemeyen, tersine, sinemasal olanakları, anlatmak istediği öz uğruna en rahat biçimlerde kullanan Özgür Sinema geleneği, belgeci birikimlerin çağdaş anlatımdaki yerinin altını da bir daha çizer. Özgür Sinema'nın toplumcu bir özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir klasik demokrasi eleştirisi olduğu söylenebilir.

Group

Geniş yığınlarla ilişki kurabilmek yönünden en dar kalan akım ABD'deki Group'tur. Bir sanayi alanı olarak sinemaya verdiği yeni boyutlarla bir yerden sonra ABD, kendi sinemasının çıkmazlarını da yaratır. Bu örnek, kusursuz bir teknik ve endüstrinin, iyi sinema yapmaya yetmediği gibi, bazı koşullarda bunalımlara yol

açabileceğinin de çağdaş tanığıdır. 196 yılının0' 28 Aralık'ında New York'ta bir araya gelen bağımsız 23 sinemacının yayınladığı ortak bildiri, bu çıkmaza duyulan tepkiyi gösterir.

"1957-1960 arasındaki üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki kendiliğinden doğuşuna tanık olduk. İngiltere'de özgür Sinema'yı, Fransa'da Yeni Dalga'yı, Polonya, İtalya ve Rusya'da genç çıkışları gördük... Dünyanın dört yanında 'resmi' sinema artık soluksuz kalmak üzeredir... Bugün, istediğimiz salt yeni bir sinema değildir, 'yeni insanı da bir o kadar çok istiyoruz. İstediğimiz sanattır, ama yaşamın yitirilmesi karşılığında değil... Uyduruk, cilalanmış, yalan filmler istemiyoruz. Varsın kaba ve süssüz, ama yaşam dolu olsunlar. Pembe filmler istemiyoruz, bundan böyle istediğimiz, üstünde kanın rengi olanlardır."

Her akım, tarihsel olarak döneminin koşullarından etkilenmiş ve birden çok nedenle ortaya çıkmış, iz bırakmıştır. Her yeni akım, kendinden önceki akımların

eksikliklerini görmüş, ona yeni bir şeyler eklemek istemiş ya da doğrudan kendinden önceki akıma tepki duymuştur. Sonuçta ne olursa olsun, her akımın varolan düzenden memnun olmadığı açıktır. Yani tüm akımların "var olan" düzene ya da dizgeye karşı söyleyecek bir şeyleri vardır. Bunlar kimi zaman çok şiddetli ve tepkici oldukları için "varolan"ı savunanlar da kendilerini tehdit altında duyumsamışlardır. Bu yüzdendir ki sanatta ve özelde sinemada baskılar ve sansürler son bulmamıştır.


MAJESTIC
MAJESTIC

Devleti-i Aliye'de Sinema

Osmanlı Sinematograf, Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi

Film gösterme işi, sinema tarihinin her evresinde zor olmuştur. Bu durumun ülkeden ülkeye değişen birçok siyasal, sosyal ve ekonomik nedenleri vardır. Bu zorluklar, sinemanın Türkiye serüveninde açık olarak yaşanmıştır. Geçmişte sinemacıların korkulu rüyası olan ve günümüzde aşılmış gibi görünen sansür, bu zorlukların başında gelen en önemli unsurdu. Sansür, Osmanlı'da da film gösterilerini olumsuz yönde etkilemişti. Ancak Osmanlı'daki sinemacıların en büyük sorunu sansür değildi. Sansürden önce sinema gösterme hakkına sahip olmanın ağır şartları vardı. 103 yıl

önceden gelen bir belge Osmanlı'da film gösterme işinin ne kadar zor ve zahmetli bir uğraş olduğunu göstermektedir.

Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'te yaptıkları ilk sinematograf gösterisiyle birlikte sinemanın tarihsel yolculuğu başladı. Osmanlı Devleti, bir Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin'in Fransız Elçiliği aracılığıyla Babıâli'ye gönderdiği 17 Haziran 1896 tarihli yazısıyla "sinematograf" adı verilen bu yeni icattan haberdar oldu. Söz konusu yazıda Mösyö Jamin'in sinematografı için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesine izin verilmesi isteniyordu. II. Abdülhamit'in elektrikli ve manivelalı aletlere karşı hassasiyetini bilen Sadrazam Halil Rifat Paşa, Hariciye Nezareti'nin kendisine ilettiği bu yazı üzerine adı geçen aletin ne olduğunun araştırılması için gerekli çalışmaları başlattı. Sonuç 20 Eylül 1896 tarihli bir raporla sadrazama bildirildi. Raporda "sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı" olduğu belirtiliyordu. Sinematografın devlet kurumlan

tarafından araştırılarak kurumların birbirlerini destekleyen raporlar vermesi, ülkemizdeki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başlamasında etkili oldu.

Osmanlı Devleti, yine çok erken sayılabilecek bir tarihte 29 Mart 1903'te sinema işlerini düzene koymak ve kontrol altında tutabilmek için ilk nizamnameyi yayımladı. Yirmi beş maddeden oluşan ve şartlan oldukça ağır olan bu nizamnamede sinema faaliyetlerinde - film gösterimi - bulunma hakkına kimlerin sahip olabileceği ayrıntılı olarak ifade ediliyordu.

Nizamnameye göre Osmanlı'da sinema gösterileri yapma hakkı 35 sene süreyle müslüman ya da gayrimüslim ayrımı yapılmadan herkese tanınıyordu. Bu hakkın maddi karşılığı ise on bin adet Osmanlı lirasıydı. Yapılan sözleşme metninde müteşebbislerin bahsi geçen miktarı padişahın istediği herhangi bir kuruma - bir defaya mahsus olmak üzere - yatıracaklarını taahhüt etmeleri gerekiyordu. Ayrıca hak sahipleri yıllık hasılatlarının kârından

%10'unu yine padişahın istediği bir kuruma ya da hazineye vereceklerdi. Otuz beş senenin sonunda ise hak sahipleri, bu konuda sahip oldukları araçlar ile sinema salonlarını ücretsiz olarak hükümete devredeceklerdi.

Belirtilen bu maddi şartlardan başka sinema gösterilerinin yapılacağı mekânlar konusunda da ciddi zorluklar bulunuyordu. Bu işi büyük şehirlerde yapacak olan hak sahiplerinin öncelikle sinema salonu yaptırmaları şarttı. Ayrıca bu salonların Osmanlı mimarisi ve estetiğine uygun olması gerekiyordu. Kasabalarda yapılacak sinema gösterilerinin ise çadırlarda yapılmasına izin veriliyordu.

Osmanlı'da "Türkçe" konusunda Gülhane Hatt-ı Hümâyûn ile başlayan tartışmalar, II. Abdülhamit Dönemi'nde ilan edilen Kanûn-ı Esâsi ile bir karara bağlanmıştı. Kanûn-ı Esâsi'nin 18. maddesinde Osmanlı Devleti'nin resmi dilinin "Türkçe" olduğu belirtilmişti. Sonrasında ise Türkçe'nin konuşma ve yazı boyutundaki farklılıkları asgari bir düzeye indirmek için gerekli

çalışmalar başlatılmıştı. Bu durum sinema nizamnamesine de yansıdı. Söz konusu nizamnamede "Türkçe"nin altı sıklıkla çiziliyordu.

Nizamnameye göre Osmanlı'da sinema gösterme hakkına sanıp olanlar, anonim şirket kurabileceklerdi. Ancak bu şirketlerin adı "Osmanlı Sinematograf ve Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi" olacak ve merkezi İstanbul'da bulunacaktı. Ayrıca şirketlerin devlet daireleri ile yazışmalarında devletin resmi dili olan Türkçe kullanılacak ve şirketlerle ilgili olan her dava, Osmanlı mahkemelerinde görülecekti. Ayrıca hak sahibi de dahil olmak üzere tüm personel fes giyecek ve halkla temasta bulunanlar Türkçe konuşacaklardı. Hak sahipleri, kendi sinema faaliyetlerini gerçekleştirmek için gerekli mühendis ve makinistlerden başka bütün personelini Osmanlı halkından seçeceklerdi. Yerli mühendis ve makinistler gereken şartları ve bilgileri ibraz eyledikleri takdirde bahsi geçen hizmetlerde öncelik onlara verilecekti.

Film -daha doğrusu hareketli kısa görüntüler- gösterme hakkının oldukça zor şartlar altında verildiği Osmanlı'da hak sahiplerinin gösterecekleri görüntüler de devlet tarafından denetim altına alınmıştı. Nizamnameye göre, gösterilecek olan görüntüler önce saltanat memurlarının onayına sunulacak ve gereken izin alınacaktı. Ayrıca on altıncı maddeye göre de yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar -sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek üzere- büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebilecek fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden sakınılacaktı.

Yine söz konusu nizamnameye göre sinemacıların Osmanlı'daki askeri manevraları ya da muharebeleri filme alması, padişahın iznine tâbi olacaktı. Padişah izin verdiği takdirde hak sahipleri kameramanlarını gönderip dürüst ve tarafsız kalmak şartıyla askerler ile eşkıyalar arasında gerçekleşecek olan çatışmaları, askeri

manevraları ve muharebeleri filme alabileceklerdi. Filme alınan bu görüntüler, önce saraya sunulacak ve padişahın izni olmadıkça halka veya askeri heyetlere gösterilemeyecekti.

Babıâli'de öngörü sahibi kişi ya da kişiler tarafından hazırlandığı anlaşılan nizamnamede sinemanın propaganda özelliğine de yer verilerek bundan yararlanılmak isteniyordu. Nizamnamenin ikinci maddesine göre hak sahipleri, devletin resmi ve büyük binaları ile büyük abideleri, ekonomik gelişmeleri, askeri birlikleri gösteren resimleri memleketin köylerine varıncaya kadar bütün noktalarında halka ücret karşılığında gösterecekler ve halkın padişahın bütün tebaası hakkındaki lütuflarını, şevket ve gücünü anlamalarını sağlayarak bağlılıklarını artırmaya çalışacaklardı.

Sinema etkili bir propaganda aracı olduğu kadar eğitim ve öğretim açısından da önemli bir araçtı. Sinemanın sonradan keşfedilen bu özelliği, Babıâli'nin dikkatinden kaçmadı. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında olduğu gibi eğitim ve

öğretim alanında sinemanın bu özelliğinden faydalanma yoluna gidildi. Bu amaç, bir madde ile sinema nizamnamesinde yer aldı. Nizamnamenin altıncı maddesine göre, Osmanlı'da sinema gösterme hakkına sahip olanlar, köylülere ziraattaki son gelişmeleri, ziraat alet ve edevatının kullanılışını anlatan filmler göstererek onları bu konularda bilgilendirecekler ayrıca sağlığı koruma, çocuk terbiyesi ve aile hayatına dair en nezih ve en sevilen resimleri göstererek genel ahlakın gelişmesine gayret edeceklerdi. Yine aynı maddeye göre hak sahipleri, askerlerin her türlü askeri görgülerini arttırmak amacıyla hanedandan birinin belirli zamanlardaki eğitimini, muhtelif sınıflara mensup askeri birliklerin talim ve manevralarını, resmigeçitlerini, özellikle avcılık, keşif kolu ve güvenlik hizmetlerinin en iyi birliklerden alınan fotograflarını canlı fotografta uygun görülecek mahallerde haftada bir defa bedava olarak askerlere izleteceklerdi. Bunlardan başka hak sahipleri, okul, medrese ve üniversitelerde özellikle

de fen bilimleri konusunda gerekli film ve fotografları hazırlayarak bunları az bir ücret karşılığında öğrencilere göstereceklerdi.

Nizamnamede yer alan tüm bu ağır şartlara karşı sinemacılara sadece gümrük konusunda bir ayrıcalık tanınıyordu. Sinema faaliyetleri için yurt dışından getirtilecek film ve gerekli diğer teknik malzemeler gümrük vergisinden muaftı.

Osmanlı Devleti'nde sinema gösterme hakkına sahip olmanın şartları oldukça ağırdı. Şartların ağır olmasındaki en önemli faktörler ise devletin sinema konusundaki basireti ve yine sinematografın ne olduğunun devlet tarafından araştırılıp "olumlu" bir sonuca varılmış olunmasıydı. Nizamname içeriğinde de görüldüğü üzere Babıâli, perde üzerine düşürülen birbirinden kopuk görüntülerin hareket ettiği, konulu filmlerin yapılmadığı bir dönemde sinemanın gücünü oldukça erken fark etmiş ve onu salt bir eğlence aracı olarak görmemiştir.

Pathé Sineması ve Diğerleri

Genel gösterimden önce bilim fuarlarında ve özel gösteriler ile tanıtılan sinematograf, 28 Aralık 1895'te Paris'in Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'nin egzotik dekorasyonlu Hint Salonu'nda halka tanıtıldı. O gün 1 frank vererek bu gösteriyi izleyenler, aynı zamanda çağımızın vazgeçilmezi olan sinemanın doğuşuna tanık oldular. Gösteri ilk günlerde pek ilgi çekmediyse de birkaç hafta sonra dünya çapında bir başarı kazandı. Sinematografa olan yoğun ilgi bu icadın mucitleri olan Lumière Kardeşler'i, daha fazla üretmeye ve stok yapmaya yöneltti. Sinematografa ve film gösterilerine ilgi büyüktü ancak sinemanın kendine özgü bir mekânı hâlâ yoktu.

Sinematograf, ilk gösterinin üzerinden bir yıl geçmeden Osmanlı'ya geldi. Babıâli, Eylül 1896'da resmi bir rapor ile sinematografın ilmi yönden faydalı bir araç olduğuna karar verdi. Ancak Padişah II Abdülhamit'in öldürülme

evhamından kaynaklanan yasakçı tavrı, elektriğin kullanımını engellediğini gibi sinematograf ve bu alete elektrik sağlamak için kullanılan dinamoların yurda girişini de zorlaştırıyordu. Bu zihniyetin bir sonucu olarak da 1903 yılında yayımlanan sinema nizamnamesiyle ülkede film gösterme hakkına sahip olmanın şartları ağırlaştırılıyordu. Tüm bunlar sinema etkinliklerinin yaygınlaşmasını engellediği gibi sinemanın gerçek mekânına kavuşmasını da geciktiriyordu. Ancak 1908 yılında Meşrutiyet'in ikinci kez ilân edilmesi bu olumsuzlukların aşılmasını kolaylaştırdı. 1908'e kadar tiyatro salonlarında, kahvehanelerde, birahanelerde ve sirklerde yapılan sinema gösterileri, bu tarihle birlikte sinemanın gerçek mekânı olan sinema salonlarına taşınmaya başladı.

Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonu 1908 yılında Paris'teki Pathé Kardeşler Firması tarafından Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu'nun eski komedi bölümü olan yerde "Pathé" adıyla açıldı. Sinemanın yöneticiliğine de bu firmanın Türkiye temsilcisi olan

Sigmund Weinberg getirildi. Pathé sinemasını ilerleyen yıllarda Beyoğlu'nda açılan diğer sinema salonları takip etti. 1911'de işletmeciliğini F. Pascalidis'in yaptığı Oryanto (Orientaux) sineması açıldı. 1912'de Varyete Tiyatrosu olan yerde Santral (Central) sineması açıldı. İşletmecisi Emanuel Kiryakopulos idi. 1913 yılında ise beş sinema salonu birden açıldı. Fransız Gaumont yapım şirketi Beyoğlu'nda Gomon (Gaumont) ve Parian (Pariant) sinemalarını açtı. Bu sinemaları Amerikan (American), Lion ve Artistik takip etti.

1914 yılına kadar İstanbul'da açılan sinema salonlarının sahipleri ve aynı zamanda işletmecileri gayrimüslimlerden ve yabancılardan oluşuyordu. 1913 yılında beş yeni sinema salonun açılması bazı yerli müteşebbisleri bu sektöre yöneltti. 19 Mart 1914 tarihinde Şehzadebaşı'nda Cevat (Boyer) ve Murat Bey tarafından Türkiye'nin ilk yerli sinema salonu olan "Milli Sinema" açıldı. İttihat ve Terakki Fırkası'nın yönetimde tam iktidar olduğu bu yılda "Milli" adıyla bir sinema salonun

açılması oldukça manidardı. 6 Mart 1914 tarihinde Şakir ve Kemal Seden Kardeşler ile Fuat Uzkınay tarafından Sirkeci'de "Ali Efendi Sineması" açıldı. Seden Kardeşler, aynı yıl içinde Demirkapı'da "Kemal Bey Sineması" adıyla ikinci bir salon daha açtılar.

1914 yılında İstanbul'da açılan ya da el değiştiren diğer sinemalar ise şunlardır: Apollon, Ahali, (önceki Apollon Sineması), Lüksemburg (Luxembourg, önceki Gomon Sineması), Akaretler (önceki Ahali Sineması), Ekler (Eclair), Majestik (Majestic), Emperyal, Türk, Erenköy, Palas (Ciné Palace), Donanma, Müdafaa-i Milliye (Donanma Sineması'nın sonraki adı) ve Ertuğrul sinemaları. 1915'te Turan, Askeri Müze, Merkez (Yeldeğirmeni), İstihlâki Milli, Osmaniye, Kadıköy Apollon, Milli, Pangaltı, İsketing Palas (Skating Palace), Royal (eski İdeal Sineması), Modern (Petit Champs), Unyon (Union); 1916'da Kadıköy Kuşdili, Defterdar, Belediye (eski Pathé Sineması); 1917'de Alemdar ve Hilâl sinemaları açıldı. 1918 yılında İstanbul'da açılan yeni bir sinema

salonu olmadı.

Beyoğlu Damga Müdürlüğü'nün yayımladığı sinema listesine göre 1919 yılında İstanbul'da Tepebaşı Gardinar, Tepebaşı Anfi (eski Pathé ve Belediye sinemaları), Santral, Palas, Oryanto, Odeon, Lüksemburg (Luxembourg), Beyoğlu Amerikan, Kozmoğraf (Cosmograph), Majestik (Majestic), Galata Amerikan, Kadıköy Apollon, Kadıköy Kuşdili, Varyete, Şişhane Apollon, Pangaltı, Üsküdar İcadiye, Halep Hanı'nda Vinter (Winter) Palas, Kadıköy Park, Kemal Bey ve Ali Efendi sinemaları bulunuyordu. 1920 yılındaki listede Vinter (Winter) Palas ile Kadıköy Park sinemaları yer almamakla birlikte listeye yeni sinema salonlarının eklendiği görülmektedir: Elhamra, Beyoğlu Yıldız, Beşiktaş, Feriköy Lüks, Felek, Kumkapı, Fener Olimpiya, Ortaköy Venüs Sineması. 1921 yılındaki listede ise Beşiktaş, Feriköy Lüks, Olimpiya, Ortaköy Venüs ve Fener Midilli Gazinosu sinemaları yer almamaktadır. Aynı listede yer alan yeni sinema salonları ise şunlardır: Kadıköy Mısırlıoğlu,

Erenköy, Makriköy Ekler (Eclair), Taksim Majik (Magic), Pertanya, Beyoğlu Elektra, Febüs, Büyükdere Eski Darahgrand, Taksim Panaroma Pan Optikum, Olimpiya, Kadıköy İris, Erenköy Sefa, Kadıköy Mühürdar, Kadıköy Moda Merlina, Üsküdar Park, Beşiktaş Elektra, Royal, Ortaköy Sinema ve Tiyatro, Kadıköy Moda Park ve Anadolu Hisarı.

İpekçi'lerin Elhamra'sı

İpekçi'lerin ve işlettikleri ilk sinema olan "Elhamra"nın sinema tarihimizde olduğu kadar kültür tarihimizde de önemli bir yeri vardır.

1920 yılında Beyoğlu İstiklal Caddesi numara 258'deki Elhamra Hanı'nın altındaki pasajda açılan sinemanın sahibi Arapzade Sait Bey idi. Mimar Jean Barborini tarafından tasarlanan Elhamra Sineması'nın 21 locası, 100 meşin koltuğu, 200 balkon koltuğu, 300 birinci ve 100 de ikinci sınıf koltuğu ile bir orkestrası bulunuyordu. Elhamra'nın mimarisi, dekorasyonu, teknik donanımındaki şaşırtıcı olağanüstülük, İstanbul'daki Amerikan elçisinin 1926 yılında

Amerikan Dışişleri Bakanlığı'na gönderdiği gizli bir rapora dahi konu oldu. Söz konusu raporda Elhamra Sineması ile ilgili şu ifadelere yer veriliyordu:

"Modern ve uygun yapıda bir sinema, Elhamra sineması. Yeni bitirilmiştir. Geniş bir yapıdır bu, altı katlıdır, apartman daireleriyle sinemayı bir araya getirmiştir. Sinema geriye doğru uzanmıştır. Caddeden buraya apartman dairelerinin bulunduğu bölümden bir kemer altından geçilerek gidilmektedir. Elektrik ışıklarıyla aydınlatılan bu kemerin içi modern mağazalarla donatılmıştır.

Sinemanın kendisi incelenmeye değer. Bazı yönlerden Batı sinemalarıyla karşılaştırıldığında yapı ve araçlar bakımından eşsiz birtakım yönleri bulunmaktadır. Ana caddedeki cephesi mimari bakımdan arabesk görünümdedir. Sinemanın içi ise Doğulu bir yapıya, Batılı araçları yerleştirmek bakımından başarılı bir çabadır.

Zeminin planı hemen hemen dörtgendir. Orkestra çukurundan

geriye doğru hafifçe yükselmektedir. Sandalyeler geniş araklılarla ve eliptik biçimde sıralanmıştır, bunları geride içbükey dizilmiş bir sıra loca kaplamaktadır. Locaların hemen önünde birkaç sıra deri kaplı koltuklar yer almaktadır. Bunlar sinemanın en pahalı koltuklarıdır. Bunlar için 25 sent karşılığı ödemek gerekmektedir. Herkes de bu koltukları beğenmektedir. Localarda dört adet koltuk bulunmaktadır. Avrupa standartlarına göre en beğenilen bölüm olan balkonda, aralıklı birkaç yüz sandalye bulunmaktadır. Giriş yerleri kırmızı ışıklarla belirlenmiştir. Bu ışıklar, ortalık kararınca çok işe yaramaktadır.

Değerli zemin alanından yararlanmak için projeksiyon odası balkonda sütunlar üzerine yerleştirilmiş ve iç dekorasyonun bir parçası haline getirilmiştir. Parlak renklerle kaplı bu köşk, iç mimariyle uyum sağlamakta ve salona girince hemen göze çarpmaktadır.

Büyük avize ve duvar lambaları pirinçten yapılmış ve Doğu el sanatlarının en iyi örnekleriyle

süslenmiştir. Duvar dekorasyonu ise şöyledir: Zeminden balkon kenarlarına kadar Kütahya mavisi çinilerle kaplanmıştır. Kubbe gibi olan tavanda mavi renk, suluboya freskolarla sürdürülmüştür. Balkon girişlerinde ise yağlıboya ile Binbir Gece Masalları'ndan alınan sahneler sergilenmiştir. Böylece Doğu'ya has bir egzotik hava uyandırılmıştır."

Elhamra Sineması, İpekçi'lerin işletmeciliği döneminde tarihindeki en parlak dönemi yaşadı. İpekçi'ler, Elhamra'nın işletmesini 1941 yılına kadar sürdürdüler. Elhamra Sineması Halil Kamil, Necip Erses ve Cemil Filmer dönemlerinde geçmişindeki bu parlak dönemi bir daha yaşayamadı. Bu durumun yaşanmasında kuşkusuz ülkenin ve dünyanın içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve ekonomik yapının olumsuz koşullan önemli bir rol oynamıştı. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki İpekçi'lerden sonraki işletmeciler, onlar kadar vizyon sahibi ve profesyonel bir anlayışa sahip değillerdi.

Sinema konusunda öngörü sahibi olan İpekçi Kardeşler'in bu alandaki

faaliyetleri, sinema tarihimiz açısından da bazı uygulamaların ilk örneklerini oluşturur. Bunlardan biri Sinema Tarihi'nde ilk sesli film olarak bilinen *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer) filminin 15 Mart 1930 günü Elhamra Sineması'nda gösterilmesidir. Bu tarihe kadar sessiz filmlere alışkın olan ve perdedeki karakterlerin konuşmasının nasıl bir şey olduğunu merak edip hayal edenler, büyük bir şaşkınlık yaşamışlardı. Giovanni Scognamillo'nun ifadesiyle 1927 yılı yapımı bu filmin gösterimi adeta bir "olay" olmuştu. Bu ilk sesli filmin yankıları ve gişesi üzerine İpekçi'ler, Elhamra'nın kapılarını ilk sesli Fransız filmlerine de açtılar. *Üç Maskeli Adam* (Les trois masques) ve *Gece Bizimdir* (La nuit est à nous) filmleri bunlardan bazılarıdır.

İpekçi'lerin film seçiminden film tanıtımlarına kadar oldukça titiz ve dünya sinemasını yakından takip ediyor olmaları sayesinde Beyoğlu, Avrupa ve Amerika sinemalarında görülen bazı uygulamaları ilk defa Elhamra Sineması'nda yaşadı. Bunlardan biri de "gala"

uygulamasıydı. Bu uygulama Türkiye'de ilk gösterimi yapacak olan bir yabancı filmin başrol oyuncularından birinin davet edilmesi ile yerine getiriliyordu. Bunun ilk örneği ilk Fransız sesli filmlerinden biri olan *Gece Bizimdir* (La nuit est à nous)'in galasına filmin başrol oyuncularından biri olan Mari Bell'in katılımıyla yaşandı. İpekçi'lerin başlattığı bu galaları ilerleyen yıllarda yenileri izledi ve bu galalara bilet bulmak mesele haline geldi.

1920'lerdeki sinema salonu işletmecileri günümüzün salon işletmecilerinden daha şanslı ve özgürdüler. Bugün bu özgürlükten söz etmek oldukça zordur. Dolayısıyla da 1920'lerdeki salon işletmecilerinin film seçimi konusundaki özgür tercihleri, onların maddi çıkarları üzerinde belirleyici bir rol oynuyordu. Maddi çıkarlardan öte seçtikleri filmler aynı zamanda toplumun sosyo-kültürel hayatında da önemli etkiler bırakıyordu. Bunlardan biri de toplumun moda anlayışında meydana gelen değişikliklerdi. Sinema dün olduğu kadar bugün de moda

üzerinde etkili olan popüler bir sanattır. Özellikle televizyonun ve diğer görsel araçların olmadığı 1920'lerin dünyasında sinema, moda yaratan en önemli görsel araçtı. Bu bağlamda İpekçi'lerin seçtiği *La Garçonne* (Erkek Kız) filmi, Türkiye'deki saç modasını da değiştirdi. Filmin başrol oyuncusu Franz Delpa'nın filmdeki kısa saçları, 1924'te Türkiye'de kısa saç modasının başlamasına öncülük etti.

1920'lerin başından itibaren İstanbul'da özellikle de sinemanın merkezi sayılan Beyoğlu'nda sinema işletmeciliği alanında ciddi bir rekabet başlamıştı. Beyoğlu Damga Müdürlüğü'nün yayımladığı listelerde (1918-1921) eskilerin ve el değiştiren sinema salonlarının yanında yeni açılan sinema salonlarının yer alması bu durumun resmi bir göstergesidir.

1924 yılında İpekçi'lerin Elhamra'sına güçlü bir rakip geldi: Opera Sineması. İşletmeciliğini Mehmet Rauf (Sirman) ve Cemal Ahmet (Pekin) Beyler ile ünlü kumaş tüccarı Papayanopulos'un yaptıkları Opera Sineması'nın açılışı oldukça

görkemli ve gösterişli oldu. Açılışa dönemin siyasi, askeri ve mülki erkânın önde gelen isimleri ile basının önde gelen yazarları ve büyükelçileri davet edildi. Açılış, Avusturya Kraliyet Orkestrası'nın şefinin yönetiminde verilen konserle başladı ve başrolünü Mae Munray'm üstlendiği "Teshir" filminin gösterimi ile tamamlandı.

Opera Sineması, 1924 yılma kadar Türkiye'de açılan en büyük sinema salonu olma özelliğini taşıyordu. Tavanları altın yaldızlı olan Opera Sineması'nın duvarları, meşhur Rus ressamlarının tabloları ile süslüydü ve koltukları da oldukça konforluydu. Daha çok İstanbul'un elit kesime hitap ettiğinden bilet fiyatları diğer sinemaların bilet fiyatlarına oranla oldukça (125 kuruş) yüksekti. Hollywood'un en pahalı ve en lüks filmleri yine bu salonda seyircisiyle buluşurdu. Çalışanlar hep smokinli ve beyaz eldivenli idi. Kapıda teşrifatçı olarak ilk Türk sinemacılarından Cevat Boyer dururdu. Film başlamadan önce Amerika'dan getirilen 25-30 kişilik bir orkestra çalardı. Bu orkestra, film boyunca da

gerekli yerlerde filmlere eşlik ederdi. Müşteriler baloya gider gibi hazırlanır, kadınlar tuvaletle gelirdi.

Salon işletmeciliğinin oldukça kazançlı olduğu bu yıllarda İpekçi'ler de sadece Elhamra Sineması'yla yetinmediler. 1924 yılında Beyoğlu'nda Melek Sineması'nın işletmesini aldılar. 1932 yılında da en güçlü rakipleri olan Opera Sineması'nın işletmesine sahip oldular.

Bahsedilen dönemde sinemanın - bugün olduğu gibi- popülerliği basına da yansıdı. Canlanan sinema sektörüyle birlikte uzun bir aradan sonra, bu sektörün olmazsa olmazlarından olan sinema dergileri, Türk basınında yerini almaya başladı: 1923'te *Sinema Postası*, 1924'te *Sinema Yıldızı* ve *Opera-Cine*, 1926'da *Film Mecmuası* (Le Film), *Sinema Mihveri* ve *Artistik-Cine* ve 1927'de de *Türk Sineması* (Cine-Turk) dergileri yayımlanmaya başladı.



SİNEMA HAKKINDA

Işıkla Karanlık Arasında

Ö. LÜTFİ AKAD

Bunalımlı günler vardır. İnsan ne yaptığını, nereye gittiğini bilemez. Öyle günlerden birini yaşıyordum. İki buçuk yıllık askerlikten yeni terhis olmuştum, bir yerde çalışıyordum ve annem beni evlendirme telaşı içindeydi.

Lise yıllarında avcılarla dere tepe dolaşmayı çok severdim. Silah kullanmayı sevmezdim, benimki avdan çok doğada yürümekti. Şimdilerde, İngilizceden aktarılan "trekking" dediklerinden... Kimi geceleri bir koyakta, çiçekli süpürge çalıları arasında, ayazda birbirimize sokularak geçirdiğimiz olurdu. Bu yürüyüşlerden birinde aniden çöken bir bulutun sisleri arasında

yoldaşlarımı kaybettim. Ne yöne gittiğimi bilmeden önümde uzanan bir çığırı izledim çaresiz. Zaman geçiyor, sisin etkisiyle kararan ortam, dönüş yolunu bilmeyişim, bir açıklığa çıkma umudumu korkuya dönüştürmek üzereyken tatlı bir esintiyle sis dağılıyor, kendimi bir tepede yalnız buluyorum. Karşı tepeden bağrışmalar geliyor, yoldaşlarım el sallayarak yanlarına gitmemi istiyorlar. İki tepe arasında derin sayılabilecek dar bir vadi var, karşı tepeye tırmanan yamaç dik ve çetin görünüyor.

İşte o gün olduğu gibi, bunalım sisleri arasından çabalayarak çıktığım açıklıkta tanıdık yüzler görüyorum: Şakir Sırmalı, ilk gençlik yıllarımdan gelen dostum; Temel Karamahmut, arkadaşlığımız yok, ama birbirimizi liseden tanıyoruz; adının Ertuğrul Tokdemir olduğunu öğrendiğim, Osmanbey caddelerinde sık sık karşılaştığımız, aynı semtin gençlerinden tanıdık bir yüz... Evet yüzler tanıdıktı, ama ortam yabancıydı. 26 Haziran 1946 gününden söz ediyorum. Sinemaya

bulaştığım ilk günden. Sislerden açığa çıktığım o yürüyüş gününde karşı tepeye ulaşmak için yokuş aşağı, vadiye nasıl uçtum, o çetin duvarı nasıl tırmandım, araya giren bunca yılın tozu dumanı arasından ayrıntıları anımsamak, seçmek zor.

Sinema işine girmeyi hiç ama hiç düşünmemiştim, böyle bir iş de yoktu aslında. Sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapıyorlardı. Diyeceğim meslek değildi. Aslına bakılırsa hiçbir zaman da meslek olmamıştır. Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan işidir.

Esintili günler vardır. İnsanın başını belaya sokan günler... Durup dururken adamı kanat takıp uçmaya özendirir, Ağrı dağında Nuh'un gemisini aratmaya zorlar. İşte böyle bir gün, Şakir Sırmalı film çevirmeye koyuluyor. Birden! Ertuğrul Tokdemir adında bir arkadaşıyla ortaklık kurmuş, anlaşmalar yapmış, oyuncular, görüntü yönetmeni, ışıkçılar, tam takım işe koyulmuştu. Ben o sıralar Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum. Şakir Sırmalı ile mahalle arkadaşıydık.

Hayal kurmamış insan yoktur. En kendi halinde, pısırık insanların bile alabildiğine zengin, kendilerine özgü dünyaları vardır; olmadık olayları, kimsenin o güne kadar göze alamadığı işleri düşlerler. Kim bilir kaç kişi uçakla okyanusu bir solukta geçmeyi yalnızca düşte yaşamakla yetinmişti zamanında, ama bunlardan biri her şeyi göze alıp, olmayacak gibi görünen işi olur kılmıştı...

İşte Şakir Sırmalı bu tür insanlardan biriydi. Hepimiz gibi hayal kurmakla yetinmez, bunları eyleme koyardı. Özel yaşamında, bizi artık şaşırtmayan birçok örneğini görmüştük bu tür eylemlerinin. Ama bu iş özel yaşamı aşıyordu. Toplumsal bir boyutu vardı. Alışkın olmamıza rağmen Şakir'in böyle bir işe karışması biz arkadaş çevresini şaşkına çevirmişti. Bu şaşkınlığın nedenleri vardı elbette. Önce, bugün olduğu gibi bir sinema ortamı yoktu. Yılda ancak üç-dört film çevriliyordu. Bundan başka Şakir sıradan bir sinema seyircisiydi, yani hepimiz gibi, haftada ya da on beş günde bir sinemaya gidenlerden... O günlerde

ne gazetelerde sinemayla ilgili yazılar, ne de sinema bilgisi veren kitaplar vardı. Fransa'dan gelen *Cahiers du Cinéma* ile *Yıldız* vardı ki o da bir magazin dergisiydi. Stüdyo, laboratuvar, kurgu gibi sinemanın mutfak işlerinden habersizdik. En fazla fotograf ilişkisi ile negatif filmi biliyorduk, kaldı ki Şakir Sırmalı'nın öyle bir makinesi de yoktu. Şehir Tiyatrosu oyuncuları ise erişilmez kalelerindeydi bizler için, onları ancak sahnelerde görebiliyorduk. Olsa olsa bu olaydan çok önceleri bize anlattığı bir çocukluk anısı vardı Şakir Sırmalı'nın. Bir gün Şişli civarında bir yangın haberini alınca babasının ona hediye olarak aldığı küçük kamera ile sehpasını kaptığı gibi yangın yerine koşmuş, itfaiye karmakarışık hortumların arasına sehpayı dikip, başında sömürgeci başlığı ile ona buna emirler yağdırarak film çekmeye kalkışmış, itfaiyeciler bu gereğinden fazla işgüzar çocuğu çalışma alanından zorlukla çıkarmışlar. Anlaşılan o gün yarım kalan işi yıllar sonra tamamlamaya karar vermiş ve böyle, hiçbir hazırlığı olmadan,

donanımsız ve bilgisiz ama güvenilir bir sağduyu ile işe girişmişti Şakir Sırmalı. "Onlar yapıyorsa ben de yaparım," demiş ve yapmıştı. Dahası, adı *Unutulan Sır* olan filmi o yıl "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti"nin düzenlediği "1947-1948 senesi Türk Filmleri Sanat Mükâfatı Müsabakası"nda en iyi film seçilmişti.

Ortaklığın yapım sorumluluğunu Temel Karamahmut yüklenmişti. Aynı lisede okumuştuk onunla, ama aynı sınıflarda olmadığımız için bir dostluğumuz yoktu. Orada, adı "Sema Film" olan ortaklığın yazıhanesinde tanıştık. Anımsamadığım bir nedenle ayrılmak istiyordu. Şakir Sırmalı işi sürdürmeyi bana önerdi. Yapacağım işin sinemayla bir ilişkisi yok görünüyordu. Bir işletme örgüsü kurulacak, hesap kitap işleri görülecekti. Gördüğüm eğitime yabancı bir tarafı yoktu. İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'ndan mezundum. Ama o sıralar, dediğim gibi, Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum. Tutarlı bir işim vardı. İşte sorun da burada idi. Tutarlı bir işi olmak beni boğuyordu.

Aslında kendimi bildim bileli, özellikle yapmak istediğim bir meslek olmadı. Dönem dönem bir sürü merakım oldu: Mimarlık, resim, tarih, tiyatro, marangozluk ve daha birçokları... Kendimi her şeye alabildiğine açık tutmuştum. Çevremde ise birçok insanın, yapısına aykırı olduğunun bilincinde olmadan rasgele bir mesleğe, işe yapışıp kaldıklarını görüyordum. Kimi Mülkiye'de okuduğu için kaymakam, kimi ticaret odasında kâtip, kimi sigortacı ve daha akla gelebilecek her türlü tutarlı iş... Tutarlı iş deyince de akla gelen şu oluyordu: Her sabah belli bir saatte evden çıkılıyor, aynı yollardan geçerek belli bir saatte işyerinde olunuyor... Akşam gene belli bir saatte çıkılıyor, zamanla gelişmiş çok ince bir alışkanlıkla aynı yollardan, ezberlenmiş tabela ve reklam levhalarını, Tanrı bilir kaçıncı kere okuyarak, belli saatte eve dönülüyordu. Sonraları, evlilik ve çoluk çocuğa karışmış saygın bir aile reisi olarak, yaşam, değişmez aralıklarla damlayarak tükeniyordu. İşte kendimi böyle bir sürecin başında

görüyordum. Elim kolum bağlıydı, yapılacak bir şey yoktu. Eğitim ve askerlikten sonra bir işe girilir (tutarlı bir iş!) ve bir kısır döngü içinde hiçbir şeyin beklenmediği yeni bir yaşam süreci başlardı.

Evet, Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum ve yaptığım iş gereği topallıyordum da. Ruhsal bir topallıktı bu... Bankanın açtığı sınavı kazanmış ve işe alınmıştık. Dediklerine göre bizi değişik bölümlerde çalıştırdıktan sonra bir yıl Paris'te, bir yıl da Londra'da bankacılık eğitimine göndereceklerdi. Bunun için sırayla, her serviste bir ay çalıştırılıp bankacılık üzerinde genel bir bilgi edinmemiz sağlanıyordu. Kambiyo servisinde bir ay çalıştıktan sonra muhabere servisine geçmiştim. İşte topallığım burada başladı. Günde en az yirmi-otuz mektup yazmam gerekiyordu. Her mektupta en az beş-altı kere geçen bir sözcüktü beni topallatan. Şu anda bile yazmaya zorlandığım bu sözcüğü durup dururken yüksek sesle tekrarlıyor ya da parmaklarımı daktiloda yazar gibi vuruyordum. Kimi zaman kocaman

ışıklı bir levha olarak gördüğüm de oluyordu. Günde yüz elli kereye yakın daktilo ile m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n yazdığınız olmadıysa bu topallama duygusunu anlamanız zor.

Muhabere servisine geceli on beş gün olmuştu ve topallığım her gün biraz daha artıyordu. Bir ayın sonundaysa ne olacağını bilmiyordum. İşte Şakir Sırmalı'nın önerisini tam o sırada aldım. Bir işten çıkıp avare avare dolaşmak başka, iş değiştirmek başka şeydi. Babam "sinema işi"ni yadırgamadı. Ona göre yeni bir alandı, gelişmeler olabilirdi, denemeye değerdi. Annem ise tedirgindi, tutarlı bir iş olarak görmüyordu. Sözü uzatmayacağım. Aile çevresinde sorunu çözümledikten sonra Şakir Sırmalı'ya bir "EVET" dedim. 1946 yılında Haziran ayının yirmi altıncı gününde idik. Tam elli yedi yıl önce... Dün kadar yakın, ışık yılınca uzak... Bu elli yedi yıl boyunca çok şeyler oldu elbet. O günler farkında olmasak bile yeni bir sinemanın kuruluş sürecinin başlangıç günlerinde idik. Her şey bir deneme, arama havası içindeydi. Serüven dolu, sancılı, ateşli,

iyimserlikle dolu coşkulu günlerdi. O günlerin sinema yapanlarını ne parasızlık, ne teknik eksiklik, ne de işteki bilgi yetersizliği yıldırıyordu. Yapımcısından en küçük işçisine kadar gözükara bir kuşaktı. Sinema yıllar önce Amerika'da olduğunca yeni baştan keşfediliyordu. Yeni kuşak eskiyle tüm köprüleri atmış, el yordamı ve sağduyusuyla kendi birikimini oluşturma yolunu seçmişti. İşe başlarken tümüyle yabancı bir ortama giriyordum. O dönemi sinema tarihçileri yazdılar. Günışığına çıkacak yeni bilgilerle daha da ayrıntılı olarak yazacaklardır.

Olaylar, sözler, davranışlar fotografta ışığın gümüşlü duyar katmanı etkilediği gibi belleğimizde izler bırakır. Bu izler kişilerin ruhsal durumlarına göre değişik olur. Kiminde keskin bir aydınlıkta pırıl pırıldır dün olmuşcasma, kiminde açık seçik, belirgin bir tek söz kalmıştır, kiminde bulanık, belirsiz karaltılar yalnızca... Bugün fotografta bile nesnelliğin su götürür olduğu göz önüne alınırsa, bellekte kalmış "im"lere dayanarak anılarda nesnel

olmaya özenmek boş bir çabadan öteye gitmeyecektir. Yapılacak şey hiçbir zorlama yapmadan, bir yoruma kalkmadan (silik söz, bulanık yüz, belirgin davranış) bellekte ne izlenim bırakmışsa kâğıda aktarmak... Ben de öyle yapacağım. Bellek denen seksen altı yıllık o tıkış tıkış istiften sinema ile ilgili silinmemiş im'leri ayıklayıp yazmaya çalışacağım. Bunlardan bir sonuç çıkarmak, bir yoruma varmak işim olmayacak. Söyleyebileceğim tek şey şu: "İşte elli yedi yıllık sinema serüvenimin, yaşamımda ışıkla karanlık arasında bıraktığı izlenimler bunlar."


MAJESTIC
MAJESTIC

Sinema, Sinemamız ve Sinemam Üzerine Bazı Notlar

HALİT REFİĞ

Sinemanın, seyircisi ile ilişkisi bakımından kabaca üç dönem geçirdiği söylenebilir. Sinema, icadından sesli sinemanın ortaya çıkışma kadar olan 1895–1930 yılları arasındaki ilk dönemde; kendini "asrın buluşu" olarak kamuya kabul ettirebilmiş, büyük şehir merkezlerinde yaygın seyirci toplulukları bulabilmiştir. Sinema bu dönemde çoğunlukla ucuz bir halk eğlencesi sayılmakla birlikte, sinema dilinin esasları bu dönemde ortaya çıkmış, temel sinema kuralları gene bu dönemde geliştirilmiştir.

İkinci dönem, sinemaya önce ses sonra renk gelmesinden, yani son halini aldığı 30'lu yıllardan, televizyon egemenliğinin bütün dünya sinemalarında hissedilir hale geldiği 70'li yıllara varan zamanı kapsar. Bu dönemde sinemada genelde yıldız sistemi hâkim olmuş, evrensel olarak sinema salonları en çok bu dönemde yaygınlaşmış ve dolmuştur. Sinemanın bu ticari başarısına rağmen, sanat olup olmadığı ilk dönemden daha çok tartışılır hale gelmiş, gene de bugün için hâlâ en büyük sinema klasikleri sayılan eserler bu dönemde meydana getirilmiştir.

Takibi ve belgelenmesi nispeten daha kolay olan sinemanın ilk iki dönemi, sinema tarihçileri tarafından ana hatlarıyla incelenmiş ve genel değerlendirilmesi yapılmıştır.

70'li yıllardan günümüze kadar gelen üçüncü dönemse, televizyon etkileri, videonun çıkışı, amatör sinemacılığın görülmemiş boyutlarda gelişmesi, sinema eğitim kurumlarının, derneklerin, şenliklerin, doğru takibi güç bir şekilde çoğalması ile değer yargıları altüst olmuş, sinema-seyirci

ilişkileri oldukça karmaşık bir özellik kazanmıştır. Bu son dönemin ne evrensel boyutlarda, ne de bölgesel ve yerel ölçütlerde değerlendirmesini yapabilecek babayiğit henüz ortaya çıkmamıştır. Çıkabilmesi de, alışılmış sinema tarihçisi ve film eleştirmecisi çapını çok aşan, şimdiye kadar rastlanmamış, şu veya bu şekilde bir takıma, bir görüşe angaje olmamış, muhtemelen bilgisayarlarla donanmış yeni bir araştırmacı ve incelemeci tipinin oluşabilmesine bağlıdır.

Bugün ülkemizde sinema seyircisinin büyük çoğunluğunu, genelde bütün dünyada olduğu gibi, gençler teşkil etmektedir. 30 yaşın üstündeki evli, çoluk çocuk sahibi seyirci, büyük ölçüde televizyona bağlanmıştır. Sinemaya giden genç seyircinin büyük bir bölümü, gene dünyanın genelinde olduğu gibi, olağanüstü bir tanıtım ve pazarlama ile piyasaya sürülen, yüksek teknoloji ürünü Amerikan tipi filmleri tercih etmektedir. Üniversitesi olan şehirlerde daha küçük bir grup ise, gazetelerde methiyesini okuduğu ödül kazanmış filmlere de zaman zaman

ilgi göstermektedir. İstanbul Film Festivali sırasındaki yoğun basın ve televizyon kampanyaları ne olup bittiğinin farkında olmayan bir grup şaşkın seyirciyi o sinemadan bu sinemaya koşuşturmaktadır.

Büyük bir seyirci potansiyeline sahip olan televizyonda sinema programları ise, son derece gelişigüzel ve çapaçul bir şekilde hazırlanmaktadır. Bu konudaki tek tesellimiz, televizyondaki sinema programlarındaki bu keşmekeşin sadece ülkemize özgü bir hastalık olmaması, neredeyse genelde evrensel bir düzensizliğin bulunmasıdır. Bu sağlıksız durumun tek mantıki açıklaması, televizyon kamuoyu araştırmalarının, sinema gişe hasılatı sonuçları kadar belirleyici bir kıstas teşkil etmemesidir.

Bu noktadan hareket ederek, dünyada sinema fikriyatının da 70'li yıllardan itibaren tam bir kaos haline dönüştüğü söylenebilir. 1989'dan bu yana ideolojik yaklaşımlar, siyasi sinema hareketleri bütünüyle iflas etmiştir. Onların yerini, ne olduğunu,

esaslarını kimsenin tam olarak ifade edemediği, müphem ve muğlak "structuralism" ve "semiology" eğilimleri almaya çalışmaktadır. Gazete ve dergilerde yazanların büyük bir kısmı, filmlerin incelenmesini ve açıklanmasını nesnel ve bilimsel olarak yapmak yerine, meşreplerine ya da bağlantılarına göre bazı filmlerin tanıtım ve reklam hizmetlerine koşulmaktadırlar.

Amerika'da sinema eğitimi yapan üniversitelerde, birkaç okulun dışında, genellikle teorik çalışmalar ve amatör eğilimler ağırlık kazanmakta ve destek görmektedir. Köksüzlük ve kuralsızlık her ne tür bir hikmet ise, Türkiye'de sinema eğitimi yapan yüksek okullarda da egemen eğilim haline gelmek üzeredir. Bu da, 1968 öğrenci olaylarının, 'hippie' hareketinin, Batı Maoculuğunun, Godard ve "Underground" sinemasının, zamanımıza kadar süregelen, aslında politik geçerliğini çoktan tüketmiş olan, zamanının gerisinde kalmış bir kültürel uzantısıdır.

Zamanımızda bu keşmekeşi,

dağınıklığı yırtıp, ortaya genel değerler koyabilecek, Ayzenştayn, Kracauer ya da Bazin gücünde bir kuramcının varlığına da ne yazık ki artık rastlanmamaktadır.

Bazıları, Türk Sineması'ndan "Yeşilçam" diye söz ediyorlar. Şu "Yeşilçam" sözü üzerinde bir duralım. Bu söz 6O'lı yılların ortalarından başlayarak, bazı kimseler tarafından Türkiye'de film yapan çevreyi küçümsemek için kullanılmaktadır. Yeşilçam, Beyoğlu'nda küçük bir arka sokakçıktır. 50'li yıllarda burada bazı ucuz ithal filmciler ile gene ucuza çıkarılmış yerli film yapan bazı küçük müteşebbislerin yazıhaneleri bulunurdu. "Yeşilçam" sözü çıktığında Türkiye'de film yapan kuruluşların büyük çoğunluğu başka yerlerde çalışmalarını yürütmekteydiler. Bu bakımdan, bir kısım aydın geçinenlerin Türk Sineması'nı bir sokağa izafeten "Yeşilçam" diye küçümsemeleri, daha temelinde bir yanlışa dayandırılmıştır. Bu yanlış temel üstünde geliştirilmeye çalışılan bütün görüşler de, tabii ki yanlış olmaktan kurtulamamışlardır.

Cumhuriyetin ilk döneminde,

1923–38 yılları arasında, Kemal Film ve İpek Film'in Muhsin Ertuğrul'a yaptırdığı filmler, çoğunlukla Batı'nın kültür kaynaklarından, romanlardan, oyunlardan, filmlerden yola çıkmaktaydı. Bunlar ancak İstanbul, Ankara ve İzmir gibi birkaç büyük şehirde sınırlı seyirci bulabilmekteydiler. Zaten o tarihlerde ülkenin büyük bir bölümünde henüz elektrik yoktu. Bu yüzden sinema da yurt sathında yaygın değildi.


MOVING PICTURE SCREEN
DOUBLE IMAGE
3

1938 yılında Mısır'dan gelen "Aşkın Gözyaşları" adlı film o tarihe kadar Muhsin Ertuğrul'un hiçbir filminin toplayamadığı büyük bir seyirci kalabalığı topladı.

Bu tabii, çok kimselerin aklını çeldi. Muhsin tarzı alafranga filmlere geleneksel islami reaksiyon, Mısır'dan gelen bir filmde ifadesini bulmuştu. Arabesk kültürün ilk gerçek başlangıcı da, işte bu Mısır filmidir. II. Dünya Savaşı sırasında Batı'dan film gelişi büyük ölçüde aksadı. Amerikan sineması gecikmeli olarak gene de sinema salonlarına ulaştıysa da, Avrupa filmlerinin yerini genellikle Mısır filmleri aldı. Hem de daha büyük bir seyirci potansiyeli ile!.. 1939'dan itibaren Muhsin Ertuğrul'un dışında başkalarının da film yapabileceği anlaşıldı. Sonuçlar daha da ehven olunca Muhsin, zamanla sinemadan çekilmek zorunda kaldı.

Sinemaya yeni girenlerin bir kısmı yetişme ve zihniyet bakımından Muhsin Ertuğrul'dan pek farklı değildi. Onların da ömrü pek uzun olmadı. Daha kalıcı olanlar, kendilerine Mısır filmlerini örnek

alanlardı. Onlar, derme çatma yapılmış, şarkılı-türkülü, acılı-güldürülü filmlerle, alt kültür düzeyinde bir sinema seyircisi oluşturabilmeyi becerdiler. "Yeşilçam" küçümsemesi, bunlara dayanarak ortaya atılmıştı, ama bunların ömrünün tükendiği daha ileri bir tarihte...

1948 yılında film yapanlar, bir cemiyet kurabilecek kalabalığa ve güce eriştiklerinde, Belediye'nin sinemalardan aldığı eğlence vergisinde Türk filmleri lehinde bir kanun değişikliği yapılmasını sağladılar. Tabii bunda, büyük film ithalcisi şirketlerin de yerli film yapımına kayma niyetleri, kolaylaştırıcı bir rol oynadı.

Asıl büyüme, 1950'den sonra Türkiye'de hızlı bir elektriklendirilme faaliyetinin paralelinde gelişti. Bu yıllarda Türk filmlerinin ortak bir kişiliğinden bahsedilebilirse, bu, ancak film yapımı, finansmanı ve teknik altyapı şartlarının ortaya çıkardığı bir kader benzerliğidir. Yoksa herhangi bilinçli bir ortak kişilikten söz etmek mümkün değildir.

Film yapanların ortak kültürel kişilikleri bir yana, aynı kişinin bir filminden öbür filmine tutarlı bir görüş bütünlüğüne sahip olduğu da bu dönemde iddia edilemez. 1950–60 arası bu dönemde kültürel bir tutarlılık ve bütünlük içinde olmasa da, başta Ö. Lütfi Akad olmak üzere, Osman Seden ve Atıf Yılmaz, sinemamızın teknik imkânlarına, elemanlarının yetişkinlik şartlarına, pazar taleplerine uygun bir sinema dili geliştirmeyi, sinemayı bir meslek haline getirmeyi başarmışlardır. Bu, çok önemli bir aşamadır.

Bu oluşmalar sırasında Metin Erksan da, kâh suyun akarına giderek, kâh akıntıya kürek çekerek, ilk sanatçı-sinemacı kişiliğini ortaya koyma cesaretini göstermiştir. Bu da, çok önemli bir aşamadır. Türk sinemasının bu ilk gerçek sinemacı kuşağı, gücünü tüketen "alaturka-arabesk" halk tipi sinema anlayışına karşı bir zafer kazanmaktayken, tabii ki, tavır itibarıyla daha Batılı bir yapıya sahiptiler. Buna karşılık, geleneksel kültür çevreleri, teknik ve temaşa özellikleri bakımından çok

daha güçlü bir sinema yoluyla tepkilerini gösterme fırsatını buldular. 1954 yılında Türkiye'de Hindistan'dan gelen bir "Avare" fırtınası esti. Raj Kapoor'un bu filminden sonra Batı sinemasına karşı Doğu dengesi, sinemamızda Batı'dan gelen etkilere karşı Doğu'dan gelen etkilerin de yer alması, Hindistan'dan gelen film akımıyla sağlandı.

Ben 1956 yılında film eleştirmesi yapmaya başladığımda ortam buydu. Bu gerçeği çok yanlış tespit etmediğim inancındaydım. Yanıldığım nokta, 50'li yılların sonuna gelirken ülkede yoğunlaşan ihtilal ortamına da uygun olarak, sinemada da ihtilalci yaklaşımların sonuç verebileceği düşüncemdi. Sık sık zikredilen "Kurutulması Gereken Bataklık" başlıklı yazım, o günlerin bir yanılgısıdır.

O zamanlar ihtilal sandığımız 27 Mayıs askeri darbesi, bir-iki baş keserek, ülkeyi nasıl bir çırpıda "Batılı gibi" bir ülke yapmayı kolay sandıysa, o tarihlerde film yapmaya başlayan ben de, bir-iki formül ile "Batılı gibi" film yapılabileceğini, Batılı'nın da bunu

kabulleneceğini mümkün sanıyordum. Bereket, aklımın başıma gelmesi pek uzun sürmedi.

Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" filmi, 1964 Berlin Festivali'nde büyük ödül olan Altın Ayı'yı aldı. Ama film, o sırada Batı dünyasında hiçbir yankı uyandırmadı. Metin Erksan'a "gel birlikte iş yapalım" diyeni bir yana bırakın, hatırını soran çıkmadı.

1965 yılında yaptığım "Haremde Dört Kadın" filmi, Sorrento Festivali'nde gösterildiğinde İtalya'da çok övücü yazılar çıktı. İşte o da, o kadarda kaldı.

Aynı tarihlerde bizim ülkemizde "Sinematek Derneği" etrafında gelişen bir aydınlar hareketi, yeni (ve tabii devrimci) bir sinema yapma amacıyla bizi sinema alanından tasfiye etme savaşı açmıştı. 60'ların sonuna doğru "Sinematek"çileri de yeterli ilerici saymayan daha hızlı bir grup, onları da eleştiren kavgacı bir tutum içine girdi.

Bir taraftan, iyi film yapma gayretinde ve iddiasında olanlar birbirlerinin başını yemek için ellerinden geleni yaparken, öbür

taraftan, niyetleri sinema ticaretinden geçinmek olanlar, pazarda hangi tip oyuncuların, hangi tarz filmlerin geçtiğini tespit etmekle meşguldüler. İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerdeki seyirciler ile Karadeniz, Doğu ve Güney Anadolu seyircilerinin farklı tarz filmlerden hoşlandığını temas kurdukları işletmelerden öğrendiler. Yaptıkları filmleri bölge işletmelerinin tavsiyeleri ve talepleri doğrultusunda tasarlamaya başladılar. Böylece sinemamız tarihinde ilk defa seyirci film yapımında aktif olarak ağırlığını koydu. Bu arada Hürrem Erman ve Turgut Demirağ gibi, imkânları daha genişçe olan bazı yapımcılar, renkli film denediler, iyi sonuç aldılar. Türk seyircisi, teknik yenileşmeye açıktı. Biz, öbür tarafta, çağdışı kalmış siyah-beyaz sinemada, ulusal sinema- devrimci sinema kavgası yapmaktayken, konularının bir kısmı Amerikan, bir kısmı da Hint filmlerinden kaynaklanan Türk filmleri, Yunanistan, İran ve Arap ülkelerinde dikkate değer dış pazarlar sağladılar.

'Seyircimiz nasıl bir seyirci idi,

kültürümüz nasıl bir kültürdü?' teorilerine benim gibi kendilerini kaptıranlar, pek fazla bir şey düşünmeden el yordamıyla karanlıkta yolunu bulmaya çalışanların gerisinde kaldı. Sinema, bütün dünyada öyle hızlı bir değişim halinde idi ki, bir gün için geçerli olan bir doğru, ertesi gün için geçerliliğini kaybetmekteydi. Doğruyu yakalamış gibi görünen nice sinemacının, kendini boşlukta bulduğu bir an gelmekteydi.

1910'lu yıllarda sinemanın hâkimi olan Griffith, 20'li yıllarda kaybolmuştu. 20'lerde parlayan Dang, 30'larda sönmüştü. Chaplin, sesli sinemaya ayak uyduramamıştı. Ayzenştayn, ideolojik olarak ne zaman makbul, ne zaman hatalı bir yerde bulunduğunu ömür boyu kestiremedi. Koca Ford, savaş öncesi üstünlüğünü savaş sonrasında koruyamadı. İtalyan neo-realizminin ömrü, on yılı bile bulmamıştı. Fransız Yeni Dalga'sı da öyle…

Benim sinemadaki ilk 15 yılım (1960–75) sürekli bir arayış içinde, meslek alanında çetin rekabetin yanı sıra, kendini Batıcılık temsilcisi sayan

entel sinema çevresiyle müzmin bir didişme halinde geçti. "Şafak Bekçileri", "Gurbet Kuşları", "Karakolda Ayna Var" ve "Fatma Bacı" gibi filmlerin popüler başarıları sayesinde sektör içindeki yerimi iyi-kötü koruyabildim. Sinemaya ilk başladığım yıllarda "toplumsal gerçekçi" filmler (*Şehirdeki Yabancı, Gurbet Kuşları*) yapma gayretindeyken, yani solda bir yönetmenken, Batı'ya endeksli emellerle çatışma beni sağa itti. Kendimi bir "Ulusal Sinema Kavgası" içinde buldum. Bu kavganın ürünleri (*Bir Türk'e Gönül Verdim, Vurun Kahpeye*) gibi filmler oldu.

Ulusal sinema arayışlarının, Türk sinemasının seyirci temellerini doğru yorumlama çabalarının pratik sonuçlarını alma gayretleri, düşmanlarımla sinemanın kaypak ve değişken zemininde bir boğuşma haline dönüşmüşken, beni asıl kurtaran, televizyon ve "Aşk-ı Memnu" oldu. "Aşk-ı Memnu" TRT için yapılmış olmasına rağmen, aslında gerçek bir TV dizisi değil, televizyonda parça parça gösterilen bir sinema filmiydi.

"Yorgun Savaşçı" için de aynı şey söylenebilir. "Yorgun Savaşçı", "Aşk-ı Memnu"dan çok daha geniş kapsamlı bir sinema filmi gibi tasarlanıp çekilmişti. Kemal Tahir'in "anti-batı"cı kişiliğinden ötürü, NATO ve AT yoluyla MİT'e ve orduya sızmış Batıcı 'ajanlar', bir askeri yönetimin basiretsizliğinden yararlanarak filmin yakılmasını sağladılar. Aslında romanın ve filmin muhteviyatı göz önünde tutulduğunda, tepkinin dinci çevrelerden gelmesi daha beklenebilir bir durum olmasına rağmen, tezvirat, Batı'ya endeksli dinsiz takımından kaynaklandı.

Aynı durum, bir imam-fahişe ilişkisini anlatan "Kurtar Beni!" adlı film için de geçerlidir. Bu filme de mukaddesatçı çevrelerden daha sert tepki gelmesi daha akla yakın bir ihtimalken, tersi oldu. Fahişeye hoşgörü ile bakan gelenekçilere karşılık, Batıcı enteller imam ve cami görüntülerine tahammül gösteremediler.

Son 10 yıl içinde (1983–93) yaptığım filmlerden "Beyaz Ölüm" ve "Alev Alev," Türk Sineması'nın seyirci

sayısı bakımından o tarihe kadar ulaşabildiği en yüksek noktalara eriştikleri için bana tarihi bir şeref kazandırdılar.

"Ulusal Sinema" kavramının ortaya çıkmasında en büyük kaynağım ve dayanağım Kemal Tahir ve romanları idi. Kemal Tahir'in benim üzerimdeki en büyük etkisi, Türk toplumunun Batı toplumlarından çok farklı, hatta çoğu zaman karşıt, bir tarihi gelişme çizgisine sahip olduğu temel düşüncesi idi. Benim açımdan Ulusal Sinema'ya indirilen en büyük darbe, "Yorgun Savaşçı"nın devlet tarafından yakılmasıdır. Yılmaz Güney'in "Yol" filmine Cannes Festivali'nde büyük ödül verildiği bir zamanda "Yorgun Savaşçı"nın yakılması hiç kuşkusuz sinemacıların büyük çoğunluğunu "Ulusal Sinema" fikrinden korkutup kaçırmış, desteği yurtdışında aramaya yöneltmiştir. 90'lı yıllarda seyircisini bütünüyle özel televizyon yayınlarına kaptıran Türk Sineması da bir "Ulusal Sinema" için ortam olma özelliğini kaybetmiştir. "Medya" adı verilen özel televizyon yayın kuruluşları oldukça Amerikanvari bir anlayış içinde, ister

genel olarak siyasette olsun, ister özellikle sinemada olsun, ulusal yaklaşımlara kapılarını kapalı tutmayı tercih etmektedirler. Bu açıdan, "Yorgun Savaşçı"nın yakılmasından sonraki 10 yıl içinde yaptığım filmleri, Türk Sineması'nın karşılaştığı genel durum bakımından, "Ulusal Sinema" örnekleri olarak vasıflandırmak doğru olmaz. Bu filmleri ben, daha çok kişisel bir "vicdan sineması" olarak düşünmekteyim. Bu kişisel vicdanın hiç kuşkusuz çok belirgin bir "ulusal" boyutu da vardır. "Teyzem", "Kurtar Beni", "Hanım", "Karılar Koğuşu", "İki Yabancı" gibi filmler, özellikle bu kapsam içinde değerlendirilebilir.



Her ne kadar "Yorgun Savaşçı" genelde "Ulusal Sinema"nın sonu olmuşsa da, benim için yeni bir başlangıç meydana getirmiştir. Ulusallık, benim ferdi vicdanımın bir unsuru hâline gelmiştir. Sinemanın seyirci dayanağının gitgide zayıfladığı bir dönemde benim film yapmadaki dayanağım, seyirci çoğunluğundan çok kendi vicdani kanaatlerim olmuştur. Bunun vardığı son durak, "İki Yabancı"dır (1991).

"İki Yabancı", ticari olarak sinemalarda hiç gösterilmemiştir. Ticari olarak sadece video ve televizyon satışları ile kendini kurtarabilmiştir. Ondan iki yıl önce yaptığım "Hanım"ın da son derece sınırlı bir sinema gösterimi olmuştur. Yani, "Hanım" ve "İki Yabancı", sinema seyircisi desteği olmayan filmlerdir. Bu filmler yapılırken seyirci, sinemadan elini ayağını çekmekte idi. Seyircisini kaybeden Türk Sineması, film işletmelerinin, video dağıtımcılarının ortadan kaybolması sonucu 1991 yılında çöktü. 1991 yılında Türk Sineması'nı besleyen sistem çökünce film yapımı,

daha çok bireysel çıkışlar ve çabalara bağlı hale geldi. Sistem dışı bu filmlere, doğru olarak "yönetmen sineması" denmeye başlandı. Çünkü bu dönemde profesyonel yapımcılar, çalışma alanlarını, çok daha güvenli gördükleri özel televizyon kanallarına yönlendirmişlerdi. Film yapmak isteyen yönetmen, artık kendi sermayesini de kendi çabalarıyla bulmak zorundaydı. Bu sermayenin kaynağı zaman zaman büyük ticari kuruluşların sponsorluğu ya da Kültür Bakanlığı'nın desteği olduğu gibi, bazı yönetmenler de, Eurimages ve başka Avrupa kuruluşlarından da maddi yardım sağlayabilmekteydiler.

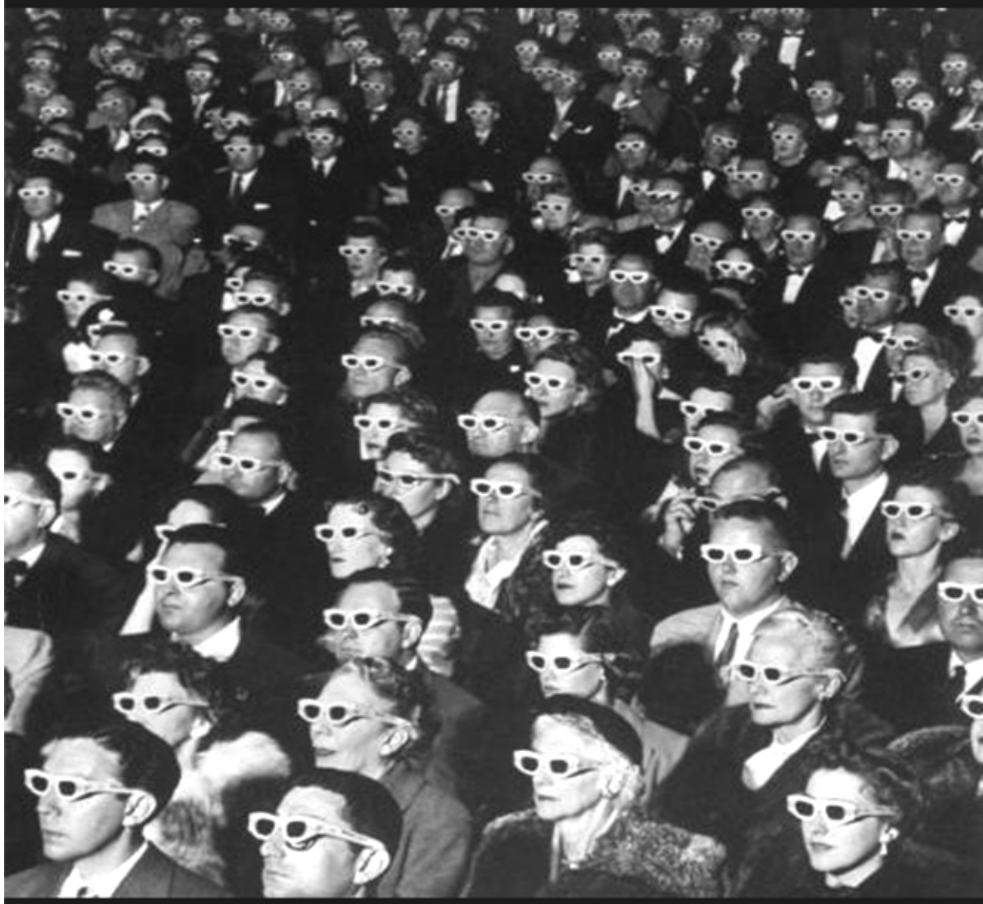
Ben, mesleğimin hiçbir döneminde film harcamalarının doğrudan doğruya sorumluluğunu üzerime almak istemediğim için, 1991 yılından sonra meslekten yapımcılar, sinema filmi yapımcılığından uzaklaşınca ben de onların yanı sıra çalışmalarımı televizyona kaydırdım. Türker İnanoğlu'nun bana sağladığı işini bilenlerden meydana gelen bir çalışma ortamında elektronik kayıt ile gerçekleştirilen "Zirvedekiler" ve

"Sarah ile Musa" gibi televizyon dizileri yaptım.

Bu durumda, 1996 yılı Haziran ayında "Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı"nın bana yeniden bir sinema filmi yapmamı teklif etmesi benim için hiç beklenmedik durumdu. "Köpekler Adası", 1991 yılında "İki Yabancı"dan sonra yapmaya hazırlandığım bir tasarıydı. Ama bilindiği gibi, Türk Sineması yapım sistemi o yıl çöktü. Bu yüzden, dünya görüşüm ve sinema anlayışım bakımından varabildiğimi sandığım son uç nokta olan "Köpekler Adası"nın yapımı ertelenmek zorunda kaldı. Beş yıl sonra "Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı" bana meslek hayatımın en uygun çalışma ortamını sağlayarak, benim için çok değerli bu tasarımın gerçekleşmesi imkânı verdi. "Köpekler Adası" benim doğa, yaşam ve ölüm üzerine en damıtılmış duyuşlarımı dile getirmek gayretindedir. Bu film, kime ne ifade edecektir veya etmiştir, bilemiyorum. Bilmenin ve alışılmışın dışında bir yapısı vardır.

"Köpekler Adası"nı yapabilmek, beni mesleğim açısından büyük bir iç

huzuruna kavuşturdu. Bundan sonra başka bir film yapsam da olur, yapmasam da olur, diye düşünüyorum. Kaç sinemacı mesleğinde böylesine bir doygunluğa varmak mutluluğuna ulaşmıştır acaba?



Şehir Filmleri Attilâ İlhan

NUR AKALIN

Kalemle, kamera... Bunu biraz anlatabilir misiniz?

Edebiyatçı, eseri yazarken okurun hayal gücüne hitap eder. Okurun hayal gücünde, kendi hayal gücündeki birtakım insanları ve olayları canlandırmaya uğraşır. Bunun için elindeki imkân dildir. Dile yaslanarak, onu kullanarak, onu uyarmaya onun hayal gücünü oraya götürmeye çalışır. Okurun hayal gücü elverişliyse bunu başarabilir. Değilse çok başaramaz. Okur da sıkılır bırakır. Yazarın elindeki sihir, kelime ve onun edebi kullanılışıdır. Edebi kullanılış deyince,

hayal gücünü uyaracak şeyler geliyor akla. Bu ne demektir? Bu şu demektir. Şimdi diyelim, yağmur altında bir sonbahar akşamı, tenha bir otobüs durağında birbirinden ayrılan bir kızla bir oğlanı anlatmak istiyoruz. Şimdi orada zaten kederli bir atmosfer var. Hicran var. Bu hicranı okuruna yansıtmak istiyorsun. Bunu yansıtmak için orada seçeceğin kelimeler, kuracağın cümleler ve çocukları konuşturacağın diyalogları, -eğer konuşturacaksan- öyle kelimelerle, öyle bir düzen içinde tertiplemeli ve istiflemeli ki, okur bunları arka arkaya okuduğu zaman, kafasında, o tenha otobüs durağı, onun kederi, o akşamüstü, o ince ince yağan yağmur, tamamen muhayyilesinde canlanabilmeli. Orada bütün keramet kalemde, kullanılacak olan kelime ve üsluptadır. Burada bunu başarabilirsen eğer, o muhayyilede o olayı canlandırabilirsin. Ama bunu başaramazsan, canlanmaz. Canlanmayınca da ölür, o sahne gider.

Sinemada hiç böyle değil. Sinemada aynı olayı yapacağımızı düşünelim, orada düşüneceğim şey,

hangi ışıkların kullanılacağı, kameranın nereye konulacağı ve ne şekilde hareketlerde bulunacağı. Çocukların nasıl bir oyun vermeleri gerektiği, o oyun içinde hangi jest, hangi mimik ve hangi sözleri kullanacakları ve atmosferin oluşabilmesi için gerekli malzeme. Yağmuru nasıl ayarlayacaksın? Bu yağmur nereden gelirse, ışıkları nereye koyarsan yağmurun yağdığı görülür de, nereye koyarsan yağmur görülmez. Görülmeyebilir çünkü. Böyle çok başımıza geldi. Makineler geldi. Yağmurlar yağdı. Filmde yok yağmur. Göremiyoruz. Işık yanlış yerde. Orada gördüğün gibi iş tamamen değişir. Bir projeksiyon haline gelir. Bir tasarım haline gelir ve bu teknik bir şeydir. Peki bu teknik olgunun içerisinde sanat nerede? Sanat şurada: Oyunculara vereceğin içerik, onların oyunlarına vereceğin üslup, onların hareket, mimik ve laflarına vereceğin biçim ve bütün bunları kameranın üç boyutlu olarak yakalayıp, gösterirken gerek ışığın, gerek o arada kullanacağın efektlerin yapacağı etki.

Şimdi gördüğün gibi, ikisi

birbirinden çok farklı. Birisinde tamamen yazıyorsun. Ve yazı da genellikle kronolojik bir düzende gider. Halbuki ötekinde iş çok farklı. Belki sahneyi çekmek için başlarken evvela ayrılma sahnesini çekersin, kız tek başına gider. Sonra ikisini yan yana getirirsin ve buluşturursun. Tamamen başka bir mantık içerisinde, sinema kurgu mantığı içerisinde düşünülen bir olaydır. Ötekini bir defada yazarsın, bir tek sahnedir. Halbuki, sinema yaptığın zaman belki bunu iki veya üç sahnede yapabilirsin. Bir sahnede kızı alır, tek başına orada bekletirsin, biraz sonra ikinci bir sahnede oğlanı alır getirir, onunla buluşturursun. Ondan sonra ikisinin arasındaki durumu yakından, uzaktan, yukardan, tepeden, çeşitli yerlerden alıp, onların o sonbahar akşamındaki yalnızlığını, oradaki çaresizliklerini, ayrılmanın getirdiği hüznü, çok ani, beklenmedik yakın planlarla da verebilirsin. Kızın dudağı titrerken görülür, oğlanın gözlerinde hafif bir buğulanma vardır. Ama bunlar hep resimdir. Bunları anlatmaya lüzum yoktur. Bunlar resim olarak tasarlanır, konur. Aradaki büyük fark budur.

Birinde tamamen iki boyutlu ve kronolojik düşünülür. Ötekinde üç boyutlu düşünmek zorundasın ve hep hareket halindesin, teknolojik düşüneceksin.

Bu aslında sinema tekniğinin bilinmesiyle ilgili...

Zaten öteki de edebiyat tekniğinin bilinmesiyle ilgili. Edebiyat tekniğinde de önce oğlanı anlatırsın, sonra kıza geçersin. Bu da bir tekniktir. Veya kız daha önemliyse romanın içinde yahut hikâyede, önce kızı anlatırsın, sonra çocuğa geçersin. Senin için atmosfer önemliyse, önce yağmuru anlatırsın. Ondan sonra kahramanlara geçersin. Orada da bu imkânların var.

Her iki tarafta da meslek içi kurallar var. Bu kuralları ustaca kullanmak söz konusu. Benim profesyonel yazar dediğim kişi de zaten o. Şimdi amatör yazarla, profesyonel arasındaki fark bu: Amatör yazar, bir şeyler hisseder. Bu hissettiği şeyleri içinden geldiği gibi yazar. Bu amatör yazardır. Profesyonel yazarsa, bir şeyler hisseder ama bunu hemen yazmaz. Bunun nasıl bir şey

olabileceğini tasarlar. Bunu tasarlama süreci içerisinde mesleğinin imkânlarını nasıl kullanacağını düşünür.

Ben bunu böyle mi yazarsam daha çarpıcı olur, yoksa şöyle mi yazarsam daha çarpıcı olur. Çok gelişmiş olan yazarlar, bunu muhayyilesinde halleder. Daha başlangıçtaki profesyonel yazarlar pek muhayyilesinde halledemezler, hangisi daha iyi olabilecek, onu anlayabilmek için üç veya dört versiyon yazarlar aynı hikâyeyi. Sinemada da aynı şeydir. O sahneyi çekeceksin. O sahneyi çekerken, bir böyle düşünürsün, şöyle çekeyim dersin. Onu çekersin, sonra aklına başka bir şey gelir. Yok bunu ben böyle çekmesem, şöyle çeksem daha güzel olacak; imkânların varsa zaman da müsaitse bir de öyle çekersin. Sonra montajda bakarsın, hangisi daha etkileyiciyse onu bağlarsın. Burada iş, profesyonelliğe intikal ettiği anda mesleğin kuralları işler. Halbuki amatörlükte yazarın kendi iç dünyası ve yazdığı metin vardır, ister sinema olsun, ister edebiyat olsun. Aradaki fark budur.

Senaryo yazmak bir gemi yapmak gibi demiştiniz...

O sahneyi yazdık mesela, o bir sahne ama bütün bir senaryoyu yazmak gerektiği zaman o sahne için yaptığın tasarımı, projeksiyonu bu kez bütün film için yapacaksın. Elinde bir konu ve birtakım insanlar var. Bunlar belirli birtakım hareketler yapacaklar. Bu hareketler belirli mekânlarda geçecek. Bunun için çok ciddi, ekonomik bir tasarım yapmak zorundasın.

Elinde bir rakam vardır. Bu bütçeyle bu filmi çekmek zorundasındır. Bu yüzden orada senariste çok büyük rol düşer. Nasıl? Eğer usta bir senaristsen bu önemli olayı on mekânda değil, üç mekânda geçirebilirsin. Yani konuyu öyle bir kurar ve tasarlarsın ki, insanlar birbirleriyle üç mekân içinde rastlaşırlar. Ve gene de aynı enteresanlık olur. Ama acemi bir senarist olayı bu üç yere toparlayamaz, beş yere toplar, altı yere toplar, masrafı çoğaltır. Şimdi bu tasarımı yaparken neyi düşüneceksin?

Bu tasarımı yaparken düşünülecek olan önemli şeyler şunlar: ilk önce

konunun bütünlüğü ve filmin içeriği. Filmin içeriği, film gösterilirken ortalama seyirci tarafından algılanabilmelidir. Bunun için de olayların ve tiplerin sergilenmesi belirli bir mantık içinde yapılmalıdır. Eğer bu mantık bozulursa filmin anlaşılmama tehlikesi ciddi bir biçimde ortaya çıkar. Çünkü seyircinin algılama kapasitesi belirlidir. Belirli bir zaman içerisinde tipi algılar, belirli zaman içerisindeyse olayı algılar. Bu şu demektir: Bir tipi senaryoda gösterdiğin zaman, o tipin üzerinden belirli bir süre geçmeden ikinci bir tipi ortaya çıkarmaman gerekir. O tipi ortaya çıkardığın zaman işi karıştırabilir seyirci, işte böyle küçük bazı meseleler var.

Mekânları da belirtmekte yarar var. Mekânlar nasıl belirtilir? Bazı özellikleriyle, gösterilerek belirtilir, bunun için cansız tek planlar vardır. Çok kullanılır, özellikle televizyonda fazlasıyla kullanılır. Bunları filmde de göstermekte yarar olabilir. Ama sen filmin bütününü tasarlarken bu detaylara daha başlangıçta girmezsin. Başlangıçta düşündüğün, nasıl bir film akışı içerisinde bu olayı senaryoda

yazacağındır. Filmin akışı bir entrika taşımalıdır. Entrikasız, film olmaz değil, olur, yapılıyor da. Bakın böyle bir sürü *experimental* film var. Fakat bu filmlerin büyük kalabalığa intikali risklidir. Büyük kalabalık onları seyredemiyor veya etse de tat alamıyor. O, bir hikâyenin anlatılmasını ister, hikâye de belirli bir çerçeve içinde anlatılmalıdır. O çerçeveyi sen değiştirebilirsin, o çerçevede orijinallikler yapabilirsin fakat tarifi bozmaman gerekir. Bir hikâye anlatılacaktır. O hikâyenin kahramanları vardır. O kahramanları da, o senaryo içerisinde belirli bir akışla anlatmak zorundasındır. Şimdi burada romanın aksine sinemada, kahramana ait özellikleri lafla değil, görüntüyle vermek zorundasın. Bu ne demektir? Şu demektir: Oyuncuya birkaç hareket yaptırırsın, giyimine, kuşamına özel bir anlam verirsin. Kısaca görüntüyle, onun oyununu belirleyen özelliklerin altını çizersin.

Yeşilçam filminde oyuncu hem ağlar, hem göğsüne vurur, hem de "çok üzgünüm" der. İşte bunu demesine gerek yok. Zaten ağlıyor. Üzgün

olduğunu herkes görüyor. Anlatabiliyor muyum? Şimdi bu çok önemli bir nokta, küçük birtakım hareketlerle, küçük birtakım davranışlarla tiplemenin karakteri hakkındaki bilgileri aktarırsın. Geçmişine ait olan bilgileri de zinhar asla bir diyalog içinde, bir kerede vermek doğru değildir. Geçmişe ait olan meseleler senaryonun genel akışı içerisinde çeşitli ve başkaları tarafından söylenilen diyaloglarla ortaya çıkacaktır. Asla kendisi anlatmayacaktır. O zaman bu ne demek oluyor? Bu şu demek oluyor ki, filmi sahne sahne düşünmeyeceksin, filmi bir bütün, sentez olarak düşüneceksin. Ve bunun sahnelere göre nasıl kullanılması gerektiğini tasarlayacaksın. Belki de ilk bir müsveddede hangi sahnede, neler yazılacak bunları tespit edeceksin. Söylemeye çalıştığım şey şu: Bir senaryo tasarlamak, bir gemi inşasını tasarlamak gibidir. Çünkü, sen nasıl bir gemiyi tasarlarken her bir kamaradaki muslukları düşünüyorsan, aynı şekilde o muslukların birbirleriyle olan irtibat borularının nerelerden geçeceğini de hesaplayıp koyacaksın. Çünkü, sadece

orada musluğu göstermek yetmez, o musluğun akması lazım. Onun nereden, hangi borularla gelip geçtiğini düşünmen lazım, o borular görünmez, ama onları sen bileceksin. Senaryoda da böyledir. Senaryonun bir sinir sistemi vardır. O sinir sistemini sen bilmek zorundasın. Bunu okur anlamaz, seyirci anlamaz. Bunu sadece şöyle görür: "A bak, tabii işte bunu yaptı, bak zaten öyleydi," der, ama sen tüm bunları önceden kafanda tasarlamış olmalısın. Böyle bir sentez yaptığın takdirde, filmin çekiminde her planın bir fonksiyonu olur. Ve öteki planlarla bağlantılıdır. Bir planı çekmediğin takdirde film aksar. Çünkü o planda sen bir şey anlatmak istemişsindir. O anlam, gürültüye gider. O büyük yapının içinde bir taş idiyse, o taş olmadığı için bina eğilir. Bizim sinemamızın büyük eksikliklerinden birisi, senaryoların böyle kapsamlı olarak düşünülmemesi ve bir sentez halinde tasarlanmamasıdır. Buna mukabil, ben bizim senaryoların tasarlanma biçiminin doğrudan doğruya, bir tren katarı gibi olduğunu, sahne sahne tasarlandığım söylüyorum.

Bu da şuradan ileri geliyor. Bizimkiler, daha önceden kahraman hakkında, kahramanın davranışları hakkında kapsamlı bir fikre sahip değillerdir. Plan plan onu tasarlarlar: "Bu planda sen o adama git bir yumruk vur" olur, gider o adama yumruk vurur. Öteki planda "sen git, o kızın saçını çek" derler, bunu böyle götürürler ve sonra ortaya hırçın bir kız tipi çıkar.

Bu senaryolarda sentez olmadığı için, senaryo kısaltmak ve uzatmak çok kolaydır. Sahne ilave eder, sahne çıkarırsınız. Bu katardan vagon çıkarmak gibidir. Bir katar hep vardır. Kısa veya uzun, ama o katar bir sentez değildir. Geminin bir kamarasını çıkarırsan gemi batar. Ama diğerinde tren gider. Gene gider, bu değişmez. Sentez fikri çok önemlidir.

Fransızların 19. yüzyılın ikinci yarısındaki tiyatroları melodram tiyatrosudur. Bizim yerli filmlere çok benzerler. 1960'lı yıllarda orada bazı tiyatrolar şöyle bir şey denedi ve çok başarılı oldular. Tiyatrolarda oynadıkları piyesleri biraz daha abartarak oynadılar, komedi oldu. Herkes gülmekten kırılıyordu, "işte ben

şimdi kendimi öldüreceğim" filan deyip, öyle bir yere getiriyor ki adam durumu, herkes yerlere yatıyor gülmekten. Halbuki bir zamanlar çok ciddi diye oynanıyordu bunlar. Burada "doz olayı" olayı ortaya çıkıyor. Ama bu rejisörün işidir. Yalnız senarist, "doz olayı"nda, rejisöre yardımcı olmalıdır. Mesela derim ki, "burada kız çok fena korkar," parantez içinde olay abartılmamalı diye eklerim. Çünkü o korku abartılırsa birden ciddiyetini kaybedebilir. Bunlar senaryonun uygulama detaylarıdır. Rejisörle, senarist arasında işbirliği çok önemlidir. Eğer bir senariste yazdırıyorsan senaryonu, senaristin orada ne tasarladığını bilmek zorundasın. Sen, "onu ben böyle yorumluyorum," diye birden başka bir vurgu yaparsan, senaryo ana fikrinden şaşar. Ne olur biliyor musun? Bulunduğu gemiye sen iki direk koymuşken, üç direkli olur gemi. Birdenbire bir şey değişir. O değişme de seyirciyi yadırgatabilir.



Haneke

“Hepimiz Yanlış Bir Bilinçle Yaşıyoruz.”

Cannes’da iki Altın Palmiye kazanan Avusturyalı yönetmen, kendisini “Amour”a götüren uzun kişisel ve entelektüel yolculuğunu anlatıyor.

Art arda iki Altın Palmiye kazanan, oyunculardan Trintignant’ın her yerde “en büyük yönetmen ile çalıştım” diye anlattığı Michael Haneke hakkında Stock Yayınevi’nden çıkan “Haneke par Haneke” röportaj kitabı, kat edilen uzun bir yolculuğun ve yönetmenin şimdiye kadar elde ettiği başarıların bir dökümünü sunuyor. Michael Haneke bu uzun yolculuk sonrasında artık tatlı bir yorgunluk hissediyor olmalı. Öte yandan sinema camiasında kuşkulu bir üne sahip bu adam, yani Haneke, *Beyaz Bant* filminden bu yana daha

sakin, kararlı, eğlenceli ve eleştirilere gülüp geçiyor.

Amour *filminin otobiyografik bir deneyimden doğduğunu biliyoruz. Bu filmde sizin yaşantınızdan neler olduğunu biraz açıklayabilir misiniz?*

Hayran olduğum yaşlı bir kadının yanında büyüdüm, beni yetiştiren de odur. 80 yaşında kansere yakalandı ve bu dayanılmaz bir durumdu, çünkü sevdiğiniz bir insanın acı çektiğini görüyorsunuz ve daha kötüsü elinizden hiçbir şey gelmiyor. Hayatımda daha önce hiç o kadar büyük bir acı çekmemiştim. Bunun gibi anlarda her şeye büyük bir öfke duymaya başlıyor insan. Sonunda iyileşti gerçi ama 93 yaşında intihar etmek istedi. Onu baygın bir halde buldum. Hemen yardım çağırdım ve hastanede kendisine geldiğinde, bana "Bunu neden yaptın?" diye sordu. Bana kızmıştı. 2 yıl sonra, ben bir festivaldeyken, tekrar intiharı denedi ve o zaman vefat etti. Tahmin edebileceğiniz gibi o an bunu bir senaryoya dönüştürme gibi bir arzum yoktu, ne var ki bir gün, aradan yıllar

geçtikten sonra, bir fikir gelir, tam bir fikir değil de daha çok ifade etmek istediğiniz bir duygu…

Sanki bir filminizde kendinizi bu kadar açık yüreklilikle ilk kez ortaya koyuyormuşsunuz gibi geliyor. Ne dersiniz?

Filmlerim, her zaman beni sinirlendiren, hatta öfkeden çıldırtan şeylerden doğar. Ancak, daha doğru ifade etmek gerekirse, şimdiye kadar yazıp yönettiğim bütün filmler, tam anlamıyla anlamadığım bir şeylerden yola çıktı. Örneğin, *Beyaz Bant*, sarışın çocuklardan oluşan bir koro üzerine bir film yapma arzusundan doğdu. Bu fikre nerden kapıldığımı da bilmiyordum. Zamanla, fikirler ve olaylar kafamda birikmeye başladı, hikâye zenginleşti ve yavaş yavaş Stendhal'in aşk üzerine bir denemesinde de söylediği gibi, bir anlamda kristalleşme fenomeni dediğimiz şey ortaya çıktı ve her bir parça, bütündeki yerini bularak anlam kazanmaya başladı.

Bu senaryoda sizi en çok zorlayan

şey neydi?

Benim için, böyle bir senaryo karşısında iki büyük tehlike söz konusuydu: duygusallık ve acıma. Bu denli ciddi bir meseleyi eğer yanlış bir tarafa çekerseniz, bu denli önemli ve evrensel bir konuda çuvallarsınız.

Buradaki sınır çizgisi oldukça ince, çünkü ne de olsa duygu ve hislerin önemli yer edindiği bir mevzu…

Ancak duygusallık, tamamen farklı bir şey, duygusallık aslında sahip olmadığınız bir hassasiyetin varmış gibi yapılması demek. Kitsch gibi, yani yanlış bir çıkarım. Sonuçta her şey ölçülü olmaya bağlı. Duygusal olmanız bazı şeylere karşı hassas olduğunuz anlamına gelmiyor, bu ikisini birbirine karıştırmamak gerekir!

Bu her şeyin söylendiği yahut açıkça gösterilmek istendiği bir film mi?

Umarım öyle değildir, her şeyin söylendiği bir film ölüdür. Olabilecek en güçlü şekilde sorular sormalıyız, ancak yanıtlar vermeye çalışmak

yersiz, çünkü öncelikle böyle cevaplar yok. Kendi alanlarında, politikacılar ve bilim insanları bu türden cevaplara sahip olabilirler tabi ki, ancak sanatta soru ne olursa olsun cevabı bildiğini iddia etmek abesle iştigaldir. Bir durumun birbiriyle çelişen karmaşık doğasına en uygun şekilde yaklaşmaya çalışmalıyız ve bunun ötesinde de yoruma alan açmalıyız, böylece film ekranda izlenip tüketilen bir şey olmaktan çıkar ve aklımızda, kalbimizde ve hatta içimizde serüvenine devam eder.

Ancak her şeye rağmen, uyguladığınız metodu değiştirmişe benziyorsunuz, ilk filmlerinizde olduğu gibi resmi bir aygıtın aracılığına başvurmadan yola devam ediyorsunuz bu kez…

Zamanında şüphe yok ki Bresson'dan çok fazla etkilenmiştim oysa ki bugün daha ziyade Çehov'dan yanayım. Bu bir çelişki değil, esasen birçok ortak yanları var…

Bresson, Çehov… Gençken hayranı olduğunuz sanatçılara hala sadık mısınız peki ?

Hem evet hem de hayır. Gençken bütün klasikleri okumaya heveslenirsiniz, daha sonra anlayışınız yahut hassasiyetiniz gelişir. Geçtiğimiz yıl, *Savaş ve Barış*'ın yeni bir çevirisi yayınlandı. Romanı 25 yaşımdayken okumuştum, ancak o dönemde Dostoyevski hayranıydım ve Tolstoy benim için daha doğacıl ve didaktik, ağır filan bir romancıydı. Kitabı aldım ve bütün görüşmelerimi iptal edip neredeyse nefes almadan okudum. Değişen bendim, kitapsa aynı kalmıştı.

Genç bir adam olduğum günleri hatırlıyorum. 16 yaşımdayken Julien Duvinin *Marianne de ma jeunesse* filmini görmüş ve bir yatılı okulda geçen, şatonun birinde bir karşılaşmayla doğan aşk hikâyesinin anlatıldığı bu romantik filme tam anlamıyla hayran olmuştum. Film hakkında her şeyi okudum, en ince ayrıntısına kadar… Yirmi yıl sonra, geçenlerde televizyonda karşıma çıktı ve nasıl olup da vaktiyle bu filmi o kadar çok sevdiğime akıl sır erdiremedim.

Film dediğimiz bir sanat formu değil mi, imajların ortalığı istila ettiği bu çağda, yüz yaşını dolduran sinema miladını tamamlıyor yahut can çekişiyor olabilir mi?

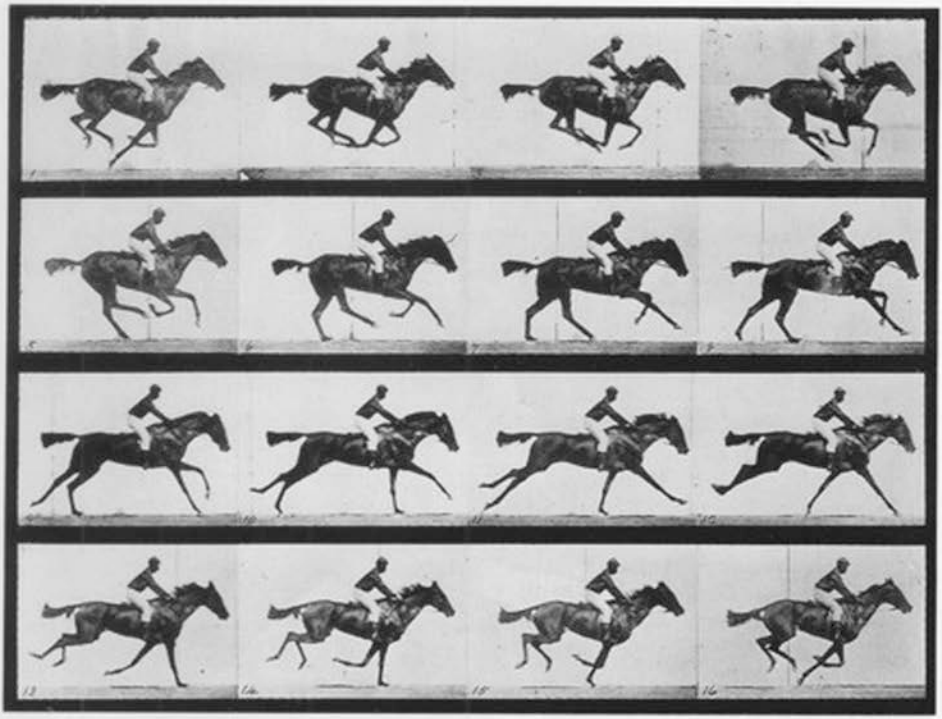
Bu bir yorum. Eğer bugün Viyana Üniversitesi'nde ders veriyorsam, kendi sosyal çevremde, arkadaşlarım, aynı yaştan ve aynı zevkleri paylaşan diğer insanlarla birlikte paslanmaktan korktuğum içindir. Dünyanın geri kalanı ile ilişkimin sona ermesinden çekiniyorum ve benim açımdan genç insanlarla aynı ortamda olmak, eğer evimde olsam anlayamayacağım değişimleri anlama fırsatını yakalayabilmemi sağlıyor.

Filmdeki apartman dairesi, tam bir kültür halesiyle çevrilmiş, sanki kendisini saran dış dünyadan kurtarılmış bir vaha gibi resmediliyor…

Hastalık söz konusu olduğunda durum budur çünkü, hangi sosyal sınıfta yer aldığınızdan bağımsız olarak, dünyanız apartmanınızın dört duvarına sığınır. Bu arada şunu söylemem gerekir ki, bir apartman dairesi daha ziyade bir ayrıcalıktır,

zira orada, dört duvar arasında geçen yaşlılık sürgününüzü sürdürmek için gerekli her şeye sahipsinizdir. Arkadaşlarımdan birisi, ki kendisi doktordur, yıllarca hasta annesinin evde bakımını sağlayabilmek için eve gelen 3 hemşireye ödeme yapmak zorunda kaldığını anlattı. Bu, ona ayda beş bin euro'ya mal oluyormuş. Tüm bunları karşılayabilmek için durumunuzun olması gerekir!

Bu filmi hastane koridorlarında yahut huzur evinde çekmeyi istemedim. Öncesinde hastanelerde çeşitli araştırmalar yaptım ancak, inanın ki yüreğim buna el vermedi. Nasıl doktorlar ve hemşireler tüm bu acılara dayanabiliyorlar bilmiyorum.



Sıklıkla kötü bakıcılarla ilgili hikâyeler duyuyoruz, hele ki yaşlılığın ileri aşamalarında güçten düşme gibi durumlarda…

Evet, hatta eski üniversite profesörlerine bile sanki embesilmiş gibi davranıldığı oluyor. Bu o kadar aşağılayıcı bir tutum ki… Bu denli çetin bir evren benim konum değildi. Tekrar ediyorum, belirgin bir nokta ile yüzleşmek istedim: sevdiğin birisini acı çekerken görmek nasıl bir duygudur? Oldukça mütevazı ancak her halükarda yeterli bir çıkış noktası. Biçim ve içerik arasında bir uyum yakalamaya ve filmde klasik (zaman, aksiyon ve mekân anlamında) bir bütünlük kurmaya çalıştım. Bu da konunun hassasiyetine olabildiğince yakınlaşmakla birlikte, samimi ve klasik bir bakış açısının yaratacağı forma ulaşmanın bir yolu idi.

Filmlerinizin birçoğunda çıkış noktası olarak bir kızgınlığın varlığından bahsettiniz. Bu aynı zamanda bir katarsis anlamına da geliyor mu?

Öyle sanıyorum ki, bugün artık

bir katarsis halinden bahsedemeyiz. Günümüzde artık trajedi diye bir şey yok, hepimiz yanlış bir bilinçle yaşıyoruz ve başımıza gelen her şey, salt üzgün hikâyelerden ibaret…

Peki ya kurtuluş?

Ben Tanrı değilim. Evet, aşk diye bir şey var, ancak bayağılıktan başka bir şey değil, bunu söyleyen ben değilim ve doğrusu aşk da bazı durumlarda bize çok yardımcı olamıyor. Bir yaşam öyküsünde tesadüfün o kadar büyük bir yeri var ki, düşünüyorum da hayat yolculuğunda bir ilerleme varsa, bu daha önce hayal bile etmediğimiz kaderin bir armağanı. Ben tesadüfen bir yönetmen oldum örneğin, aslına bakarsanız bir yazar yahut ne bileyim aktör olabilirdim, hatta belki de bir çoban (gülmekten kırılıyor). Bu tarz düşüncelere 14 yaşında sahip oldum, aynen bazılarının o yaşlarda bir lokomotifi kullanmayı hayal etmesi gibi…

Haneke Haneke'yi Anlatıyor *adlı kitapta,* Amour*'un çekimleri sırasında*

yaşadığınız gerilimlerden yola çıkarak dijital HD kamera seçimi konusunda eleştirilerinizi dile getiriyorsunuz…

Arri'nin Alexa adındaki şu yeni dijital kamerası ile filmi çekmeyi istemiyordum. (David Fincher ve birçok ünlü sinemacının da görüntü yönetmenliğini yapan) Darius Khondji bu kamerayı reklamlar için kullanmıştı, teknik konusunda emindi ve ben de tamam dedim. Ve sonuç bir felaket oldu. Bütün çekim süresince aklım yerinden çıktı ve sinirden deliye döndüm. Aceleyle yapılan üç çekimin ardından, bu kamerayı bir daha setimde görmek istemediğimi belirttim, çünkü bu şekilde çalışmam artık mümkün değildi. Eğer bu saçmalığı görmeye devam edersem, her şeye güvenim sarsılacaktı, ben daha ziyade aktörler üzerine odaklanmalıydım. Bu filmle birlikte hayatımın en uzun post-production sürecini geçirdim, tam bir yıl. Bu durum Darius ile olan ilişkimi de kötü etkiledi.

Siyah-beyaz çekilmesi sebebiyle oldukça zorlayıcı olan *Beyaz Bant*'ın ardından, yeni bir teknik deneye

kalkışmak istemiyordum. Bu yüzden teknik olarak her şeyin yolunda olmasını istedim ama sonuç tam tersi oldu. Arri post-production masraflarının bir kısmını karşıladı, çünkü onlar da bunun kameranın yol açtığı bir sorun olduğunun farkındaydılar. Şimdi, artık bu sorunlar geçti ama yine de bu gibi deneylerde kobay olmak istemezdim.

Jean-Louis Trintignant'ın sağlık durumundan endişelendiğiniz oldu mu?

Evet, tabi, ama tuhaf bir şekilde, Trintignant için her şeyi kolaylaştırmak adına bir fizyoterapist ile birlikte çalıştık, derken bir gün çekim sırasında kolunu kırdı. Talihsiz bir durumdu. Ancak o yaştaki aktörlerle çalışmak her zaman için zor olmuştur, bir gün içinde 10 saatlik bir çalışmayı düşünemezsiniz bile. Trintignant ve Emmanuelle Riva ile her şey mükemmel şekilde ilerledi. Hiçbir zaman aramızda en küçük bir tartışma bile geçmedi.

Filmin çekildiği apartman dairesi Viyana'da anne babanızın yaşadığı

evin bir kopyası gibi. Neden?

Çünkü mekânı tanımanın getirdiği avantajların her zaman bana yeni olasılıklar açtığını düşünüyorum. Örneğin, mutfak ile oda arasındaki uzaklık, belirli bir noktadan diğerine gitmek için kat edilmesi gereken mesafe, odaların genişliği sebebiyle hareketlerin kısıtlanması gibi detaylar oldukça önemlidir.

Filmlerinizde hiçbir şeyi şansa bırakmıyorsunuz, mesela Amour*'daki kütüphanenin tematik ve alfabetik olarak sıralanmasını istemişsiniz…*

Evet setteki insanlar neredeyse benden nefret etmeye başladı. Daha önce Caché filmindeki Auteuil karakteri bir kültür sanat gazetecisiydi ve dairesine 4000 kitap getirttik, tabi hepsini dizmesi gerekti. Bu hissedilebilir bir şey. Bir odaya girdiğinizde kütüphanenin doğru dizilmediğini hemen anlayabilirsiniz. Her kitabın bir hikayesi, orada olmasının bir sebebi vardır ve eğer yoksa, o zaman en azından alfabetik sıraya göre dizilmesi gerekir. Eğer makul bir etki yaratmak istiyorsanız,

her detaya, her bir aksesuara hatta bunların yanında akustik diğer ögelere, mesela parkenin gıcırtısına bile ayrı ayrı dikkat etmeniz gerekir. Atmosfer ediğimiz şey detaylardan meydana gelir.

Sette adeta bir tiranlık kurmanız, film ekibi açısından bir sorun oluşturmuyor mu?

Bana göre sorun değil, nazik olmaya çalışıyorum ama sinirlenebilirim de… Her insanın hata yapma hakkı vardır, ancak eğer birisi aynı hatayı üç kez yapıyorsa, işte o zaman çekilmez birisine dönüşebiliyorum. Benim için önemli olan tek şey sonuçtur. İstediğiniz aptallığı yapabilirsiniz, ama sonuçta film iyiyse herkes sizinle çalışmak ister. Öte yandan, dünyanın en nazik insanı olabilirsiniz, ama eğer ortaya çıkan film değersiz ise, insanlar sizden ümidini keser ve hatta yaptıklarınızla dalga geçmeye başlarlar. Bu söylediklerimden “iyi bir film yapmak için aptal olmanız gerekir” anlamı çıkarılmasın (gülüyor)…

* 23 Ekim 2012 tarihinde, Libération gazetesinde Olivier Séguret ve Didier Péron imzalı bu röportaj "Nous vivons tous avec une mauvaise conscience" adı ile Fransızca olarak yayınlanmış, Soner Sezer tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. http://sinedebiyatro.wordpress.com/2012/11/01/haneke-amour


KANE

Hikâye Budur!

BARIŞ BARDAKÇI

İlk sinema filmini izlediğim gün... Dedesinin elinden tutmuş 7 yaşında bir oğlan çocuğu... Kızıltoprak'ta Kent Sineması... Tanrım, o kadar yaşlandım mı? 41 yaşındayım ve sinema salonlarını bir bir yıktıklarını yazıyorum. Hâlâ sinema salonu olmayan ülkemin hayal kurmayı beceremeyen, kurduğu hayal de "icat çıkarma" diye önü kesilen bir insan profilinin coğrafyası!

Bir korsan filmidir izlediğim, Hintlilerin Hollywood'a yolladıkları şu kahramanın hikâyesi!

"Sandokan"!

Bir korsan filmi... Finali hayal meyal hatırlıyorum. Sandokan, düşmanlarca ele geçirilmiyor ama yaşayıp yaşamadığı belli değil! Yani son derece açık uçlu bir final. Benim

kuşağım bunu sever biliyorum. İlk okuduğun kitap Küçük Kara Balık ise seversin sonunu boşluğa denk getirmeyi. Bağlamaz bırakırsın, dağınık kalır biraz!

Bir korsan filmiydi… 7 yaşındaydım, dedemin elini tutmuş Kızıltoprak Kent Sineması'nda korsan kovalıyordum. 10 dakika arasında Frigo, mısır patlağı ve gazozunu keyifle mideye indirirken bu serbest biten "the end" canımı sıkmış olmalıydı. Salon gürültüyle dağılıyordu. İnsanlar filmi çoktan geride bırakmış, yemek yiyip kahve içecek bir yer ararken dedeme resti çektim:

"Bir daha"!

Yine izlemek istiyordum filmi, hem de hiç zaman kaybetmeden! Dedem nedenini sorduğunda duraksamadım hiç!

"Sandokan bu defa kurtulacak"!

Her seferinde kayboluyor olamazdı bu körolmayasıca korsan! Bu kez kurtulacağından emindim.

Roberto Rodriguez'inki de böyle şaşkın bir aşk olmalı. Vahşi Batı Texas'ta doğmuş, 10 çocuklu İspanyol

kökenli Katolik bir ailenin çocuğu... 1992 yılında, henüz 23 yaşında çektiği bir aksiyon filmiyle Hollywood'u sarstı. Sarsılmaya zaten müsait bir yapısı olduğu bilinen bu harikalar diyarına ilk adımın gerçek büyüsü, "El Mariachi"nin sadece 7000 Dolara mal edilmesiydi şüphesiz.

Rodriguez'in en büyük serveti merakı ve isteğiydi. 11 yaşında babasının aldığı JVC marka bir video ve onun promosyonu basit bir kamerayla film çekmeye başladı. Teknoloji belki daha gerideydi ama şimdikinden detaylıydı. Kendi dublajını ve kurgusunu bu video cihazıyla gerçekleştirdi. İşin teknik kısmını ve diğer her şeyi anlattığı "Ekipsiz Asi" adlı kitabından da anlıyoruz ki sinemayı yeterince çok arzulamak ancak şansla birleşince varması gereken yere varıyor. Açık konuşalım, film yapmayı istemek bir rahatsızlıktır. Kafasında sorunu, derdi olmayan biri film çekemez. Sorunlu adamın işidir film yapımı. Sinemacı olacağım diye girdiğiniz okul sizin işinize hiç yaramayacak derslerle zamanınızı alıyor olabilir. Kendi

ekibinizi kurmak istediğinizde arkadaşlarınız Brutus yaklaşımıyla yanaşabilir. TV Stüdyosu'nda işe başladığınızda ilk göreviniz program listesini kapılara asıp indirmek olabilir. Sinema bir rüyadır. Büyülü bir fenerdir. Nice kendisini kahraman sanan deniz korsanı, onun etrafında dibi boylamıştır. Herkes Orson Welles olmak ister. Herkes hayalinde birer Steven Spielberg'tür. Ama gerçekte bunlardan sadece birer tane var. O halde sinema filmi yapmanın ilk şartı korkusuzca "kendin olmak"! Rodriguez, Welles, Spielberg ya da herhangi başka biri... Size kendi deneyimlerini anlatacaklar. Ama hiçbiri "siz" değil! Onun için size boğulundiyorum. Hangi şartlarda hangi tepkileri verebileceğinizi, hangi reaksiyonları göstereceğinizi başka birinin süslediği hikayelerle özümseyemezsiniz.

Yönetmen Mike Nichols'ın sinemayı tanımlayan şu sözleri çocukluğumdan beri aklımdan çıkmadı:

"Sonunda "motor" komutuyla uzun zamandır düşünü kurduğunuz filmin çekimleri başlamıştır. İnsanlar,

kamera önü ve arkasında günlerce gecelerini gündüzlerine katıp, yeri gelince uykusuz kalıp çabalarlar. Sonra çekim sonrası başlar. İnsanlar kurgu yapacağım iye neredeyse gözlerini kaybederler. Kapı sesini kıs, diğer sesi aç! Çabalar dururlar. İşlemler biter, film sinemaya gelir. İzleyici bilet alır, izler. Salondan çıkışta kendine ya da yanındaki arkadaşına sorduğu ilk soru şudur: “Hala karnımızı doyurabilecek açık bir restoran bulabilir miyiz?”...

Hikâye budur!



Canlandırma (Animasyon) Sanatıyla İlgili Dağınık Düşünceler

JEFF TREVES

Hangimasyon?

Georges Méliès'in 1902 yapımı "Ay'a Yolculuk"undan (Le voyage dans la lune"), Ang Lee'nin 2012 yapımı "Pi'nin Yaşamı"na (Life of Pi) kadar, görsel efektler hep sinemanın vazgeçilmez bir dayanağı oldu. 1900'lerin başında, Winsor Mccay'in iddia üzerine insanüstü bir çabayla ürettiği çizgi filmler karakter animasyonunun sihirli sandığını Walt Disney için aralıyordu. 2000'lerde ise, Disney stüdyosunun en üst seviyelere

taşıyıp miras bıraktığı bu sanat formuna bilgi ve iletişim çağının sanatçı/mühendisleri üstün bir gerçekçilik ve sınırsız imkânlar sağladı. John Lasseter, Edwin Catmull ve George Lucas gibi öncülerin bugünün teknoloji sürümlü sinema endüstrisine katkıları büyüktür.

Canlandırma sanatı kitleler tarafından hiçbir zaman tam olarak anlaşılamadı. Aktüel sinema onu çoğu zaman küçümsedi, hatta bazen ezdi. (Bugün bile Amerikan Film Akademisi'nin Oscar ödüllerinde canlandırma filmlere biri kısa, biri uzun metraj olmak üzere sadece iki ödül verilir. En iyi yönetmen veya en iyi erkek oyuncu Oscar'ının bir canlandırma filme gitmesi pek mümkün değil.) Kim nereden bakarsa baksın, özel efektler ve animasyon sinema ile hep iç içe oldu. Aralarındaki fark günümüzde iyice belirsizleşmiştir. Animasyon, çizgi film, özel efekt, stop motion, motion graphics vb. işlerinde kendine yer bulmayı isteyen biri bugün önce tam olarak neyi yapmak istediğine karar vermek zorunda:

Reklam: Zekice tasarlanmış, güncel, şok etkisi büyük ve en önemlisi satış odaklı projeler reklamcılığın alanına giriyor. Gerektiğinde kopyalamaktan çekinmeyen, gerektiğinde öncü fikirler de üretebilen bir müessese. Bu sektörde ürettiğiniz işin kitlelere anında ulaşması oldukça çekici. Öte yandan reklam, insanlara istekleri dışında seyrettirilen bir şeydir. Bir filmi sinemada seyredip iyi vakit geçirmek için bilet satın alırsınız oysa reklam, mesela, seyrettiğiniz bir filmi izinsiz böler ve size bir ürün satmaya çalışır.

Canlandırma

Animasyon, çizgi film, stop motion gibi terimler, farklı dillerde farklı anlamları olduğundan karışıklığa yol açabiliyor. Karakter animasyonu temelli bu forma "canlandırma sineması" demek en doğrusu. Büyük ustalık, zaman ve işçilik gerektiren bu mesleğin ilk şartı sabır. Ortaya çıkan ürünün büyülü bir hazzı olsa da, takım çalışması olmadan tatmin edici sonuçlar elde

etmek çok zor. Çalışma şartları reklam sektörüne kıyasla daha zor, kitlelere ulaşma şansı daha düşük. Manevi tatmini daha yüksek bu sanatı icra etmek için onu çok sevmek gerektiği açık. Bir yandan da "karakter animasyonu, kamera önünde oyunculuk yapamayanların mesleğidir..."

Özel Efekt

Canlandırmayla iç içe ancak teknik yönü daha ağır basan, fizik ve matematikten korkmayan sanatçıların mesleği. Problem çözmeye yönelik bir kafa yapısı ve programlama dillerine aşinalık gerektirir. Özel efektler, perdede gerçek olanla illüzyonu buluşturur. Doğası itibariyle üst düzey bir sahicilik peşindedir ve teknolojik gelişmeye bağımlıdır. Yaratılan ilüzyon ne kadar sahiciyse, efektler de o kadar başarılı demektir. Çalışma şartları canlandırmacılara kıyasla daha iyidir.

Üretim

Üretim araçları özellikle son 30

senede büyük bir hızla gelişti, küçüldü, ucuzladı ve evlere girdi. İnternet ile doğup büyüyen nesil bir müziği kaydetmenin, bir fotografı basmanın veya bir filmi çekmenin geride kalmış zorluklarından bihaber. Profesyonel kalitede yapımlar artık sadece milyonlarca dolarlık stüdyolardan değil, evlerden de çıkabiliyor. Bu yapımlar elektronik ortamda anında yayılıyor ve dünyanın her köşesinden ulaşılabiliyor. Bir yandan sanat, belirli bir zümrenin tekelinde olmaktan çıkıyor; daha çeşitli, özgün hatta yerel tarzda anlatım dillerine yer açılıyor. Öte yandan, tekel karşıtı bu pratiğin bir anda herkesin iyi film çekmesini veya başarılı müzisyen olmasını sağlamadığı görülüyor. Ürün kirliliği içinde gerçekten emek verilmiş, üzerinde düşünülmüş yapımlar fark edilmeyebiliyor. Oysa sanatın temel yapıtaşları aynı ve binlerce yıllık birikimle, yerlerinde hiç kıpırdamadan duruyorlar.

Peki, herkesin her şeyi üretebildiği, teknik zorlukların birer birer eridiği bir ortamda kimler

seyirci kalacak? Bu içerik enflasyonunda dağılan algılar, artık çoğu zaman, birkaç dakikalık bir kısa filmi bile dikkatle izlemeye izin vermiyor. Eskiden zor ulaşılabilen ürünler özenle seçilip, uzun süre tüketilirdi. Bugün ise önümüze yığılan her şeyden birer lokma almak yetiyor, kalanına bakmaya gerek bile yok. Bu bağlamda "çeşitliliğin" insan aklı üzerindeki etkileri düşünmeye ve tartışmaya değer. Sınırlı imkânların getirdiği tektipçilik nasıl kısır bir düşünce dünyasına yol açıyorsa; türetimin üretimi yuttuğu bir bolluk düzeyi de yüzeysel bir düş dünyası yaratıyor. Hayal edebildiğimiz her tür fantaziyi üretebilecek imkâna sahip olmamız bir yana, bunları irdeleyecek olan tahlil sistemimizin giderek körelmesi diğer yana.

Hikâyecinin Derdi

Anlatacak hikâyeleri olan bir canlandırma sanatçısı en temel çelişkilerle karşılaşır. Kariyeri boyunca, bitmeyen bir kısır döngüde, bu çelişkilere cevap vermek zorundadır. Tekrar tekrar (kimi zaman

farklı) vereceği bu cevaplar, sanatçının kariyerinin tümünü oluşturur:

Samimiyet - Arz/Talep: Gelişen teknolojiyi, değişen sosyal yapıyı ve evrilen kültürü yok saymak imkânsızdır. Sanatçı, içinde yaşadığı dönemden tamamen kopuk hareket edemez. Güncel olanı - en azından - farkında olmak zorundadır. Geçmiş ustaların birikimleri üzerinde yükselirken, 'şimdi'ye ait bir şeyler söylemeli, yeni sorular sormalıdır. Bunu kusursuz biçimde sentezleyebilen sanatçılar büyük eserler verir.

Öte yandan sanatçı, kendine karşı samimi olmalıdır. Yaşadıklarını, hazlarını ve acılarını işinden ayrı tutamaz. Kendinden katacağı gerçeklik, ortaya çıkardığı işinin inandırıcılığıyla doğru orantılıdır. Hissetmediği, yaşamadığı, tanımadığını anlatmaya çalışan sanatçı - konu ne kadar popüler veya güncel olursa olsun - seyircisini fethedemez.

Teknik - Estetik: Teknoloji, hiçbir

zaman bugünkü kadar sanatın ayrılmaz bir parçası olmamıştı. Canlandırma sanatını geçtiğimiz yüzyılda en üst düzeye taşıyanlar, çizgilere hareketten öte bir 'hayat', bir 'karakter' verenlerin yegâne enstrümanı kağıt ve kalemdi. Bu ustalar (mesela Disney'in 13 yaşlı adamı, Richard Williams, Chuck Jones vb.) enstrümanlarını en etkili şekilde kullanmayı bir ömürde öğrendiler. Dijital ortamda mesleğe başlayan yeni neslin mutlaka bu yollardan geçmesi gerekmiyor. Bugünün canlandırma sanatçıları bir bilgisayar programı öğrenerek işe başlayabilir. Diğer yandan, aletler değişiyor olsa bile, sanatın özü aynı kalıyor. Böylece mesleklerinde başarılı olmak isteyenler, bir noktada mutlaka eski ustaların keşiflerine göz atmak, benzer yollardan geçmek zorunda kalıyor.

Tüm sanatlar için geçerli olan kural, estetik ile tekniğin bir dengede olması gerektiği. Teknik, eğitimle, pratikle, dış müdahale ile öğretilebilen bir beceridir. Yanlış ve doğrular somuttur ve açıklanabilir.

Estetik ise çok daha karmaşık, öğretilmesi belki bir yere kadar mümkün, dışardan pek müdahale edilemeyen bir beceridir. Bir işin teknik olarak neden ileri seviyede olduğu somut örneklerle açıklanabilir ancak duygulara hitap eden özelliklerini anlatmaya çalışmak çok daha zordur. Sanatçı estetik algısını, kendisini derinden etkileyen eserlerde aramalı, bu eserlerdeki vurucu ortak yönleri afişe etmeli ve soyut düzlemde sürekli yaptığı bu egzersizlerle estetik algısını keskinleştirmelidir.

Teknik anlamda ileri bir eserin, seyirciyi derinden yakalayacağı garanti olmadığı gibi; estetik açıdan duyarlı bir eserin teknik yetersizlikleri dolayısıyla duyguyu tam verememesi muhtemeldir. Canlandırma sanatçısı, yaratmak istediği evrenin kuramlarını sırtlayacak bir teknik altyapıya sahip olmalı, aynı zamanda bu yolculuğunda kuramlara saplanıp vermek istediği duygudan uzaklaşmamalıdır.

Aşk - Para

Canlandırma sanatı bir aşk olduğu kadar bir iştir. Sanatı bir

yaşam biçimi olarak seçen kişinin bu duygularla geçimini de sağlamak zorunda olması onu ikileme sürükler. Ticaret soğukkanlılık ve çıkar üzerine kurulu bir egzersizdir, kar odaklı çalışır; sanat üretimi ise duygusallık ve samimiyet üzerine kurulu bir egzersizdir, eser odaklı çalışır... Yaşamını idare ettirebilmek için çalışmak zorunda olan sanatçı bu ikisinin birbirini dengelediği (kimi zaman birden fazla ayağı olan) bir yapı kurmak zorundadır.


WARNERS' THEATRE
PLAYING
TAPHONE-
"DON JUAN"

Kısa Film Nedir, Ne Değildir?

HÜSEYİN KUZU

1996 yılında “kısa film”in ne olduğunu soruşturan bir kitap yayınlanmıştı. Yazar “Kısa film nedir?” sorusu için dönemin bilinen sorularını derleyip, konunun üstatlarına göndermiş ve cevaplarını bir kitap haline getirmişti. Kitabı bir solukta okumuş, ama kitapta “Kısa film nedir?” sorusuna verilmiş tatmin edici bir cevap bulamamıştım. Cevapların birkaçı soruya teğet geçiyor, büyük çoğunluğu da çok uzak sularda geziniyordu. Hatta bazı cevaplar klasik olabilecek(!) kadar saçmaydı! O zaman, kitaptaki tanımlar için bir yazı yazmayı düşündüm, Fakat sorun tanım yaparak çözülecek gibi değildi. Çünkü kısa film üstüne hem yayıncılık

hem de eğitim alanında büyük bir boşluk vardı.

Yıllar geçti. Hareketli görüntü dijitalleşince ülkemizde her yıl, %90'ı öğrenci filmi olmak üzere, yüzlerce film yapılmaya başlandı. Doğru-yanlış birçok kitap yazıldı ve çevrildi. Geçenlerde, genç bir sinemacı bir siteye "Kısa film nedir?" sorusuna 21 sinemacımızın verdiği cevabı/derlemeyi koydu. Cevapları okuyunca gördüm ki, aradan geçen 15 yıla rağmen, cevaplar neredeyse aynıydı ve cevaplar yerinde sayıyordu. Biliyorum ki eğitim alanı da hala yerinde sayıyor. Hele öğrenci filmleri dışında hala bağımsız olarak 100 tane bile kısa filmin yapılmadığı ama 150 tane kısa film festivali ve yarışmasının yapıldığı bir ülkede ve "youtube" çıkalı veya kısa film eğitimi ulusal kanallarda ayağa düşeli beri!..

Özel çabalara gerek yok. İnternete girip kısaca bir araştırma yapmak ve kısa film için kolayca aşağıdaki gibi bir derleme yapmak mümkün:

* Derdini kısa, öz ve zekice

anlatan bir ifade aracıdır.

* Kısa film piyasadan bağımsız, bir özgürlük alanıdır.

* Kısa film uzun filme atlama tahtasıdır (veya değildir.)

* Gerçekleri sergilemekten çok, gevezelik yapmayan sanatsal bir anlatım ve algılama tarzıdır.

* Kısa film nicelikle değil nitelikle ilgilidir.

* Sinemanın bilinen formların dışında bir araştırma formudur.

* Kısa film, uzun filmin anası/atasıdır.

* Kısa film amatördür.

* vb….

Bence bu sorunun aşılamamış olmasının temelinde, sinema alanında, "üretim araçları" ve "üretim ilişkileri"ni kapsayan teorik bir "üretim tarzı" düzeyinin tanımlanmamış olması yatıyor. Çünkü ülkemizde "üretim tarzı" kavramı "üretim araçları"nın ucuz ve kolay bulunabilirliğine indirgenmekte ama her teknolojinin aynı zamanda bir üretim ideolojisi içerdiği "üretim ilişkileri" boyutu ise sürekli göz ardı edilmektedir. (Bunun için eski bir

yazımdan uzunca bir alıntıyı almak zorundayım.)

“Hareketli görüntünün ilk elli yılı, bir anlamda “pelikül film” çağıdır. Pelikül filmin üstünde görüntünün oluşumu, doğası gereği, önce optik daha sonra da kimyasal iyonların set, stüdyo ve laboratuarlardaki işlemlerine dayanır. Bu çağda, hareketli görüntüyle üretilebilecek her tür dramatik, sanatsal, kültürel veya bilimsel ürün, tamamen pelikül filme bağlı bir manifaktür veya endüstri ürünü olarak üretildi. Fakat pelikül üretim tarzı, (PÜT) doğası gereği Taylorist (bant usulü!) ve pahalı bir üretim tarzıydı. Dolayısıyla büyük sermaye ve onun yönetiminde çalışacak yetkin zihinsel, plastik ve fiziksel uzmanlıklar ve işbölümlerini gerektiriyordu. PÜT çağı bu yüzden on yıllarca hareketli görüntülerin dramatik formu olan sinemanın gelir-gider dengesi üzerine kuruldu. Bir alfabe olarak hareketli görüntünün diğer imkânları bu pahalılık yüzünden pek kullanılamadı. Bu üretim tarzının hukuki, ekonomik ve eğitim ideolojileri de hala tüm devlet,

sektörel kurumlaşma ve üniversitelerde egemen ideolojidir.

Teorik ve pratik ipuçlarının keşfi pelikül filmin başlangıç yıllarına dek götürebileceğimiz elektronik/digital (sayısal) hareketli görüntünün üretim tarzı (EÜT) ise, ancak U. Dünya Savaşı'ndan sonra TV yayıncılığı yoluyla dünya çapında yaygınlaştı. Başlangıçta, kuruluş sermayesinin çoğunu sinema ve basın sektörlerinden alan bu sektör, soğuk savaş döneminde, genellikle devletlerin veya bazı gelişmiş Batı ülkelerinde büyük özel sermayelerinin egemenliğinde, ama daha çok tek taraflı bir yayıncılık olarak gelişti.

Hareketli görüntünün EÜT yoluyla üretim ve tüketimi, PÜT kadar pahalı değildir. Fakat bu özellikle soğuk savaş dönemi ve ona bağlı ekonomi politik ideolojiler yüzünden sürekli olarak ötelendi ve toplumsallaşamadı. EÜT ancak, 1980'li yılların ortalarında, dünya elektronik tekellerinin üretim ve tüketim araç ve gereçlerini ucuzlatıp piyasaya sürmesiyle, dünya çapında yaygınlaşıp toplumsallaşabildi.

EÜT'nın bu şekilde yayılması her düzeyde (eğitim, üretim ve tüketim/seyir) PÜT'ın geleneksel otoritesini sarsan büyük bir kırılmayı da beraberinde getirdi. 1980'li yılların başlarında yaşanmaya başlanan bu kırılmanın gerçek anlamı, EÜT ile yapılacak her tür dramatik, belgesel, kültürel, bilimsel, vb. ürünlerin, üretim ve tüketim / seyir imkânlarının (aslında!) çok daha ucuz ve daha az uzmanlık ve işbölümü gerektirmesidir. Yaşanan kırılma dolayısıyla eskiden daha çok sermayedarın sahip olabildiği üretim ve tüketim imkânları böylece sıradan (!) bireylerin de tasarrufu altına girmeye başladı. Bu değişim (bir anlamda KOBİ'leşme) kısa sürede hareketli görüntü ile üretilecek her tür formun da önünü açtı. Belgesel sinema, deneysel sinema, kısa film ve animasyon adeta bir altın çağ yaşamaya başladı.

Günümüzde hareketli görüntünün tüm dünyadaki TEMEL ÇELİŞKİSİ, artık her geçen gün tarih sahnesinden çekilmekte olan eski PÜT ile birikmiş ve kendini EÜT'na uyarlanmış uluslararası *entertainment* sermayesi

ile her geçen gün biraz daha toplumsallaşan EÜT'nın kobileşen yerel biçimleri arasındadır."

Son söyleyeceğim şeyi başta söyleyerek, "kısa film"in (kendimce!) kısa bir tanımını yapmak istiyorum. KISA FİLM, HAREKETLİ GÖRÜNTÜLER (SİNEMATOGRAFİ) İLE BİR TOPLUMSAL YAŞANTI İÇİNDEKİ BİR EYLEM (OLAY/DURUM ÖRGÜSÜ) BİLEŞİMİNİ ANLATAN KISA ANLATIM FORMUDUR." Bu kadar basit (mi)!..

Evet, basit ama zor!.. Çünkü tanım içindeki bazı kavramlar konusunda herkesle aynı fikirde olduğumu sanmıyorum. Bu yüzden bu kısa tanımdaki, özellikle "olay", "durum" ve "eylem" gibi, daha çok epistemolojiyi ilgilendiren kavramların, önce günlük dilimizdeki bulanık kullanımlarından uzaklaşmak gerekiyor. Çünkü "olay" ve "durum" kavramlarını günlük yaşantımızda, "bir olay mı var abi?" veya "bir durum mu var abi?" diye, neredeyse birbirinin yerine bile kullanıyoruz. İki kavramı burada ayrıntılı olarak tartışmak mümkün değil. Fakat, en

azından Arda Denkel'in "Nesne ve Doğası" adlı kitabında "olay" kavramının 4 farklı tanımını, eski Yunan'dan günümüze kadar uzun uzun tartıştığını biliyorum. Çünkü biz bir yandan da lisedeki fizik kitaplarında Einstein'ın, Newton'un "uzay" ve "zaman" kavramlarını nasıl çöpe atıp, onları tek bir "enerji" veya "uzay/zaman" olarak tanımladığını unutup, sinema öğrencilerimize hala "Sinemada uzay ve zaman" konulu tezler yazdırmaya devam ediyoruz!

Kısa ve kestirmeden gitmek için Yılmaz Öner ve Arda Denkel'in fizik ve felsefe için tartıştığı bazı kavramları, okuyucunun sabrına da sığınarak ve sanatın ham malzemesi olan yaşantı (toplumsal formasyon) içine taşıyarak, aşağıya sıralıyorum.

DURUM; dediğimiz şey, içinde değişim arızaları barındıran ama bu arızaları harekete geçiremediği için, kendisini sürekli değişmeden yeniden üreten bir süreçtir. Yani durum dediğimiz şey, kimi türden olayların yokluğunda, nesnelerin belirli bir araya geliş biçiminin bozulmadan süregelip-süregitmesidir.

OLAY; dediğimiz şey, kendini değişmeden yeniden-üreten bir durumun, barındırdığı arızalardan biri harekete geçmiş ve kendini “yeniden-yeniden üretim”e geçirmiş bir değişimidir.

Dolayısıyla her “olay”, bir “durum”un değişim süreci ve yeniden bir durum sürecine sönümlenmesidir. Yani, her durum ve olay belli bir zamanda yer alır veya bir süreyi gerektirir. Zaman ve nedensel ilişkilerin söz konusu olması için bir değişim, yani olay(lar)ın meydana gelmesi gerekir. Değişim sürdüğü müddetçe olay da sürer, değişim durunca olay da duruma dönüşür. Bir süreyi zorunlu kılmalarına karşın olaylar kısa, durumlar ise çok daha uzun bir süreyi gereksinirler.

Dolayısıyla, her olay ve durumun bir başı, bir ortası (zirve noktası) ve bir sonu vardır. Bir süreç içindeki her durumun, başı, ortası ve sonu da (görece) aynıdır.

Fakat bir olay başlar, gelişir ve biter. Her olayın bittiği yer yeni bir durumun başıdır.

SÜREÇ, olayların belirli bir ara

düzeni izlemesidir. Süreçler olay demetleri, olay bileşikleridir.

UZAM, felsefi anlamda, algılanan nesnenin temel niteliği veya bir nesnenin uzayda kapladığı yer olarak tanımlanabilir.

OLAY DİZİSİ ise aynı nesne üzerinde art arda gelen değişimler, kalıcı bir nesne üzerindeki birbirini izleyen olaylardır.

Okuyucunun yukarıdaki tanımların hepsini aynı anda akılda tutması ve tutarlı bir bütün oluşturmak için kullanması oldukça zor olabilir. Bu yüzden drama alanının günlük diline yaklaşmamızda yarar var. Önce, kullana geldiğimiz dramatik "olay örgüsü" kavramı için küçük bir tashihe ihtiyacımız var. Çünkü bu kavram ülkemizde bir "kalıp olarak" ve "bulanık anlamlı" olarak kullanılıyor. Kavram drama literatüründe asıl olarak "neden-sonuç (nedensellik) ilişkileri içinde olayların gelişimi" olarak, yani çoğul anlamda anlaşılır ama tekil olarak, yani "olay örgüsü" olarak yazılır. Aslında kavramın "olay(ların) örgüsü" olarak yazılması daha doğrudur. Bunu

netleştirmek önemli, çünkü yaptığımız tashihi, şimdi yine kullanageldiğimiz "kısa film", "uzun film", "dizi film" tanımlarıyla (aslında onlar da ekonomi politik tanımlardır!) birlikte yeniden ayrıma sokacağız.

KISA FİLM, tekil "bir olay/durumu" veya "bir olay/durum ve o olay/durumun çevresindeki bileşimi" anlatır. Bu soyut tanımı yaşantı içine koyarak, kişi/özne, uzam ve eylem kavramlarını yukarıdaki, "yaşantı içindeki bir eylem (olay/durum) bileşimi" tanımını ile birlikte kullanmaya hak kazanırız. Burada herhangi bir eylem (olay/durum) bileşiminin açımlanması şüphesiz kısa filmin uzunluğunu belirler. Bu bir dakika da olabilir, 10 veya 45 dakika da... Dolayısıyla "kısa film"in, "kısa" uzunluk sıfatı yüzünden ve doğal olarak "süre" üzerinden tanımı eksik veya yanlıştır! Anlatılan bir eylem (olay/durum) bileşiminin açılımı ne kadar sürerse, o kısa filmin süresi de o kadardır! Kısa filmin süre sıfatıyla kullanılan bu ölçüsü, genellikle festival programlarından sinema

literatürüne sızmış ekonomi politik bir ölçü, hatta dayatmadır!

Burada konumuz olmasa da tashih ettiğimiz kavramları;

UZUN FİLM, neden-sonuç (nedensellik) ilişkileriyle birbirine bağlanan (gelişen) "durumların/olayların örgüsü" olarak,

DİZİ FİLM de (aslında!) neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanan (gelişen) bir "çerçeve öykü" altındaki "öykülerin örgüsü"dür, diye kullanabiliriz.

Yukarıdaki kısa film tanımını edebiyata yaklaştırırsak, "kısa film" dramatik bir anlatı formu olarak edebiyattaki "kısa öykü"ye denk düşer. (Fakat klasik anlamda 90 dakikalık bir "uzun film", (genellikle "roman"a benzetilse de!) aslında "uzun öykü"ye (novel) denk düşer. Klasik anlamda 300 sayfalık bir roman, bir uzun filmin neredeyse 2 misli durumlar/olayların örgüsünü içerir. Uyarlamalar için "roman"a 45'er dakikalık 4 bölüm dizi formunun daha uygun düştüğü söylenir!)

Dolayısıyla, öğrenci veya genç sinemacıların içine çok düştükleri

yanılgılardan birisi de bu iki formatın birbirine uyarlanabileceği yanılgısını da cevaplamış oluruz. Yukarıda tanımlandığı üzere, mademki kısa film ve uzun film iki ayrı (burada "dramatik") anlatı formudur, kısa film uzatılarak uzun bir film, uzun bir film de kısaltılarak (özetlenerek) bir kısa film yapılamaz. Burada konumuz dışı olsa da, aşağıda vereceğim Brecht örneğindeki gibi, şüphesiz uzun filmin "durumlar/olayların örgüsü" içinde kısa film olmayı hak edecek bazı tekil "durum/olay"lar olabilir. Fakat onların tasarımı mutlaka, "durumlar/olayların örgüsü" nedensellik akışından kopartılarak alınmalı ve kısa dramatik anlatı formuna göre yeniden tasarımlanmalıdır.

Yukarıda özetlenen anlayışları, edebiyatın "kısa öykü" ve "roman" anlatıları için sorguladığımızda, sinemacıların ne kadar ideolojik bir sorunsalı içinde kaldığını ve bu tanımların tuhaf hatta gülünç olacağı da görülecektir. Hayatında hiç roman yazmamış bir kısa öykücü (mesela Çehov) bütün o klasik öykülerini bir roman yazmak için mi yazdı?! Veya

kalem, kâğıt ve mürekkep ucuz olduğu için mi Dostoyevski özgürce roman yazabilmişti de kısa öykü yazmaya tenezzül etmedi. Örnekleri, Çehov çok mu amatör ve özgür, Tolstoy çok mu piyasaya bağımlıydı veya geveze bir anlatıcıydı, vb. sorulara çoğaltmak da mümkün!..

KISA FİLM VEYA KISA EDEBİ ÖYKÜ NEYİ ANLATIR?

Sinema, tarihteki yolculuğuna 120 yıl önce ve daha sektör olmadan, kısa filmle başlamıştı. İlk güzel örneklerini Amerika'da veren edebi kısa öykünün ortaya çıkışı ise sinemadan iki misli uzun bir tarihe geri gider. Peki, birisi yazılı diğeri hareketli görüntü alfabesi ile bu iki kısa dramatik anlatı biçimi acaba bize neleri anlatır?

Bu sorunun cevabını, insanoğlunun dünya üzerinde küreselleştirdiği (ortaklaştırdığı) toplumsal formasyonlarda (yaşantılarında) aramak gerekir. Dünyanın herhangi bir yerindeki bir toplumsal yaşantı içinde, bazı öykülemeler (durumların/olayların örgüsü) eğer önce romanlar daha sonra uzun filmler yoluyla da anlatılmış iseler ve bu öykülemeler dünyanın diğer yörelerinde anlaşılabiliyorsa, bu ortak paydanın o kültür coğrafyasında da yeteri kadar anlaşılabilecek ortak bir paydası olduğu içindir. André Bazin, Afrikalı yerlilerin seyrettiği filmde öykülemeyle değil de öykülemenin fonundaki hayvanlar vs. ile ilgilendiklerini anlatır. Çünkü o filmin içinde geçtiği toplumsal yaşantı ile Afrikalı yerlilerin ortak paydası ancak o kadardır.

Kısa filmcinin görevi işte bu (evrensel/ortaklaşmış)

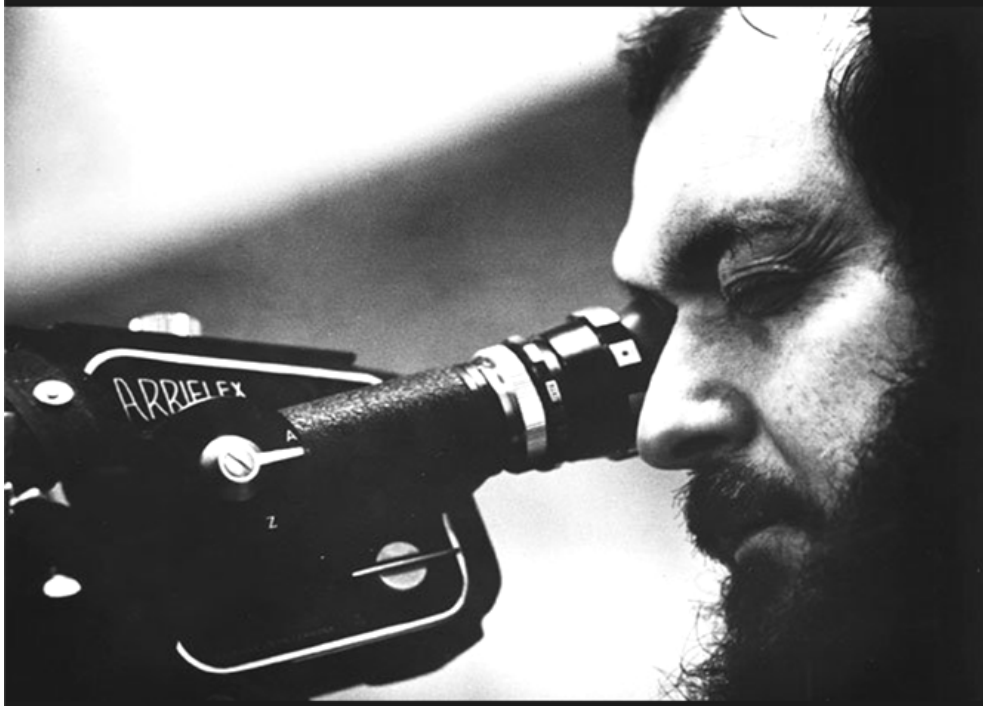
yaşantı içinde, o yaşantının bütünü sorgulayacak tekil bir "olay/durum (eylem) bileşimini bulmaktır. Tarih boyunca mülkiyet ilişkileri açısından bir ev sahibi ile bir kiracının ilişkisi temel olarak kalmış ama bu temel, tarih içinde çeşitli toplumlarda farklı biçimlere bürünmüştür. Bu iki tarafın karşılıklı duruşu, Eski Yunan'da bir destanda, Londra'da bir romanda veya uzun bir filmde New York'ta anlatılabilir. Peki bir kısa filmci bu iki taraf arasında, kısa film anlatısı için kendisine gereken "olay/durum (eylem) bileşimi"ni nasıl bulacak? Brecht bunun için çok güzel bir örnek verir. Yanına avukatını da alıp gelmiş ev sahibinin, kiracıyı zorla evinden çıkardığı o kısa "alıntı" (tasarım) içinde. Öyle bir "alıntı" ki tarafların tüm süreçlerine diyalektik olarak yayılsın…

"İlginç bir öyküm var, mutlaka onun filmini yapacağım" iddiası kısa (hatta uzun) film camiasında çok duyulan bir cümledir. Sinemacılar çoğunluk sanır ki kendilerine "ilginç" gelen bir "öykü" herkes için de ilginç olacaktır. Sonuçta bu iddia ile birçok uzun veya kısa film yapılıyor ama seyirci o filmleri hiç de "ilginç" bulmaz. Ben buna genellikle, "Evet, ilginç ama kısa film olmayı hak edecek bir derinliği yok!" demeyi tercih ediyorum. Sorun "ilginç" olanı bulmak değil, arayışı "ilgi duyulacak olan şey"e çevirmek olmalıdır. Şüphesiz bu da bir "olay/durum" avcılığından çok entelektüel bir çaba gerektirir.

Yeri gelmişken, kısa filmciliğe bir CV olarak bakma yanılgısına da değinmekte yarar var. Kısa film çekmiş olmak PÜT zamanında belki kimlik veren önemli bir deneyimdi. Bu anlayış günümüzde de, biraz da çaresizlik yüzünden, aynı dozda sürüyor. İstisnayı bozmuş falanca yönetmenin tavsiyesi veya benzer tekil örnekler de kafaları iyice karıştırıyor. Oysa eskiden oldukça dikkate

alınan bu ölçü günümüzde pek geçerli değil. Çünkü kimseye, bırakın iyi kısa filmciyi(!), 500 bölüm birinci sınıf tv dizisi(!) çeken bir yönetmene bile, gel şu filmi çek, demiyor artık. Kısa filmden sonra uzun film çekmek tabii ki mümkün. Ama uzun filmin sektörel ilişkileri içinde kısa filmcinin deneyimini bir CV olarak kullanabilmek artık eskisine göre (kolay gibi dursa da) çok daha zor. Bu belki sadece kısa filmcinin kendisi için bir deneyim birikimi olabilir. Öyle de kalsın zaten. İsteyen gidip uzun filmci olmayı öğrensin ve olsun. Ama kısa filmcilik de artık kendi başına bir anlatı formu olarak daha gelişsin. Çünkü elektronik üretim tarzının imkânları ona altın bir tepside birçok olanaklar sunuyor.

Yukarıdaki bunca açıklamadan sonra, kısa filmin "ne" olduğu, belki akıllarda kalacak kısa bir cümle ile ifade edilebilir. KISA FİLM, BÜTÜN BİR TOPLUMSALLIĞI YANKILANDIRAN TEKİL BİR OLAY/DURUMUN ANLATILMASIDIR.


ARRIFLEX

Ulusal Sinemamızda Kısa Filmin Yeri

HİLMİ ETİKAN

Türkiye'de kısa film, amatör film ya da öğrenci filmi gibi değerlendiriliyor. Aslen nedir kısa film?

Filmler sürelerine göre üç ana sınıfa ayrılıyor. Ticari sinemalarda görmeye alıştığımız filmlerin süresi yaklaşık 120 dakika. Bunlara "Uzun Metraj" filmler diyoruz. Süresi 50-60 dakika olan filmlere "Orta Metraj" filmler deniliyor. Bunlar genellikle dizi filmler ve belgeseller oluyor. " Kısa Film" ise, süresi yarım saatin altında olan filmlere verilen genel bir ad.

Başarılı bir kısa film çekmek sanıldığından daha da büyük bir emek, birikim ve zekâ gerektiriyor.

Bir kısa film tasarlarken alışıldık öykülerin, dramatik yapının dışına taşmak gerekiyor.

Dünya genelinde baktığımız zaman 7-8 dakika olan çalışmaların kısa film olarak daha öne çıktığını, daha fazla akılda kaldığını görüyoruz. Filmin süresi kısaldıkça yönetmenin işi daha da güçleşiyor. Bu güçlüğü aşabilmiş ve nitelikli bir çalışma ortaya çıkarabilmiş yönetmenlerin festivallerde başarı elde etme şansı oldukça yüksek. Filmin süresi uzadıkça anlatılan konu ve anlatım şekli giderek uzun metraja öykünmeye başlıyor ve ister istemez kısa metrajın anlayışından uzaklaşılıyor. Kısa filmin süresi çok sınırlı olduğu için klasik anlamda dramatik bir yapı kurmak, öyküyü bilindik olaylar zinciri üzerinden geliştirip sonuca bağlamak filme zarar veriyor.

Türk sinemasında kısa filmin yeri nedir?

Türkiye'deki ve dünyadaki kısa film olgusu üzerine bilgi verir misiniz?

Ülkemizde üretilen kısa filmlerin büyük bir çoğunluğunu öğrenci filmleri

oluşturuyor. Bunlar gerçek anlamda, kısa film anlayışı ile örtüşen filmler değil. Birer etüd çalışması ve koşullar uzun metraja olanak vermediği için filmler kısa. Yönetmenin düşüncesinde yarattığı ve geliştirdiği bir kavramın arıtılmış sonuçları değil. Ama bu çalışmaların içersinde de yer yer başarılı ürünlere rastlıyoruz. Asıl olan, sinema ve kısa film tutkusu olan yönetmenlerin, kendi istek ve organizasyonları ile filmler üretmeleri. Dünyanın artık birçok ülkesinde kısa film bir sektör olarak kabul ediliyor ve çok ciddi destek görüyor. Sadece kısa filmlerin gösterildiği çok büyük festivaller var. Burada kısa film pazarları kuruluyor. Dağıtımcılar ve TV kanalları kısa filmler satın alıyor.

Ulusal sinema merkezleri tarafından ülkelerinde kısa filmler üretilmesi ve dağıtılması için yüksek miktarda parasal fonlar oluşturuluyor.

Ulusal sinemamızda da artık, kısa film adı çok sık geçen bir sektör olmaya başladı. Biz yıllar önce kısa film yarışması düzenlediğimizde sadece üç film başvurmuştu. Bugün bu sayı çok arttı. Eskiden uzun metraj film

çekebilmek için setlerde dolaşmak, asistanlık yapmak, film çekmeyi öğrenmek gerekiyordu. Bugün ülkemizde uzun metraj film çeken yönetmenlerin nerdeyse yüzde doksanı kısa filmler çekerek kendi sinema dilini oluşturmuş kişiler. Bir şeyler değişiyor. Ama yine de ülkemizde kısa filmin beklenir düzeyde olduğunu söylemek çok güç. Yeterince ciddiye alınmıyor ve desteklenmiyor. Bu eksiklikler nedeniyle de filmlerimiz ne yazık ki dünya genelinde ses getiren çalışmalar olamıyor. Cannes film festivaline seçilen, Nuri Bilge Ceylan'ın “Koza”, Belma Baş’ın “Poyraz” isimli kısa filmlerinde olduğu gibi yer yer kişisel çabalarla uluslararası atağa geçiyoruz ama bu devamlı ve kurumsal bir varlığın sonucunda olamıyor.

Yurt dışında hayatı boyunca sadece kısa film çeken yönetmenler var. Ancak Türkiye'de kısa film geçiş aşaması gibi değerlendiriliyor. Konuyla ilgili ne düşünüyorsunuz? Sinema sektörünü körükleyen bir yapıya sahip mi? Yoksa kısadan uzuna bir atlama alanı mı?

Kısa filmin bence en önemli özelliği, özellikle gençlerin sinema sanatından pay alabilmelerine olanak sağlaması. Çok büyük bütçeler ve ekip gerektirmediği için kotarılması daha kolay. Özellikle son yıllarda gelişen dijital teknoloji üretim koşullarının niteliğine ve bütçesine büyük kolaylık getirdi. Gösterim olanakları da giderek genişliyor. Ama tüm bu koşullara karşın salt kurmaca kısa film çekerek bir sanatçının ekonomik yaşamını sürdürmesi oldukça zor. Dünya genelinde de bu böyle. Kurmaca kısa film çekenler bir süre sonra ya bu işin peşini bırakıyorlar ya da TV, reklamcılık, uzun metraj gibi başka sektörlere geçiyorlar. Ama kısa film öylesine keyifli bir üretim alanı ki, birçok ünlü yönetmen onca uzun metrajdan sonra tekrar kısa filmler çekiyorlar. Bizde de örneğin Ahmet Uluçay yeni bir kısa film çekti. Bildiğim kadarıyla Reha Erdem de hazırlık yapıyor. Yeşim Ustaoğlu'nun da projeleri var. Kısa metrajın sadece bir atlama tahtası olmadığını bu örneklerle de çok net olarak görüyoruz.

Kısa film Türkiye'de dün nasıldı, bugün nasıl, yarın nerede olacak? Kalitede bir artıştan söz edebilir miyiz?

Eskiden kısa filmler süper 8 veya 16mm sinema kameraları ile çekiliyordu. İyi film yapabilmek çok zor ve pahalı bir işti. Özellikle kurgu, seslendirme ve kopya çoğaltma işlemlerinde ciddi sorunlar yaşanıyordu. Sonra basit video kameralar çıktı. İş biraz kolaylaşır gibi oldu ama teknik sorunlar yine de tam olarak aşılamadı. Görüntülerde çizikler oluşuyor, ses tam anlaşılamıyordu. Son dönemde dijital tekniğin gelişmesi ve yaygınlaşması bu sorunları da ortadan kaldırdı. Dijital kameralar ve bilgisayar ortamında yapılan kısa filmlerin niteliği arttı. Ama bu artışın nicelikle tam olarak örtüştüğü söylenemez. Düşünce ve yaratıcılık açısından hala sancılı bir dönem geçiriyoruz. Yani kâğıdın ve baskının kalitesi arttı ama içerikte beklenen düzeye ulaşılamadı. Yine de olumluya doğru bir gidiş gözlemleyebiliyoruz. Festivallerde izlediğimiz çok başarılı çalışmalar da

var.

Türkiye'de uzun yıllar yatırım yapılmayan bu alana son zamanlarda büyük firmalar da dâhil oluyor. Bunun sektörel gelişmeye bir faydası var mı?

Ne yazık ki yok. Çünkü yaklaşım doğru değil. Sermaye kesimi kısa metraj filmleri kendi tanıtımını yapmak için bir araç olarak kullanmaya başladı. Geniş bir gençlik kesiminin bu alana duyduğu ilgiyi (kendi açısından belki de haklı olarak), reklam malzemesi olarak değerlendiriyor. Yarışmalar düzenliyor ve dağıttıkları düşük parasal ödüller karşılığında birçok filmin ücretsiz olarak gösterim hakkını alıyor. Ödül alan film dışındaki filmlere gösterim ücreti ödemeden programlar yapıyor. Bu yaklaşım ülkemizde kısa film çalışmalarını ne yazık ki bir adım öteye taşıyamıyor. Yıllardır hiçbir karşılık beklemeden çok başarılı şekilde yarışma ve festival düzenleyen kurumlar var. Büyük güçlüklerle ayakta duruyorlar. Onlara destek olunması çok daha samimi ve doğru

bir tavır olur diye düşünüyorum. Ya da daha proje aşamasında kısa filmlere sponsor olsunlar. Üretime katkı versinler. Bu alanda büyük sıkıntı yaşanıyor. Bence bir kısa filme 15 bin, 20 bin dolar gibi desteklerden söz etmeliyiz artık. Dünya kısa film dünyasında, ülke olarak yer alabilmemiz için ulusal sinema merkezine ve bu tür desteklere gereksinim var.

Kısa film nasıl bir söyleme sahip? Bağımsız ve özerk oluşu onun söylemini güçlendiriyor mu?

Kısa film yönetmeninin bağımsız oluşu üretime çok büyük bir ayrıcalık tanıyor. Her şeyi gönlünüzce gerçekleştire biliyorsunuz. Çünkü en başta gişe kaygısı yok. Para kazanır mıyım endişesi yok? Ticari sinemanın ele almaya cesaret edemediği konuları işleyebilir, denenmemiş sinema tekniklerini, anlatım şekillerini kullanabilirsiniz. Otosansür olmadığı sürece hiçbir engel yok.

Kısa Film yönetmenini bekleyen belki iki sorundan söz edile bilinir;

Birincisi uzun metraja geçmek

amacıyla kısa film çekilmesi. O zaman uzun metrajın kısası olan, yeni bir şey söylemeyen, alışıldık sinema dilini kullanan kısa filmler ortaya çıkıyor.

İkincisi ise bulunabilecek sponsorların, senaryoyu beğenmeyeceği korkusu ile oto sansür uygulanması ve yaratıcılıktan ödün verilmesi.

Bu iki tuzağa düşülmezse, bağımsız ve özerk oluşu kısa filmin söylemine gerçekten büyük bir güç katıyor.



Kısa Filmde Nicelik Patlaması / Nitelik Erozyonu

DR. SERDAR KARAKAYA

Kısa filmin uzun tarihine baktığımızda en başa, sinemanın teknik olarak bulunuşuna kadar gidilir. Çünkü sinema kısa filmle başlamıştır. 1940'lı yılların kısa haber ve belge filmlerinin sinemalarda vizyon filmi öncesi gösterimleriyle bir sinema türü olarak belirmeye başlayan kısa film 1960'lı yıllarda kabuk değiştirmeye, olgunlaşmaya başlamıştır. Tüm dünyada, özellikle kıta Avrupa'sında döneme damgasını vuran özgürlükçü düşünce ve toplumsal değişim rüzgârından etkilenen sinema bir ifade biçimi, karşı

koyuş ve tavır olarak yeniden şekillenmeye başlamıştır. Egemen sinema söylemine karşı çıkan, yazamadıklarını, çizemediklerini, söyleyemediklerini sinemanın olağanüstü gücüyle anlatmaya çalışan muhalif, anarşist ve radikal sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştır. Deneysel sinema, underground sinema, birer tür olarak bu dönemde var olmuştur.

Toplumsal, siyasal ve kültürel alanlardaki büyük değişim ve yenileşme arayışlarının etkisindeki bu yeni sinema anlayışını ve sinemacıları üretim açısından sınırlayan, zorlayan dönemin teknik koşullarıdır. Yapım ve yapım sonrası yüksek maliyetli 35 mm formata alternatif olarak ortaya çıkan 16 mm 8 mm ve süper 8 mm formatlar zorlayıcı teknik koşulları ve maliyetleri nispeten kolaylaştırmıştır. Buna rağmen, bu formatlar ham film alımı için belirli bir ön bütçe gerektiriyordu. Yanısıra, kısa filmciye proje süresini, plan tekrarlarını, mekan sayısını sınırlandırma gibi kısıtlamalar getiriyordu. Bu durum, kısa filmde yaratıcılığı zorlayan teknik koşullar olmakla birlikte dikkati ve

özeni de beraberinde getirmiştir. Kısa filmci, ciddi bir proje çalışması, iş planlaması, ön araştırma gibi ayrıntılara özel önem vermek zorunda kalmıştır.

Bu koşullar içinde gelişen kısa film türü seksenli yıllarda Avrupa sinemasının çok önemli birkaç yaratıcı yönetmenini yetiştirmiştir. Bununla birlikte, Pop-Art'ın öncüsü deneysel filmci Andy Warhol gibi, Alman kısa filmci Werner Nekes gibi, kısa filmden vazgeçmeyen, kısa filmi bir sinema formu olarak benimsemiş yönetmenler de varlığı sürdürmüştür, sürdürmektedir.

Türk kısa filmciliğinin çok parlak olmayan geçmişinde batılı kısa filmcilere özenerek ciddi çalışmalar ortaya koymuş, kalıcı etkiler bırakmış kısa filmci sayısı ve kısa film etkinliği oldukça azdır. Altmışlı yıllardan Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü etkinliği olan Hisar Kısa Film Yarışması, 1983'e kadar süren Antalya Altın Portakal Kısa film kategorisi, İFSAK etkinlikleri, Adana Altın Koza, seksenlerde, Arıburnu Ödülleri, Ankara Film Festivali bünyesindeki

yarışmalar hatırlanabilir. Uzun metraja geçerek Türk sinemasının yüz akı filmler çekmiş Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Muammer Özer, Ersin Pertan kısa film kökenlidir.

Herkes Kısa Filmci...

Doksanlı yıllara kadar azalarak varlığını sürdüren 16 mm ve 8 mm pelikül formatlar yerini manyetik banta bırakarak kısa filmcinin evreninden tamamen uzaklaşmıştır. Önce betamax, Hi8 ve türevleriyle son dönemde ise DV ve türevleriyle yepyeni bir dönem başlamıştır. Ucuz, banyo, laboratuar işlemi gerektirmeyen, her yerde bulunabilen DV format bu dönemin vaz geçilmezi haline gelmiştir. Kısa film çekmek artık yüklü bir maliyeti gerektirmemektedir. Kameralar kolayca edinilebilir fiyatlara inmiştir. Satın alınamıyorsa bile düşük kira bedeliyle veya ödünç bulunabilir.DV formatın bir diğer avantajı kurgunun bilgisayarda hızlı ve kolay yapılabilmesidir. Yeterli donanıma sahip bir bilgisayar, görüntü yakalamak için bir ara birim kurgu aşamasını son derece kolay hale getirecektir.

Bilgisayar ortamında kurgu Apple Mac tabanlı ve PC tabanlı olmak üzere son kullanıcının masasındaki yerini almıştır. Final Cut Pro, Adobe Premiere Pro, Edius gibi kurgu yazılımları içerdikleri zengin geçişler, Real Time olanağı, düzeltme ve görsel efektler altyapısıyla kurguda zaman kazanımı ve nitelikli sonuç sağlamaktadır.

Tüm bunlar için gereken toplam maliyet, sinema eğitimi alan ve proje filmleri üretmesi gereken sinema öğrencisinin, bir kısa filmcinin altından kalkamayacağı tutarlar değildir. Kısa film çekenlerin sahip olduğu imece duygusu, birbirini destekleme geleneği tüm bu teknik kolaylıkla birleşince..

DV formatın henüz yeni olmasına karşın bir üst versiyonu olan High Defination (yüksek tanımlı) televizyon formatı görüntünün yeni kralı olmaya adaydır. Peliküldeki gerçeğe yakınlık duygusu HD ve türevleri tarafından neredeyse yakalanmak üzeredir. Dağıtım, gösterim, salon bulma, vergilendirmeler, gerekli yasal belge düzenlemeleri kısa filmcinin evreninden uzak olgulardır. Asıl hedef festivallere, toplu gösterilere,

yarışmalara katılmak, sesini duyurabilmektir.

Peki Yaratıcılık?

İşte sorun bu.. Bu kadar kısa filmin çekildiği, yarışma ve festival organizasyonlarının sayısının arttığı ortamda sinemasal anlatı, yaratıcılık ve kalıcılık ne durumda? Altmışlı yılların kısa filmcileri çektikleri filmleri (ülkemizdekiler dahil) bir sinema düşüncesi üzerine kurarken bugün çekilen kısa filmlerin çoğunda endişe verici bir özensizlik ve acelecilik hakimdir. Kısa filmdeki bu üretim patlamasına birkaç örnek vermek gerekiyor:

Kaynaklara geçmiş filmlere 1981 yılından başlayarak göz attığımızda yıllara göre üretim şu şekilde gerçekleşmiştir; 1981 yılında sadece bir film çekildiği saptanmıştır. 1990 yılına kadar geçen sürede 112 kısa film kayıtlara geçmiştir. Bunların büyük çoğunluğu 16 mm ve 8 mm pelikül formattır. 1991 yılından başlayarak video formatın ağırlığı artmaya başlamıştır. 1991-1993 arası çekilen

toplam 187 kısa filmin ezici çoğunluğu videodur. 1994-2004 arası çekilen ve kayıtlara giren filmlerdeki genel artış ve formatlarının tamamının video oluşuaçık biçimde göze çarpar. Bu listeye kayıtlara girmemiş çalışmaları da katarsak ortaya ciddi bir toplam çıkacaktır.

1994: 15 - 1994: 23 - 1995: 17 - 1996: 12 - 1997: 24 - 1998: 20 - 1999: 36 - 2000: 43 - 2001: 67 - 2002: 84 - 2003: 78 - 2004: 102 - 2005: 56 (şu ana kadar)

Bu telaşın, özensizliğin içinde sayısı az da olsa eli yüzü düzgün, sinematografik anlatımının temel kurallarını uygulamaya çalışan kurmaca ve belgesel yapımlar da vardır. Ancak genel toplamın çokluğuna karşın nitelikli kısa film (kurmaca, belgesel, animasyon) oranı oldukça düşüktür.

Kısa film çekmek için yoğun uğraş verenler genellikle Sinema-TV eğitimi alan ve gelecekte bu meslekte var olmayı planlayan genç öğrencilerdir. Bu öğrencilerin kısa film yapma serüvenlerinde temel çıkış noktası, bir sinema türü olarak kısa filmi tercih

etmekten öte, yapacakları filmlerin gelecekte birer referans olabilmesidir. Buradaki açık hedef ve özlem uzun metraja geçmek veya reklam sektöründe yer almaktır.

Öğrencilerin dışındaki kısa filmcilerin perspektifleri de farklı değildir. Bir şekilde profesyonel olmak, dizi veya sinema filmi yapmaktır. Onlar için de kısa film bir sıçrama tahtası ve hazırlık dönemidir. Bu konuda birkaç bilinen örneği şimdi vermem yerinde olacak; Doksanların başına kadar kısa film festivallerinde adını duyduğumuz Mustafa Altıoklar, Yeşim Ustaoğlu, dizi yönetmeni Taner Akvardar, doksanlarda sinema eğitimini tamamlamış Serdar Akar, Kudret Sabancı, tamamen kısa filmden gelme Ahmet Uluçay akla ilk gelenlerdir.

Toplamda çekilen kısa filmlerin çoğunluğu sinemanın temel teknik kurallarından, estetiğinden, anlatım olanaklarından uzak, ezbere ve rast gele yapılmış işlerdir. Tematik yapı, konu, öyküleme, karakterizasyon, oyuncu yönetimi, sahneye koyma kriterlerinde boşluklar açık biçimde

hissedilir. Kısa filmci bir filmle her şeyi anlatma çabası içine girer, hiçbir şey anlatamama tuzağına düşer. Bir festivalde veya gösterimde yer alabilmek, gelecekteki olası büyük projeler için oluşturulacak öz geçmişlere birer satır fazla koyabilmek gibi amaçlar filmlerin ortaya konuş biçiminde kendini ele vermektedir.

Tüm bu yargılar fazla sert ve acımasız gibi görünebilir. Yüz akı kısa filmler, uluslar arası alanda ses getirecek çabalar, kalıcı işler de yok değildir. Yetersizdir. Ancak, çekilen her kısa filme övgüler düzmek, kısa filmcinin ayağını yerden kesecek, gelişimini olumsuz yönde etkileyebilecektir. Ne kadar çok kısa film çekilirse kısa filmin evreni o kadar zenginleşir türünden kümülatif bir yaklaşım bizatihi kısa filme yapılmış bir haksızlık olacaktır.

Tüm bu değerlendirmelerin ışığında, sonuç olarak bakıldığında; kısa film kimine göre bir özgürlük alanı kimine göre bir geçiş dönemi.. Her durumda önemli bir sinema

çabasıdır. Otuz yıl önceki konumu ve misyonu ile bugün arasında farklar vardır. Tartışılmalı ve araştırılmalıdır. Bu farklılaşmanın en etkili belirleyeni görüntü teknolojisindeki olağan üstü gelişmelerdir. Bir nicelik patlaması yaşanmaktadır. Ancak filmsel içerik ve estetik düzey aynı oranda artamamıştır.

Bu aşamada, kısa film üretimini heveslendiren festival, yarışma ve benzer organizasyonların düzenleyicilerine büyük iş düşmektedir. Filmsel anlatıyı yücelten, estetik kaygıları, temel sinematografik değerleri barındıran çalışmalar yapılabilmesi için doğru yazılmış ve yüksek beklentiler içeren şartnamelerle yola çıkılmalıdır. Eşitlikçi eliminasyon sistemi, yüksek bütçeli, teşvik edici ödüllendirmeler, ciddi organizasyonlar zaman içinde toplam kaliteyi etkileyebilecektir.

Nicel artışla nitel çözülüş arasındaki fark kapanmadığı sürece kısa film ve kısa filmciler için gelecek pek parlak görünmemektedir. Arsızca kullanılan teknoloji her alanı olduğu gibi sanat alanını da hırpalayıp

ilerleyişini sürdürecektir.

KAYNAKLAR

- *Buñuel "Gizem ve Düşlem, Sinemanın Temel Özellikleridir*", Arş. Gör. Ruken ÖZTÜRK, Eğitim Programları ve Öğretim Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
- *Fotoğrafın Kısa Geçmişi*, Cengiz Oğuz Gümrükçü, http://www.belgeselfotograf.com/fotografin_tarihi.phtml
- *Georges Meliès Fransız Sineması Tarihi*, http://www.turkparisi.com/sinema-fransa/georges-melies.html
- *Işıkla Karanlık Arasında*, Lütfi Akad, İş Bankası Yayınları, Nisan 2004
- *Kısa Filmde Nicelik Patlaması, Nitelik Erozyonu*, Dr. Serdar Karakaya, Muğla Üniversitesi
- *Osmanlıca Yayımlanan Sinema Dergileri*, Yrd. Doç. Dr Hamza Çakır, Kırıkkale Üniversitesi
- *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*, Gérard Betton, CEP Üniversitesi /İletişim Yayınları
- *Şehir Filmleri Attilâ İlhan*, Nur Akalın, Pmp Basım Yayın, İstanbul Haziran 2006
- *Tek Umut Türkiye*, Halit Refiğ, Bizim Kitaplar Yayınevi, 2007
- *Ulusal Sinemamızda Kısa Filmin Yeri*, Hilmi Etikan, Cumhuriyet Gazetesi söyleşisi, Eylül 2006

- Hüseyin Kuzu http://huseyinkuzu.blogspot.com/2012/12/kisa-film-nedir-ne-degildir.html
- http://sayisaltasarim.blogspot.com/2008/10/sinemanin-doğuşu-ve-ilk-yillari.html
- http://sinedebiyatro.wordpress.com/2012/11/01/haneke-amour

100 FİLMDE DÜNYA SİNEMASI



Hep Oyunda Kalmak

AYDAN GÜNDÜZ



100 KAREDE FOTOGRAF SANATI

