NİJAT ÖZÖN / SİNEMA EL KİTABI

ELİF

ELİF

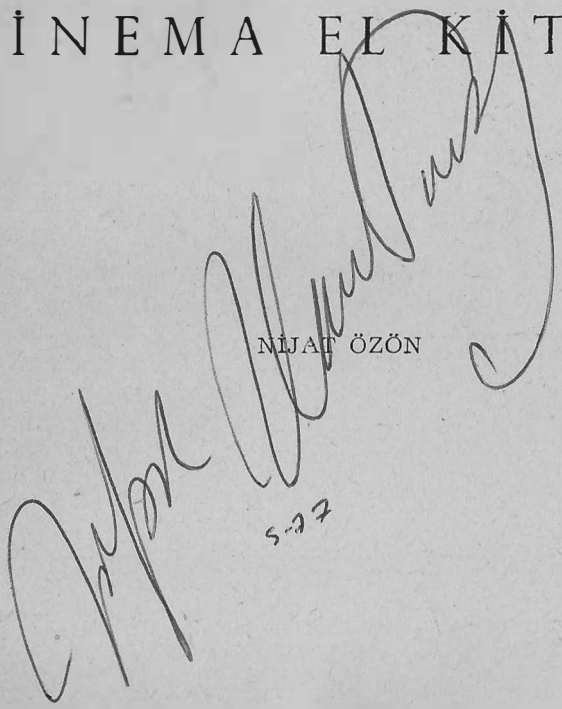
SİNEMA EL KİTABI
NİJAT ÖZÖN
ELİF YAYINLARI

SİNEMA EL KİTABI

ELİF YAYINLARI : 14
Sinema dizisi : 3

SİNEMA EL KİTABI

NİJAT ÖZÖN





ELİF KİTABEVİ, BEYAZIT — İSTANBUL

BİRİNCİ BASKI : TEMMUZ 1964

BAHA MATBAASI
İstanbul — 1964

İÇİNDEKİLER

BİRKAÇ SÖZ . XII

Birinci bölüm

SİNEMANIN TARİHİ

1. **Sinemanın ortaya çıkışı (1832-1895)** 3
Ağtaba izlenimi, 3 - Oyuncak-aygıtlar, 4 - Sinemanın atası, 4 - Karanlık kutu, 5 - Fotoğraf, 6 - Tüfekle resim avlıyanlar, 6 - Gösterim denemeleri, 7 - Tek kişilik sinema, 8 - "Black Maria". 9 - Yarışı sinematograf kazanıyor, 9.

2. **Sinemanın ilk yılları (1895-1908)** 11
Lumière'in filimleri, 11 - Sinemanın büyücüsü, 11 - İki yön. 12 - Pathé'nin tekeli, 13 - Türler zenginleşiyor, 14 - Brighton Okulu, 14 - Patent savaşı, 15 - Amerikan filimleri, 15.

3. **Sinemanın sanat oluşu (1908-1918)** 16
"Sanat filmi, 16 - Bölüklü filimler, 17 - Fransız güldürü okulu, 18 - Emile Cohl ve canlı-resim, 18 - Tarihsel filimler, 18 - Hollywood'un kuruluşu, 19 - Plâj güzelleri, 20 - Charlie S. Chaplin, 20 - David-Wark Griffith, 21.

4. **İlk Dünya Savaşından sonra sinema (1918-1923)** . . 23
gerileyen sinemalar, 23 - İsveç sineması, 23 - Dışavurumculuk, 24 - Alman gerçekçiliği, 25 - Fransız izlenimciliği, 26 - Hollywood'ta Avrupa etkisi, 26 - Chaplin ve öbürleri, 27 - At ve kılıç, 27.

5. **Sessiz sinemanın altın çağı (1923-1928)** 28
"Öncü sinema", 28 - Almanya'da, 29 - Amerikan si-

neması, 29 - "Altına hücum", 30 - Sovyet sineması, 30 - Sinema-göz, 31 - Eisenstein ve "Potemkin", 31 - - Sessiz sinemanın sonu, 32.

6. **Sesli sinemanın ilk yılları (1928-1934)** 33
Ses sinemaya giriyor, 33 - Ustaların kararsızlığı, 33 - Operetler, gangster filimleri, 34 - Güldürüler, 35 - Fransız sinemasında gerileme, 35 - Jean Vigo, 35 - Öncü filimler, 36 - Sovyetler'deki gecikme, 36 - Alman sinemasının sonu, 38.

7. **İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar sinema (1934-1945)** . 39
Amerikan sineması, 39 - Yeni güldürü oyuncuları, 41 - Fransız sinemasında canlanma, 41 - İşgal altında, 42 - İngiliz sinemasının uyanışı, 44 - İtalyan sinemasının uyanışı, 45 - İşgaldeki Avrupa sinemaları, 46 - SSCB'de yeniler, 46.

8. **Savaştan sonra sinema (1945-1962)** 47
Değişen dünya, 47 - Amerikan sineması, 48 - Üç büyükler, 48 _ Savaş öncesinden kalanlar, 49 - Welles, Hitchcock, 50 - Chaplin, 51 - Yitik kuşak, 51 - Müzikli filimler, 54 - Yeni kuşak, 55 - İtalyan sinemasındaki atılış, 56 - Rossellini, 57 - De Sica, 58 - Visconti, 59 - Antonioni, 59 - Fellini, 60 - Öbür yenigerçekçiler, 61 _ Fransız sinemasındaki dalgalanma, 62 - Direnme filimleri, 62 - Carné'nin yeni dalgacılığı, 63 - Renoir, 63 - Savaş öncesinden sonraya, 64 - İkinci sıradakiler, 67 _ Sıranın dışındakiler, 67 - "Yeni dalga", 68 - Öncüler, 69 - Ustalar, 69 - Öbürleri, 71 - İngiliz sinemasının yeniden doğuşu, 71 _ Reed'in biçimciliği, 71 - Shakespeare uyarlamaları, 72 - İngiliz güldürü okulu, 73 - "Özgür sinema", 74 - Sovyetler Birliği'nde "buz çözümü", 75 - Eskiler ve yeniler, 77 - Japon sineması, 78 - Batı Avrupa'da, 80 - Bergman'ın çıkışı, 81 - Bölünmüş Almanya'da, 81 - Halk demokrasileri, 82 - Yunanistan'da, 84 - Ortadoğu ülkeleri, 84 - Hindistan ve Uzakdoğu, 84 - Hindistan ve Uzakdoğu, 84 - Lâtin Amerika, 85 - Bunuel, 86.

9. **Canlandırma sineması** 86
Sinemadan daha eski, 86 - Bir çevirim, bir görüntü,

87 - Emile Cohl, 87 - Amerikalı öncüler, 88 - Starevitch, 89 - Walt Disney, 89 - Amerikan canlandırıcıları, 90 - Avrupa, 91 - Disney'nin fabrikası, 93 - UPA ve çağdaş canlandırma, 94 - İngiltere ve Fransa'da, 95 - Norman McLaren, 96 - Trnka ve Çek okulu, 97.

10. **Belge-filim** 99
İlk denemeler, 99 - Flaherty, 100 - Amerikan okulu, 101 - Sovyet okulu, 102 - Avrupa'da, 102 - Joris Ivens, 103 - İngiliz okulu, 103 - Savaşta, 105 - Savaşan Amerika, 105 - SSCB'nde, 106 - Nazi Almanyası, 106 - Savaştan sonra, 107 - Amerikan belgeciliği, 107 - Fransa'da, 108 - Sanat üzerine filimler - Luciano Emmer, 110 - Savaştan sonra, 110 - Gelişme, 111.

11. **Türk sineması** 112
Sinemanın girişi, 112 - Sarayda sinema, 113 - İlk gösteriler, 113 - İlk denemeler, 114 - Öykülü filimler, 114 - "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti", 115 - "Malûl Gaziler Cemiyeti", 115 - Altı yılın toplamı, 116 - "Tiyatrocular"çağı, 117 - Muhsin Ertuğrul, 117 - "Kemal Film", 117 - "İpek Film", 118 - Tiyatrocuların etkisi, 119 - Geçiş çağı, 120 - "Sinemacılar" çağı, 121 - Akad, 122 - Günümüz sineması, 123 - Türk sinemasının en önemli çağı 126 - Belge-filim çalışmaları, 127.

İkinci bölüm

SİNEMA TEKNİĞİ

1. **Stüdyo** 131
Stüdyonun önemi, 131 - Stüdyonun yeri, 131 - Kuruluş, 133 - Stüdyo düzlüğü, 133 - Düzlük donatımı, 134 - Türk stüdyoları, 135.

2. **Alıcı** 135
Alıcının temeli, 135 - Aralı hareket, 136 - Örtücü, 137 - Değişebilir örtücü, 138 - Motor, 138 - Alıcı hızı, 139 - Mercek düzeni, 140 - Bakaçlar, 141 - Doldurmalık, 142 - Odaklama, 143 - Yardımcı donatım, 143 - Alıcı çeşitleri, 144.

3. Filim 145
Filmin yapısı, 145 - Nasıl yapılır?, 146 - Duyarkat, 146 - Duyarkat çeşitleri, 147 - Filim boyları, 148 - Standard filim, 148 - Dar filimler, 149 - Geniş filimler, 150 - Filim tekelleri, 151.

4. Senaryodan perdeye 151
Yapımcı, 151 - ABD'nde yapımcı, 153 - Senaryo, 155 - Özet, 156 - Uyarlama, 157 - Senaryocu ve yardımcıları, 158 - Senaryonun evreleri, 158 - Çevirim senaryosu, 159 - Çekim ölçeği, 161 - Alıcı açısı ve görüş noktası, 162 - Alıcı hareketleri, 164 - Senaryonun biçimi, 165 - Oyuncuların seçimi, 170 - Dökümün hazırlanması, 171 - Çalışma tablosu, 172 - Günlük döküm, 174 - Çevirim takımı, 176 - Yönetim takımı, 177 - Alıcı takımı, 179 - Aydınlatma, 180 - Dekor-Giysi-Makiyaj, 183 - Ses takımı, 192 - Oyuncular, 192 - Çevirim, 193 - Bir çekim çevriliyor, 194 - Kurgu, 197 - Seslendirme ve bileştirme, 199 - Bileştirme, 201 - Sonradan seslendirme, 202 - Önceden seslendirme, 202 - Eşleme, 203 - Seslik, 204 - İşleme, 205 - Basım, 206 - Çoğaltma, 208 - Tanıtma yazıları, altyazı, 209 - Dağıtım, 209 - Oynatım, 211 - Sinema, 211 - Gösterim odacığı, 213 - Gösterici, 213.

5. Filim hileleri, etkiler 216
Filim hilesi, 216 - Mekanik hileler, 216 - Mercek hileleri, 217 - Örtüyle yapılan hileler, 217 - Dekor hileleri, 217 - Etkiler, 222 - Ses etkileri, 225.

6. Canlandırma sineması 225
Canlandırma, 225 - Canlı-resim, 226 - Hareketin çözümlenmesi, 227 - Kukla filmi, 230 - Canlandırma teknikleri, 231.

7. Renkli filim 233
Renkli filmin temeli, 233 - Tek kuşaklı renkli filim, 235 - Üç kuşaklı renkli filim, 236.

8. Genişperde, üçboyut 238
Genişperde, 238 - Cinerama, 239 - CinemaScope, 241 - Geniş filimler, 242 - VistaVision, 243 - Todd-A.O.,

243 - Değişir görüntü, 244 - Üçboyutlu filim, 245 - Üçboyutlu ses. 248.

9. Televizyon ve sinema 249
Televizyonun çıkışı, 249 - Televizyonun temeli, 250 - Televizyon-sinema ilişkisi, 250.

Üçüncü bölüm

SİNEMA SANATI

1. Sinema dili 255
Sinema bir dildir, 255 - Sinema dilini öğrenmek, 256.

2. Sinema sanatının özellikleri 257
Sinema sanatının amacı, 257 - Sinemanın malzemesi, 257 - Malzemenin sınırları, 258.

3. Filmin dramatik yapısı 259
Tema, 259 - Temanın işlenmesi, 260 - Sinemanın özellikleri ve tema, 261 - Temanın başlıca özelliği, 262.

4. Dramatik yapının bölümleri 262
Çekimden bölüme, 262 - Noktalama, 264.

5. Görüntünün özellikleri 265
Görüntünün öğeleri, 265 - Çerçeveleme, 266 - Çekim ölçeği, 267 - Derinlemesine görüntü, 269 - Alıcı açısı, görüş noktası, 270 - Yatık çerçeveleme, 271 - Baş aşağı çekim, 271 - Öznel görüş, nesnel görüş, 271 - Dekor, 272 - Oyuncu, 272 - Aydınlatma, 275.

6. Alıcının anlatım gücü 276
Görüntünün canlılığı, 276 - Çevrinme, 277 - Kaydırma, 277.

7. Kurgu 279
Kurgunun anlamı, 279 - ekimlerin sırası, 280 - Filimsel uzay ve zaman, 281 - Filimsel gerçek ve evren, 282 - Uzunluk bakımından kurgu, 282 - Çözümleyici ve bireşimci kurgu, 283 - Anlatım çeşitleri, 284 - İçerik bakımından kurgu, 285.

8. Ses 286
Sesin girişi, 286 - Sesin özellikleri, 287 - Konuşmalar, 288 - İçinden konuşma, öyküleme, açıklama, 289 - Doğal sesler (gürültü), 289 - Müzik, 290 - Filim müziği, 290 - Görsel-işitsel karşısürüm, 292.

9. Renk 292
Renkli filim, 292 - Rengin yeri, 293.

DİZİN 295

DÜZELTMELER 340

BİRKAÇ SÖZ

Her kitabın bir serüveni vardır, ama bu serüven okuyucuya pek anlatılmaz. Kitap okuyucunun karşısına çıkacak biçime geldi mi herşey önemini yitirir, unutulur; okuyucu kitapla başbaşa bırakılır. Burada bu kitabın serüveninden birkaç satırla söz açıyorsak, bunun nedeni, bu geleneğin dışına çıkmak isteği değil, yurdumuzda sinema yayınlarının durumunu yansıtmasıdır. Bu kitap bundan on yıl kadar önce yazılmıştı. O vakit yurdumuzda sinema kitabı adına değer olarak fransızcadan çevrilmiş küçük bir sinema tarihi özetinden başka bir yapıt yoktu. Sinema eleştirmeciliği günlük gazetelere yerleşme çabası içindeydi. Sinemanın genel konuları dergilerde, sanat sayfalarında yeni yeni ele alınıyordu. "Sinema El kitabı" işte bu boşluğu elden geldiği kadar doldurabilmek amacıyla hazırlanmıştı. Fakat o vakitler bir sinema kitabı yayımlamanın sinema kitabı yazmaktan daha güç olduğu hemen ortaya çıktı. Sinema kitabının aranmadığını, okuyucusu olmadığını, satılmıyacağını söyleyen kitapçılardan, "sinemanın da kitabı mı olurmuş?" diye şaşanlarına kadar çeşitlilerine rasladık. Bu durumda kitabın yayımı, ister istemez, elverişli bir zamana bırakıldı. Ama bu elverişli zaman bir türlü gelmek bilmiyordu. Bunun üzerine, bu kitabın bir bölümünü genişleterek 1956 yılında "Sinema" dergisi yayınları arasında "Sinema Sanatı" adıyla kendi hesabımıza bastırdık. Daha sonra ortaya çıkan başka fırsatlar "Ansiklopedik Sinema Sözlüğü", "Türk Sineması Tarihi", "Sinema Terimleri Sözlüğü" nün yayımlanmasını sağladı. "Sinema El Kitabı" ise, kitapçısını beklemek üzere, fakat hemen

hemen "talihsiz bir çalışma" olarak gözden çıkarılmış bulunuyordu. Ancak geçen yılın sonlarında değerli arkadaşım Arslan Kaynardağ, yeni başladığı yayım çalışması arasında sinemayı çeşitli yönlerden ele alan bir kitap hazırlamamı salık verdiği zamandır ki, on yıl kadar önceki "Sinema El Kitabı"na da en sonunda sıra geldi.

Bu gecikmenin tek yararı, sinemanın ne kadar baş döndürücü bir hızla geliştiğini daha yakından, somut bir örnekle görmek oldu. Gerçekten de, on yıl önceki kitabı baskıya verirken tarih ve teknik bölümlerinde ufak tefek değişiklikler, eklerle yetinebileceğimizi sanıyorduk. Oysa kitabı yeniden gözden geçirirken, sinemanın son on yıl içindeki gelişmesinin, böylesine basit bir elden geçirmeyle yetinilemiyecek ölçüde olduğunu gördük; bundan dolayı da kitabı yeni baştan yazdık.

Bu kitabın ilk kaleme alındığı 1952 yılında dünya sineması büyük bir bunalım içindeydi. Japonya ile birkaç küçük ülkedeki tek tük çıkışlar bir yana bırakılırsa, sinemanın üzerinde kara bulutlar dolaşıyordu. İşin tuhafı bu bunalımın nedeni, büyük ölçüde sinema dışındaki etkenlere dayanıyordu. Bu etkenlerin başında soğuk savaşın gittikçe kızışması geliyordu. Bir yanda doğu bloku, Stalin'ciliğin sert ve katı dogmacılığından dolayı gittikçe daha kendi içine kapanık, daha propagandacı bir sinemaya doğru yönelmekteydi. Dünya pazarlarında daha geniş bir yer tuttuğundan dolayı Birleşik Amerika sinemasındaki bunalım ise daha gözle görülebilir olduğu gibi, kendisiyle birlikte birçok batı ülkesi sinemasını da aynı bunalımın içine sokmaktaydı. Birleşik Amerika'da hükümetin tröstlere açtığı ve yıllarca süren dâvanın en sonunda büyük yapımevleri aleyhinde karara bağlanması, Mc Carthy'ciliğin alabildiğine hızlanıp Hollywood'un birçok değerli sanatçısını tırpandan geçirmesi, televizyonun rekabeti Amerikan sinemasını felce uğratmıştı. Amerika'nın batılı

müttefikleriyle siyasal ve ekonomik anlaşmalarında Amerikan filimlerine imtiyazlı bir durum sağlamak amacıyla yer alan hükümler, bunalımı Batı Avrupa ülkelerine de yansıtmıştı. Bir an geldi ki, hiçbir İngiliz filmi Amerika'dan içeri sokulmadığı gibi, hiçbir Amerikan filmi İngiliz perdelerine erişemedi. Bir an geldi ki, savaş sonrasının en dikkate değer olaylarından biri olan İtalyan yenigerçekçiliği siyasal ve ekonomik baskılarla bir ölü noktaya erişti. Bir an geldi ki, Fransız sineması yerinde saymağa başladı. Nitekim, 1952 de belli başlı Batı Avrupa ülkelerinde sinema, halka kadar indirilen "savunma komiteleri", hükümetlere zorla kabul ettirilen "yardım kanunları" ile varlığını koruma uğraşı içindeydi. Bu sert tepki karşısında Amerikan sineması da kendisini kurtarabilmek için genişperdelere, üçboyutlu filimlere dört elle sarılmıştı. Bunun sonunda da, ekonomik sarsıntılar yanında, bir de, tıpkı sesli sinemanın ilk yıllarında sesin karşısında olduğu gibi, genişperdenin karşısında da sanat yönünden kararsızlıklar ortaya çıkmıştı. Nihayet doğa da kendi payına düşeni yapmaktan geri kalmıyordu; sinemanın birinci, ikinci kuşaklarından sanatçılar birbiri ardından kaybolmaktaydı (Lumière, Griffith, Eisenstein, Feyder, Lubitsch, Flaherty, Pudovkin...).

Doğa, ondan sonra da payına düşeni yapmakta devam etti; son on yıl içinde Vertov, Dovçenko, Mizoguchi, Stroheim, Ophüls, Dupont, Ermler, De Mille, Wellman, Sturges, Sjöström, Sennett, Borzage ve başkaları kaybolup gittiler. Fakat sinemayı saran kara bulutların çoğu yavaş yavaş dağıldı. Gerçi bir zamanlar "sinemanın Kâbe'si" diye adlandırılan Hollywood, televizyon filmi yapımı bir yana bırakılırsa 1963 te artık bir "ölü şehir"di; sinemanın ağırlık merkezi Yeni Dünya'dan Eski Dünya'ya kaymıştı. Fakat "sürgünde" de olsa bir Amerikan sineması vardı; McCarthy'cilik eski hızını yitirmiş, "kara liste" iflâs etmişti. Cinerama de-

ğilse bile CinemaScope, VistaVision genişperdeyi yeni bir öğe olarak sinemaya sokmuştu. İtalya'da yenigerçekçilik, eski ve yeni ustalarıyla yeni bir atılış içindeydi. Fransa'nın "yeni dalga"sı, bol sayıdaki yönetmenlerinden geniş ölçüde fire vermekle birlikte, hem bir canlılık getirmiş, hem de arada bir dikkate değer yapıtlar ortaya koymaktaydı. Doğu blokundaki "buz çözümü", özellikle Sovyetler Birliği, Polonya ve Çekoslavakya'da sinemaya umut verici gelişmeler kazandırmaktaydı. Kaybolan eski ustaların yerine Bergman, Antonioni, Resnais, Visconti, Fellini, Ray, Vajda ve daha birçokları geçtiler. Sinema birkaç imtiyazlı ülkenin tekelinden çıktı, bağımsızlığına kavuşan hemen her ülkenin ilk ağızda ele aldığı bir "20. yüzyıl sanatı", "halk sanatı" niteliği kazandı. Bu satırlar yazıldığı sırada, yeryüzünde her yıl 20 milyardan fazla insan Kuzey ve Güney Amerika'da, Avrupa'da, Asya ve Afrika'da yüze yakın ülkenin sinema alanında ortaya koyduğu yapıtları seyrediyordu.

Teknik bakımdan 1952 den sonra geniş perde işlemlerinin yanında renkli filim en büyük gelişmeyi gösterdi. Televizyon ile sinema arasında, henüz bütünüyle kurulamayan ilişki, sinemanın önünde yeni ufuklar açıyordu. Son birkaç yıl içinde, filimlerin optik değil manyetik işlemlerle de çevrilebileceğinin ortaya konması, önümüzdeki yıllarda sinemanın teknik ve ekonomik yapısını altüst edecek özellikteydi.

İşte birkaç satırla belirtilmeye çalışılan bu değişiklikler, gelişmeler, on yıl önceki kitabın bugün baskıya verilirken neden yeni baştan ele alınması gerektiğini ortaya koyar. Bu durum aynı zamanda, sinema kitaplarının niye çabucak eskimeğe mahkûm olduğunu da belirtir. Fakat bütün bunlara rağmen, zaman zaman sinemanın her alandaki bilânçosunun sinemayla ilgilenenlere, sinemaseverlere sunulması gerekir ki, "Sinema El Kitabı"yla yapılmak istenen de budur. Bu kitapta sinemanın başlıca üç yönü, tarihi, tekniği ve sanatı ele

alınmış, fakat bunlar içinde gerektiği vakit başka konulara da (örneğin toplumsal, ekonomik meseleler) el atılmıştır. Kitabın ilk yazılışında ayrı birer bölüm olarak yer alan ekonomik ve toplumsal yön, 1952 den bu yanaki gelişmelere ayrılan sayfaların çokluğu yüzünden ve belli bir hacmi aşmamak zorunluluğuyla şimdilik bir yana bırakılmıştır.

Mart 1963, ANKARA *Nijat Özön*

YAZARIN ÖBÜR SİNEMA KİTAPLARI :

SİNEMA SANATI (Ankara, "Sinema Yayınları", 1956. 116 sayfa)

ANSİKLOPEDİK SİNEMA SÖZLÜĞÜ (İstanbul, Arkın Kitabevi, 1958. VIII+465 sayfa)

TÜRK SİNEMASI TARİHİ. DÜNDEN BUGÜNE 1896 - 1960 (İstanbul, Artist Yayınları, 1962. 303 sayfa).

SİNEMA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ (Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963. XX+191 sayfa)

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN TARİHİ

Sinemanın ortaya çıkışını bir kişinin çabasına bağlamak imkânsızdır. Sinema, son yüzyılların birçok önemli buluşları gibi, çeşitli araştırıcıların birbirini izliyen uzun çabaları sonunda ortaya çıktı. Ancak bu çalışmalar sonundadır ki, insanların resim çizmesini öğrendiklerinden beri tasarladıkları "hareketi verebilmek" düşüncesi gerçekleşti. Gerçekten de İspanya'daki Altamira mağaralarının duvarlarındaki 20.000 yıllık resimlerden, İsveç'te Tunç devrinden kalma Kivik anıtına, Firavunlar zamanında çizilmiş canlı-resimleri andıran dizileme resimlere, eski Yunan yapılarındaki kabartmalara kadar herşey, insanoğlunun hareketi yeniden canlandırmaktaki çabasını ortaya koyuyordu. Karagöz'ün atası olan ve M.Ö. 5000 yılına kadar uzanan Çin "gölge oyunu" bu yoldaki bir başka denemeydi. Büyük Yunan düşünürü Eflâtun'un "Devlet" adlı yapıtındaki ünlü "mağara benzetmesi", yalnız sinemanın değil, sesli sinemanın da yüzyıllarca önce insanoğlunun "aklından geçtiğini" ortaya koyuyordu. Fakat bütün bu çabaların, denemelerin, tasarıların karşısında aşılması çok güç engeller vardı. Sinemanın ortaya çıkabilmesi, birbirinden çok değişik birkaç temel öğenin bulunmasına bağlıydı: Gözün ağtabaka izleniminin özelliğini bilmek, fotoğrafı meydana getirmek, filmi bulmak, elde edilen görüntüleri perdeye yansıtmak gerekiyordu.

1. SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI (1832-1895)

AĞTABAKA İZLENİMİ. Sinema gözün bir özelliğine, daha doğrusu bir kusuruna dayanır: Her hangi bir cismin gözümüze gelen görüntüsü bu cisim ortadan kalkar kalkmaz kaybolmaz, bir süre daha devam eder. Gözün görme sinirleriyle dolu ağtabakasında meydana gelen bu olaya **ağtabaka izlenimi** denir. Böy-

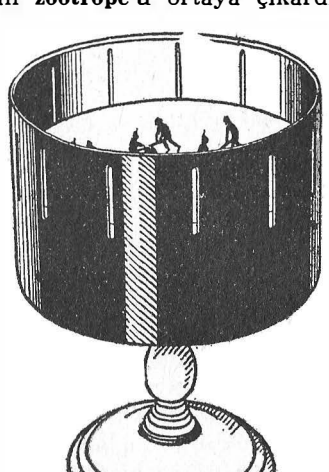
lece, bir cismin görüntüsü kaybolmadan öbür cismin görüntüsü ağtabakaya düşerse, göz bu iki görüntüyü birleştirir. Örneğin, karanlık bir odada yanık bir sigara hızla döndürülürse, ortaya ışıklı noktalar değil de, ışıklı bir çizgi çıkar; çünkü ağtabaka izlenimi yüzünden göz, yanık sigaranın bütün ayrı durumlarını tek bir görüntü olarak birleştirir.

OYUNCAK-AYGITLAR. Gözün bu özellği İlkçağdan beri bilinmekteydi. M.Ö. 4. yüzyılda Aristo "Düşler üzerine", M.Ö. 1. yüzyılda Lâtin ozanı Lucretius "De Rerum Natura", M.S. 2. yüzyılda Batlamyus "Almagest" adlı yapıtlarında ağtabaka izlenimi üzerine bilgiler verdiler. M.S. 11. yüzyılda da Arap bilgini İbnül-Haytam İlkçağdaki bu bilgileri derleyip toparlayıp geliştirerek Ortaçağa aktardı. Bununla birlikte ağtabaka izleniminin bilimsel verilere dayanılarak uygulanması 18. yüzyılda başladı. 1771 de Rahip Jean-Antoine Nollet, bir yüzyıl önce Isaac Newton'un meydana getirdiği Newton çarkından yararlanarak ağtabaka izlenimini ilk olarak uygulama alanına geçirdi; sonradan çok çeşitleri ortaya çıkan oyuncak-aygıtların ilki olan "göz kamaştıran topaç"ı yaptı. İngiliz bilgini Peter Mark Roget 1824 te ağtabaka izleniminin hareket eden cisimlerle bağıntısını "Royal Academy"ye bildirdi. İngiliz doktoru John Ayrton Paris, yine ağtabaka izlenimine dayanarak, çocuğunu eğlendirmek için oyuncak-aygıtların en basiti olan **thaumatrope**'u yaptı. Bir yüzünde kuş, öbür yüzünde kafes resmi bulunan karton hızla döndürülünce, kuş kafesin içine girmiş gibi görünüyordu.

SİNEMANIN ATASI. Bu çeşit aygıtların en önemlisi, Belçikalı profesör Joseph Ferdinand Antoine Plateau'nunkiydi. Plateau 1829 da Gand Üniversitesine sunduğu bildiride "gözün ağtabakasında ışıklı bir izlenim, buna yol açan neden ortadan kalktıktan sonra da saniyenin onda biri kadar sürer" diyerek önce ağtabaka izlenimini bilimsel bir sonuca bağladı. Sonra da İngiliz bilgini Michael Faraday'ın 1830 da ortaya koyduğu Faraday çarkını ele alarak, çalışmalarını bunun ve "thaumatrope"un üzerine çevirdi; 1832 de bu ikisinin birleştirilmesinden meydana gelen **phénakistiscope**'u yaptı. "Phénakistiscope", üzerinde belirli aralıklarla küçük yarıklar bulunan bir tekerdi. Yarıklar arasında bir hareketin çeşitli durumları çizilmişti. Bu aygıt, resimli yüzü bir aynaya tutularak çevrildiği vakit yarıklar arasından aynayan bakan

kimse bu resimleri hareketli olarak görüyordu. Böylelikle Plateau, sinemanın atası sayılabilecek bir aygıt meydana getirmişti.

KARANLIK KUTU. Avusturyalı Simon Ritter von Stampfer de Plateau'yla aynı yıl yine aynı temele dayanan **stroboscope** adını verdiği aygıtı yaptı. İngiliz William George Horner, 1834 te Plateau ile von Stampfer'in aygıtlarını geliştirerek bu çeşit oyuncak-aygıtların en yaygını olan **zootrope**'u ortaya çıkardı.



Zootrope

"Phénakistiscope"ta olsun "zootrope"ta olsun hareketi meydana getirebilmek için, bugünkü canlı-resimlerin ataları olan elle yapılmış bir dizi resim kullanılıyordu. Bunların yerine fotoğrafla alınmış resimlerin geçirilmesi için fotoğrafın ortaya çıkmasını beklemek gerekiyordu.

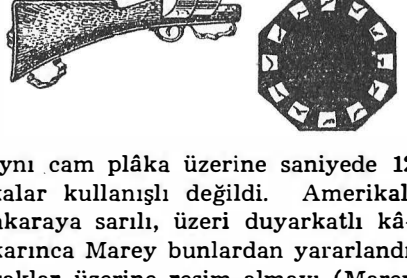
16. yüzyılda Leonardo da Vinci'nin, aynı yüzyılın sonlarına doğru Giovanni Battista della Porta'nın tanıttığı **camera obscura (karanlık kutu)**, daha 11. yüzyılda yukarıda adı geçen Arap bilgini İbn-ül-Haytam tarafından ayrıntılarıyla tanımlanmıştı: Her tarafı kapalı bir kutuya ufak bir delik açılınca bu delikten giren ışınlar kutunun karşı yüzüne dışarıdaki cisimlerin görüntüsünü yansıtır. Bu deliğe bir mercek yerleştirilirse, bu görüntüyü kutu içinde istenilen düzleme düşürmek mümkündür. Böylelikle, bütün fotoğraf aygıtlarının, bütün alıcıların dayandığı te-

mel ortaya çıkmış bulunuyordu. Eksik olan, mercek yapımındaki gelişme, daha önemlisi, kutu içine düşürülen görüntüleri saptamakta kullanılacak maddeydi.

FOTOĞRAF. Alman bilginlerinden Johann Heinrich Schultze, gümüş plâkaların ışık etkisiyle karardığını 1727 de ortaya çıkardı. Fakat ne Schultze'nin ne Fransız Jacques-Alexandre-César Charles'ın ne de İngiliz Sir Joseph Priestley'nin gümüş tuzlarından yararlanarak giriştikleri denemeler başarılı oldu; çünkü elde ettikleri görüntüler sürekli olmuyordu. Sonunda, özenci (amatör) bir araştırıcı olan Fransız Joseph Nicéphore Niepce 1816 da, ışıktan etkilenmiş gümüş tuzlarına dokunmıyan fakat etkilenmemiş tuzları eriten bir usul bularak görüntüleri sürekli şekilde elde etti. Böylece fotoğraf bulunmuş oluyordu. Niepce 1824 te on iki saatlik bir ışıklamadan sonra ilk "nature morte"u çekti. 1829 da Louis Jacques Mandé Daguerre ile ortaklık kuran Niepce 1833 te ölünce Daguerre araştırmalara devam etti ve cıva buharıyla resim çekmeyi ("daguerréotypie") buldu. 1839 da Fransız parlâmentosu bu usulü satın alarak kamu yararına sundu. Ama henüz şıpşak fotoğraftan çok uzaklarda bulunuluyordu. Araştırıcılar ışıklama süresini indirmeğe çalışıyorlardı. 1840 ta Charles Louis Chevalier bu süreyi yirmi dakikaya indirerek ilk portrelerin alınmasını sağladı. Ertesi yıl Fransa ve İngiltere'de ışıklama süresi üç dakikaya indi. Böylelikle "phénakistiscope" ile "zootrope"larda fotoğrafla alınmış resimler kullanılmağa başlandı.

TÜFEKLE RESİM AVLIYANLAR. Yalnız bu iş çok güç oluyordu: Bir hareketin parçalarını veren dizi resimler elde etmek için, modellik yapan kimse, bunların her biri için ayrı ayrı poz vermek zorundaydı. Örneğin elin yukarıdan aşağıya inişini gösteren dizi resimler için, model her seferinde elini bir öncekinden aşağıya indirerek bir düzüneden fazla poz veriyordu. Bir hareketi meydana geldiği anda fotoğrafla saptamak, Amerika'da yerleşen İngiliz fotoğrafçısı Eadweard Muybridge tarafından başarıldı. Muybridge bir pistin yanına sıralanmış 24 kulübeye 24 fotoğraf aygıtı yerleştirdi. Beyaz bir duvarın önünde koşan kara atlar pist üzerindeki iplere çarpınca bu fotoğraf aygıtlarını çalıştırdılar, böylece atların hareket halinde 24 pozu çekildi. Muybridge bu düşünceyi, atların hareketlerini inceleyip resimlerini çizdiren Fransız fizyoloji bilgini Etienne-Jules Marey'den almış-

tı. Bu kez Marey de Muybridge'in denemesinden yararlandı; dizi resimler çekmeği ayrı ayrı aygıtlarda değil de tek aygıtta gerçekleştirmeği tasarladı. Marey bu amaçla, Fransız astronomi bilgini Pierre Jules César Jannsen'in 1873 te yaptığı **revolver photographique (fotoğraf tabancası)**nı ele aldı, bunu geliştirerek 1882 de **fusil photographique (fotoğraf tüfeği)**ni yaptı. Bir makinalı tüfeği

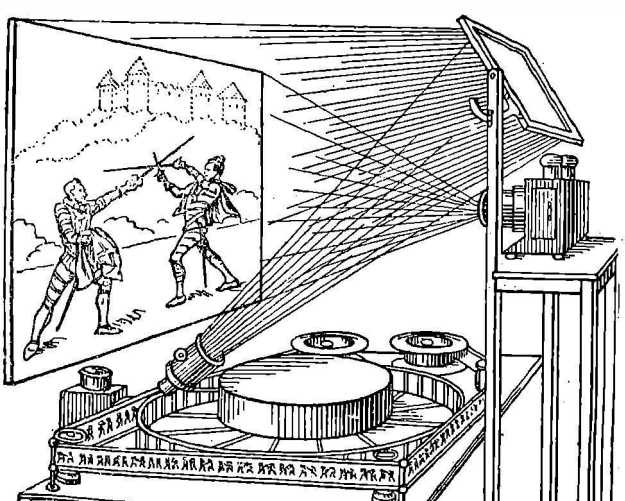


"Fusil photographique" (solda). Aynı aygıtla bir martının uçuşunu gösteren görüntülerin alınışı (sağda)

andıran bu aygıtla Marey aynı cam plâka üzerine saniyede 12 resim aldı. Fakat cam plâkalar kullanışlı değildi. Amerikalı George Eastman 1884 te makaraya sarılı, üzeri duyarkatlı kâğıttan fotoğraf malzemesi çıkarınca Marey bunlardan yararlandı. 1887 de duyarkatlı kâğıt kuşaklar üzerine resim almayı (Marey buna **chronophotographie** diyordu) başardı. "Kodak" fabrikalarının kurucusu olan Eastman 1889 da kâğıt yerine selüloit tabanlı filim çıkarınca çalışmalar daha da kolaylaştı; sinemanın temel malzemesi olan filim hazırdı.

GÖSTERİM DENEMELERİ. Marey hareketi parçalara bölmek, böylece fizyolojik bakımdan hareketi incelemek amacını güdüyordu; parçalara böldüğü hareketi yeniden kurmak gereğini duymuyordu. Bu gereği duyanlar, yeniden karanlık kutuya başvurdular. Karanlık kutu nasıl fotoğrafın, alıcının temeli olduysa göstericinin de temeli oldu. Karanlık kutunun gösteriminde kullanılan **büyülü fener** çeşidi zaten Firavunlar zamanından beri biliniyordu. Hatta Vezüv yanardağının patlaması sonunda küller altında kalan Pompei ve Herculanum şehirlerinde bunun kalıntıları bulunmuştu. Bugünkü "slide" aygıtlarının atası olan büyülü fener 1646 da Alman cizvitlerinden Athanasius Kircher tarafından yeniden ortaya sürüldü. Avusturyalı Franz von Uchatius 1853 yılında "phénakistiscope"u büyülü fenerle birleştirerek elle yapılmış resimleri perdeye yansıttı. Bunu az sonra Fransız Jules Duboscq'un dene-

mesi izledi. Fransız bilgini Emile Reynaud bunu daha geliştirdi, yine "phénakistiscope"tan yararlanarak 1876 da **praxinoscope'u** meydana getirdi; 1889 da bu aygıtın çok daha gelişmişi olan

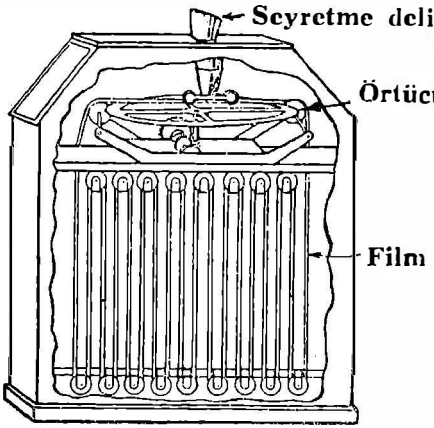


Théâtre optique

théâtre optique (optik tiyatro)yu ortaya çıkardı; bu aygıtla 500-700 m. lik resimli kuşakları perdeye yansıttı. Reynaud 1892 ekiminden başlıyarak Paris'teki Grévin Müzesinde "pantomimes lumineuses" (ışıklı pantomima) adını verdiği gösteriler yaptı. Reynaud'nun aygıtında kendi eliyle çizdiği resimli kuşaklar kullanılıyordu; böylece Reynaud aynı zamanda canlı-resmin de yaratıcısı oldu.

TEK KİŞİLİK SİNEMA. Amerikalı ünlü bulucu Thomas Alva Edison bu çalışmalarla yakından ilgilendi, çünkü sesi almakta kullandığı fonografını, görüntüyü almakta kullanılan bir aygıtla birleştirmek istiyordu. Edison bu amaçla Marey'nin **chronophotographe**'ını ele aldı, yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'la bunun üzerinde çalıştı. Dickson, 1889 yılında kısa bir film alan, bunu perdeye yansıtan, aynı zamanda fonografla birlikte çalışan "Kinephonograph"ı meydana getirdi. Edison böylelikle yal-

nız filmin değil, sesli filmin de ilk denemesini yapmıştı, ama sonuç yeterli değildi. Bunun üzerine 1891 de **Kinetograph** adını verdiği alıcıyı ve **Kinetoscope** adını verdiği göstericiyi



Kinetoscope

meydana getirdi. Yalnız bu göstericiden ancak tek insan yararlanabiliyordu, çünkü filim Kinetoscope'un tek olan deliğine gözuydurularak seyredilebiliyordu. Kinetoscope'ta Edison'un Eastman'a ısmarladığı delikli filimler kullanılıyordu, 1889 da İngiliz William Friese-Greene de yine delikli filim kullanarak, Reynaud' nun "praxinoscope"una dayanan bir aygıt meydana getirdi.

"BLACK MARIA. Edison'un tek kişi tarafından seyredilen Kinetoscope'u ilgi çekti, 1894 te New York'ta ilk olarak "Kinetoscope"ların yerleştirildiği bir salon açıldı. Edison, sayısı artan "Kinetoscope"lara filim yetiştirebilmek için 1894 te Dickson'un yönetiminde West Orange'da dünyanın ilk filim stüdyosunu kurdu. Bu stüdyo katranlı bezle çevrili küçük bir kulübeydi, bundan dolayı da "Black Maria" (Kara Maria) deniliyordu.

YARIŞI SİNEMATOGRAF KAZANIYOR. Edison sinemayı küçük bir kutunun içine tıkarken, başkaları bunu yüzlerce insanın aynı anda seyredebileceği bir gösteri haline sokmağa çalışıyorlardı. Nitekim Jean-Acmé Le Roy ile Eugène Lauste, bir "Kinetos-



İLK STÜDYO. Dünyanın ilk filim stüdyosu. Katranlı bezle örtülü olduğu için "Black Maria" adını taşıyan bu stüdyo 1894'te kuruldu.

cope"u biraz değiştirerek "The Marvelous Cinematograph" adıyla 5 Şubat 1895 te New York'ta ilk filim gösterisini yaptılar. Aynı yıl Fransa'da Louis ve Auguste Lumière kardeşler yine "Kinetoscope" üzerinde çalışmalarına başladılar; 13 Şubat 1895 te **cinématographe**'ın ilk patentini aldılar; 22 Martta bununla bilim adamlarına ilk gösteriyi yaptılar. En sonunda 28 Aralık 1895 te Paris'te Capucins Bulvarındaki Grand Café'nin zemin katında sinematograf ilk olarak seyirci önüne çıktı. Louis Lumière, kardeşi Auguste ile sinema aygıtlarının bulunuluşuna en sonra katılan, önceki çalışmalardan geniş ölçüde yararlanan biri olmakla birlikte, bugünkü anlamıyla sinemanın yaratıcısı niteliğini kazandı; çünkü meydana getirdiği aygıt daha öncekilerden çok daha kullanışlı, çok daha basitti; hem alıcı, hem gösterici, hem de basıcı olarak kullanılabiliyordu, perdeye yansıttığı görüntülerin niteliği de, daha önceki denemelerdekinden daha başarılıydı. Nitekim Edison'un "Kinetoscope"undan, 21 Nisan 1895 te New York'ta Latham Kardeşlerin gösterisini yaptığı "Panoptikon"undan, aynı yılın eylülünde C. Francis Jenkins ve Thomas Armat'nın Atlanta'da gösterisini yaptığı "Phantascope"undan ya da Max Skladanowski'nin 1 Kasımda Berlin'de ortaya çıkardığı

"Bioscope"undan çok Lumière'lerin "cinématographe"ı başarı kazandı ve yeni buluş, bu aygıtın adının kısaltması olan "sinema" sözcüğüyle anılmağa başlandı.

2. SİNEMANIN İLK YILLARI (1895 - 1908)

LUMIÈRE'IN FİLİMLERİ. Lumière'in sinematografı hemen bütün dünyaya yayıldı. Bu aygıtlarda kullanılan 17 m.lik filimler, konularının basitliğine, gösterinin kısalığına rağmen halkı çekiyordu. Lumière, ilk filmi **La sortie des usines Lumière — Lumière fabrikalarından çıkış'ı** (1895) Lyon'daki fabrikasından işçiler dağılırken çekmişti. Sonradan kısa bir senaryo taslağına göre **L'arroseur arrosé — Sulanan sulayıcı'yı** (1895) çevirdiyse de bu çeşit filimler meydana getirmekte pek direnmedi; çünkü onda, sinemanın tabiatı olduğu gibi vermesi gerektiği düşüncesi yer etmişti. Bunun sonucu olarak da Lumière'in çevirdiği filimlerin çoğu kendi ailesinin yaşayışını, çevresindeki çeşitli durumları yansıtır **(Le goûter de bébé — Bebeğin kahvaltısı, Querelle enfantine — Çocuk kavgası, La sortie du port — Limandan çıkış..** (1895 gibi). Lumière'in dünyanın dört bucağına gönderdiği alıcı yönetmenleri ilk haber filimlerini, röportaj filimlerini, gezi filimlerini meydana getirdiler. Bunun yanı sıra Lumière'in kendi çektiği filimlerde (Örneğin en ünlü filmi **L'arrivée d'un train en gare — Bir trenin gara girişi**, 1895) dikkati çeken bir çerçeveleme, görüntü düzenlemesi göze çarpar. Bununla birlikte Lumière filimlerinde oyuncu, dekor, senaryo, sahne düzeni... gibi öğelere raslanmaz. Lumière sinemanın bir geleceği olduğuna inanmıyordu. Ona göre halk bu oyuncaktan çabucak bıkacak, aygıt yine ilk çıktığı yere, araştırıcıların, bilginlerin eline dönecekti. Oysa sinemanın bu dar çerçeveyi aşabileceğine inanan kimseler de vardı; bunların başında Georges Méliès geliyordu.

SİNEMANIN BÜYÜCÜSÜ. Méliès sinemayla uğraşmadan önce Paris'teki "Robert Houdin" tiyatrosunu işletiyordu. Burası, illüzyonizm numaralarıyla ün salmış bir tiyatroydu. Gösterileri Méliès hazırlıyordu. Lumière'in sinematografı Méliès gibi ileri görüşlü, atılgan bir kimsenin gözünden kaçmadı; daha başlangıçta tiyatrosunu sinemaya çevirmek istedi. Fakat bir sinema aygıtı almak için başvurduğu Lumière buna yanaşmadı. Hatta

Lumière'in Méliès'ye "Bana teşekkür borçlusun delikanlı, bu senin iflâsına yol açacaktı. Sinemanın iş geleceği yoktur" dediği söylenir. Méliès bunun üzerine İngiltere'de Robert William Paul'den bir aygıt satın aldı ve 1896 yazında işe başladı. İlk filimleri (**Une partie de cartes — Bir iskambil partisi, Sauvetage en rivière — Irmakta kurtarma...**, 1896) büyük bir özellik taşımaz; bunların yanı sıra Lumière filimlerinin benzerleri yer alır. Fakat Méliès yavaş yavaş bugün kullanılan filim hilelerinin çoğunu buldu, seyircileri hayretlere düşüren hileli filimler çevirdi (havada yürüyen adam, kesik başını taşıyan insan..). 1897 de "Bazar de Charité"de 180 seyircinin ölümüne yol açan yangın sinemayı büyük bir bunalım içine attı, ama aynı yıl, Méliès'nin başarılarının başlangıcı oldu: Montreuil'de bir stüdyo kurmuştu. Méliès burada eski tiyatroculuk tecrübelerine dayanarak dekorlu, senaryolu, oyunculu, sahne düzenine önem veren filimler çevirdi, tarih olaylarını yeniden canlandıran filimler meydana getirdi. 1902 de İngiliz yazarı H. G. Wells ve Fransız yazarı Jules Verne'in yapıtlarına dayanarak en önemli filmi olan **Le Voyage dans la lune — Aya gezi**'yi çevirdi. 16 dakika süren bu 260 m. lik filimde bir bilginler topluluğunun aya gezisi otuz ayrı tabloda anlatılıyordu. Bugünkü önceleme filimlerinin atası olan bu filmdeki ayrı tablolar bugünkü sinema anlayışına aykırı olmakla birlikte, Méliès'nin sinema tarihinde önemli bir yer tuttuğu söz götürmez. Méliès sinemayı Lumière'inkinin tam karşıt yönüne götürdü, sinemayı bir eğlence aracı haline getirdi. Tiyatronun birçok öğelerini sinemaya soktu, filim hilelerini buldu, filimleri senaryoya dayanarak çevirdi; sinemaya şiiri, fantaziyi, hayalgücünü getirdi.

İKİ YÖN. Böylelikle sinema daha başlangıcında birbirinden apayrı iki yöne ayrıldı: Lumière sinemayı gözlemciliğe yöneltti, dış dünyayı olduğu gibi filim üzerine aktaran belge-filim yolunu açtı. Méliès ise, sinemayı sanatçının hayalgücüne dayandırdı, yalnız bu güçten kuvvet alan öykülü filim yoluna soktu. Fakat bu iki karşıt yön arasında bir ilişki kuramadıkları için ikisi de kısa bir süre sonra sinemadan çekilmek zorunda kaldılar. Çünkü Lumière, tamamiyle çevresinin kölesi olmuş, tabiatı olduğu gibi tekrarlamaktan öteye geçememişti. Méliès ise, sinemayı gitgide tiyatronun dar çerçevesi içine soktu, yerinden hiç oynamayan alıcısı ile seyirciyi tıpkı bir tiyatro temsilini seyrederkenki duruma hapsetti.

PATHÉ'NİN TEKELİ. Méliès 1896 dan 1914 e kadar binlerce filim çevirdi. Çoğu filimlerin 30 m.yi geçmediği bir çağda bazan 700 m.ye ulaşan filimler meydana getirdi. Buna rağmen Méliès hiçbir vakit bir el sanatçısı niteliğinden sıyrılmadı, iş duygusu gösteremedi. Sinemayı bir endüsti haline sokmağı ilk deneyen, bu alanda ilk tekeli kuran Fransız Charles Pathé oldu. Sinemanın iş bakımından ne kadar parlak bir geleceği olduğunu kestiren Pathé 1898 de bir yapımevi kurdu. Méliès çevirdiği filimleri sattığı halde Pathé bunları kiralama yolunu tuttu. Lumière ve Méliès, filimlerini büyük şehirlerdeki lüks yapılarda oldukça gelişmiş seyircinin karşısına çıkardıkları halde, Pathé sinemayı halk kütlelerine ulaştırdı; bunun için de gezici sinemayı geliştirdi. Pathè'nin Ferdinand Zecca'yı yönetmen olarak yanına alması başarısının bir başka sebebiydi. Zecca 1901 de sinemaya başladığı vakit ilk işi, önceki filimleri tekrarlamak oldu; sonra İngiliz Brighton Okulunun Méliès'ninkinden ayrı özelliğini benimsedi, bu da Zecca'nın sanat hayatında hayırlı bir etki yaptı. Zecca'nın "féeries et contes" (peri masalları ve masallar), "scènes dramatiques et réalistes" (dramatik ve gerçekçi sahneler), ve "scènes religieuses" (dinsel sahneler) diye üçe ayırdığı filim yapımının en önemlisi ikinci bölümdekilerdi. Bunlar arasında **Histoire d'un erime — Bir cinayetin hikâyesi** (1901), Zola'nın "Assomoir"ından uyarladığı **Les victimes de l'alcoolisme — Alkolizm kurbanları** (1902), yine Zola'nın "Germinal"inden uyarladığı **La grève — Grev** (1904), sinemada gerçekçiliğin ilk örneklerini veriyordu.

Pathé ortaklığı başlangıçta yalnız yapım için kurmuşken, 1901 de Fransız malî çevrelerinin yardımiyle Vincennes'de büyük bir boş filim fabrikası kurdu. Pathé'nin asıl amacı bir tekel meydana getirmekti. Nitekim 1907 de alıcılar ve boş filim yapan, filim çevirten, işleten, önemli salonları elinde tutan büyük bir tekel meydana getirdi. Dünyanın bütün büyük başkentlerinde temsilcilikler açtı; New York'ta fabrika kurdu. 2 milyon franklık kuruluş sermayesine karşılık Pathé'nin 1907 de 24 milyon frank kârı vardı. Yalnız Birleşik Amerika'ya sattığı filimlerin sayısı bütün Amerikan yapımcıların toplam filimlerinden çoktu. Pathé bu tekelini belli başlı filim konularını satın almağa kadar götürdü; 1908 yılında "Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres"i (S.C.A.G.L.) kurarak belli başlı yazarları kendine bağladı.

TÜRLER ZENGİNLEŞİYOR. Pathè'nin başarısı Léon Gaumont'un gözünü açtı. Gaumont, Buttes-Chaumont'da büyük bir stüdyo kurarak Pathé'nin büyük başarı kazanan **La passion — Tutku**'suyla (1904, Zecca) yarışmak üzere **La Vie du Christ — İsa'nın hayatı**'nı (1906) Victorin Jasset'ye çevirtti. Jasset'yi Louis Feuillade izledi. Böylece yönetmenler iki ortaklık çevresinde kümelendiler (Pathé'de Zecca, Lucien Nonguet, André Heuze, Louis Gasnier . . . , Gaumont'da Jasset, Feuillade). Bu rejisörler arasındaki çekişme filim türlerinin zenginleşmesine yol açtı; güldürüler, polis filimleri, tarihsel filimler, dramlar, melodramlar, açık saçık filimler... ortaya çıktı.

BRIGHTON OKULU. İngiltere'de sinema aygıtı üzerindeki başarılı çalışmalarıyla göze çarpan W. Friese Greene'in yaşadığı küçük Brighton şehri, bir sinemacılar topluluğunun ortaya çıkmasını sağladı. Méliès'nin **A la conquête du Pôle — Kutbun fethi peşinde** (1912) filminden on yıl önce **The Adventurous Voyage of the "Arctic" — "Arctic" in serüvenli gezisi**'ni (1903) çevirerek ona ilham veren, aynı zamanda bir sinema aygıtı satarak Méliès'nin sinemacılığa başlamasını sağlıyan R. W. Paul 1899 da New Southgate'te küçük bir stüdyo kurarak İngiliz sinemasının gelişmesine yol açtı. Çoğu fotoğrafçılıktan yetişmiş olan R. W. Paul, George Albert Smith, James Williamson, Cecil Hepworth, William Haggard ve başkaları, Méliès'nin sıra tablolar usulünü bir yana bırakarak bugünkü sinemanın en önemli öğelerinden biri olan değişik çekimlerin ilk örneklerini verdiler; sinemayı stüdyonun dışına, açık havaya taşıdılar. R. W. Paul, **One Runaway Motorcar — Başıboş otomobil**'de (1900) kaydırmayı dramın bir öğesi olarak kullandı. Bu filimde, kalabalık bir caddede hızla giden otomobile yerleştirilmiş alıcı, hem kaydırmayı hem de öznel anlatımı sinemaya getiriyordu. J. Williamson, **Attack On a China Mission — Çin'deki bir heyete saldırı**'da (1901) gerçek bir olayı ele alıp, ayrı ayrı sahneleri birbiri arasına sokarak kullandı, böylece koşut kurguyu denedi. Williamson'un açık havada çekilen bu hareketli, kovalamacalı filmi aynı zamanda serüven filimlerinin, kovboy filimlerinin de habercisiydi. G. A. Smith çekimleri daha ustaca kullandı. Eski bir fotoğrafçı olan Smith, bundan gelen alışkanlıkla baş çekimlerini filme soktu. Smith'in **Grand Ma's Reading Glass — Ninenin büyüteci** (1900) ile **As Seen Through a Telescope — Teleskoptan**

görüldüğü gibi (1900) filimlerinde bu kullanışa raslanır. Bütün bunlar o çağda İngiltere dışında denenmemişti. Transvaal savaşı Brighton Okulu'nun daha da gelişmesini sağladı, filimlere öz bakımından değer kazandırdı. Çünkü Williamson "gerçek hayat dilimi" diye nitelediği filimlerinde savaşan insanın çeşitli meselelerini yansıtmağa çalıştı. Savaş, Charles Urban ile William G. Barker'i, Lumière'den ilham alarak, dünyanın dört bucağına alıcı yönetmenleri göndermeğe zorladı. Bu haber filimleri o kadar beğenildi ki, kendisini tehlikede gören Pathé 1908 den beri bütün dünyaya düzenli olarak dağıtılan "Pathé-Journal"ın yapımına başladı. Bir yandan Pathé'nin, bir yandan Birleşik Amerika'nın sinemayı tekeline almaları tıpkı Méliès gibi el sanatından öteye geçemiyen Brighton Okulunun silinmesine yol açtı.

PATENT SAVAŞI. Filim yapımının ilerleyişi, hemen hepsi gezici olan sinemaların yerlerini yerleşik sinemalara bırakmasına yol açtı. Önce 1900 de İngiltere'de ortaya çıkan yerleşik sinema, Birleşik Amerika'ya da yayıldı. 1905'ten başlıyarak Amerika'nın bütün büyük şehirlerinde "Nickel Odeon" adı verilen yerleşik sinemalar türedi. Nikelden yapılma beş "cent"lik parayla girildiği için bu adı alan bu halk sinemalarının sayısı 1905 te on taneyken 1910 da onbine yükseldi. Bunlar, başlangıcı pek parlak olmayan Amerikan sinemasının gelişmesinde önemli bir rol oynadı. Edison'un yapımevinden sonra kurulan "Vitagraph", "Biograph" gibi yapımevlerinin filimleri seyirciyi çekecek çeşitten değildi. Lumière, Méliès, sonra da Pathé, filimlerinin gerek niteliği gerekse niceliğiyle Amerikan sinemalarının çoğunun programlarını dolduruyordu. Edison, Pathé'ninkine benzer bir tekel kurmak üzere 1897 de Amerikan, özellikle Fransız yapımcılarına karşı "patent savaşı" adı verilen bir mücadele açtı; 1908 e kadar süren bu mücadele sonunda Fransız yapımcılarını Amerikan pazarlarından uzaklaştırdı, Amerikan yapımcılarını da kendisine bağladı. Bununla birlikte az sonra "bağımsızlar"la uğraşmak zorunda kalacaktı.

AMERİKAN FİLİMLERİ. Birleşik Amerika'da Edison'un küçük bir kutu içine hapsettiği sinemayı seyirci önüne **çıkarmaktaki** gecikme, sonradan da "patent savaşı", ilk yıllar dikkati çekecek filimler meydana getirilmesini önledi. "Kinetoscope" için çevrilen filimlerin en ünlüsü, iki tanınmış tiyatro **oyuncusunun**

öpüşmelerini baş çekiminde veren **The May Irwin - John C. Rice Kiss — May Irwin ile John C. Rice'ın öpüşmesi** (1896) idi. Böylelikle beyazperdede binlercesi seyredilen öpüşme sahnelerinin ilki ortaya çıkıyordu. 1901 de Edwin S. Porter'in alıcı yönetmeni olarak Edison yapımevine girmesi Amerikan sineması için bir dönüm noktası oldu. Porter 1902 de **The Life of an American Fireman — Bir Amerikan itfaiyecisinin hayatı**'nı basit bir kurguyla ortaya koydu. Ertesi yıl çevirdiği en önemli filmi **The Great Train Robbery — Büyük tren soygunculuğu** ise kovboy filimlerinin ilkini meydana getiriyordu. Açık havada çekilen, koşut kurguyu, yakın çekimleri, çevrinmeyi kullanan bu filim, sinemaya özgü anlatımdan yararlanma yolunda ilk denemelerden biriydi. Bununla birlikte, Griffith'in denemeleri dışında Amerikan sineması İlk Dünya Savaşına kadar büyük bir varlık gösteremedi.

3. SİNEMANIN SANAT OLUŞU (1908 - 1918)

"SANAT FİLMİ". Sinema gittikçe daha geniş halk kütlesini kendine çekmeğe başlayınca, yavaş yavaş aydınlar da bu yeni anlatım aracıyla ilgilendiler; fakat sinemadan nasıl yararlanabileceklerini kestiremiyorlardı. En çıkar yolu, zamanın çeşitli alanlarında ün kazanmış sanatçıları alıcı önüne çıkarmakta buldular. Böylece Lafitte kardeşler "Film d'Art" (Sanat Filmi) adıyla bir ortaklık kurarak Henri Lavedan, Jules Lemaître, Victorien Sardou, Edmond Rostand... gibi tanınmış yazarlara senaryolar ısmarladılar, "Comédie-Française"in en ünlü oyuncularını (Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Charles Le Bargy, Albert Lambert...) sinemada oynamağa kandırdılar. 1908 de senaryosunu Lavedan'ın yazdığı, Le Bargy ve André Calmettes'in yönettiği, Lambert, Le Bargy, Gabrielle Robinne'in oynadığı, ünlü besteci Camille Saint- Saens'in filim için özel olarak bestelediği müzikte süslenmiş olan **L'Assassinat du Duc de Guise — Guise dükünün öldürülüşü**, ortaklığın ilk yapıtı olarak piyasaya sürüldü; böylelik "sanat filmi" diye adlandırılan akım, bu akımın en ünlü yapıtıyla başlamış oluyordu. Bu filmin kazandığı başarı üzerine, aynı "formül"e dayanılarak meydana getirilen filimler beyazperdeyi kapladı. Ünlü oyuncu Réjane'ın oynadığı **Madame Sans-Gêne** (1911, Calmettes), Sarah Bernhardt'ın oynadığı **La Dame aux camélias — Kamelyalı kadın** (1911, Henri Pouctal), **La Reine Elisabeth — Kraliçe Elisabeth**

(1912, Louis Mercanton, Henri Desfontaines) birbirini izledi, birçok tanınmış yapıtlar sinemaya uyarlandı. "Sanat filmi", akımı, Méliès'den sonra bir kere daha sinemayı tiyatronun dar çerçevesi içine soktu; sinemanın kendine özgü niteliğini anlamayan tiyatrocuların eline geçirdi. Sinema seyircileri beyazperdede birbiri ardından tiyatro temsilleri seyretmeğe başladılar. Sinemanın kendine özgü niteliğini bilemeyen ünlü oyuncular, beyazperdede kat kat büyüyen aşırı mimik, hareket ve makiyajlarıyla sonraki seyirciler için gülünçlükten öteye geçemediler. Fakat "Sanat Filmi" akımı yine de yararlı oldu. Bir kere aydınların ilgisini sinemanın üzerine çekti; sinemayı o vakte kadar "ayaktakımı" eğlencesi sayan daha gelişmiş, aydın seyirciyi sinemaya ısındırdı. Sanatın başka kollarında çalışan yaratıcıların sinemayla işbirliği yapmalarını sağladı. Öte yandan, Birleşik Amerika'nın iktisadî bakımdan üstünlüğü dolayısiyle güç duruma düşen Fransız sinemasını yeniden dış pazarlarda aranan bir sinema durumuna geçirdi. "Sanat Filmi" formülü ise başka ülkeleri de sardı. Nitekim filim yapımına yeni yeni başlıyan İtalya'da yapımcılar "sanat filmi" formülüne sarıldılar. 1908 den başlıyarak "Manon Lescaut"lar, "Romeo ile Juliett"ler, "Hamlet"ler, "Cehennem"ler, "Kamelyalı kadın"lar, "Othello"lar... birbiri ardından çevrildi. Az sonra İtalya, yine aynı temele dayanarak tarihsel filimler çığırını açacaktı. Danimarka'da da Auguste Blom, Urban Gad, Holger Madsen gibi yönetmenler Asta Nielsen, Betty Nansen, Lily Beck, Psilander gibi tanınmış oyunculara çağdaş dramları çevirterek aynı şeyi yaptılar.

BÖLÜKLÜ FİLİMLER. "Sanat filmi" çığırının başladığı yıl, başka bir filim çeşidi de ortaya çıktı: Belirli bir kahramanın ayrı ayrı serüvenlerinden meydana gelen **bölüklü filim.** Her filim, en heyecanlı yerinde kesiliyor, haftaya aynı yerden başka bir serüvene başlanıyordu. 1908 de Jasset **Nick Carter, roi des détectives — Polis hafiyelerinin kralı Nick Carter**'le "ciné-roman" (sine-roman) da denilen bölüklü filimlerin ilk örneğini verdi. Bunu yine Jasset'nin **Riffle Bill, le roi de la Prairie — Ovalar kralı Riffle Bill** (1908), **Morgan le pirate — Korsan Morgan** (1909), **Zigomar** (1911) serileri izledi. Feuillade **Fantômas** (1913), **Les Vampires** (1915), **Judex** (1916) serileriyle onu izledi. Bölüklü filimler, bu sıralarda çoğu kısa olan filimlerin daha uzun yapılması düşüncesine yer verdi.

FRANSIZ GÜLDÜRÜ OKULU. Bölüklü filimlerle birdenbire gelişen serüven ve polis filmi türlerinden sonra en dikkate değer tür, güldürü filimleri türüydü. Güldürü filimleri, bölüklü filimlerden daha büyük ölçüde, sinemayı tiyatro etkisinden kurtarmağa yaradı; ortaya yalnız sinemada var olabilen "tip"ler attı; alıcının bütün olanaklarını kullanarak sinemaya çok giden bir anlatıma varılmasını sağladı. Bir akrobat olan André Deed 1903 te "Boireau" tipini ortaya attı; Pathé'nın yönetmenlerinden A. Heuzé, Mack Sennett'ten çok önce kovalamaca sahnelerini başarıyla kullandığı filimler çevirdi. Yönetmen Jean Durand 1909 dan başlıyarak "Calino", "Onésime", "Zigoto" serilerini hazırladı. Charles Seigneur "Rigadin" tipini canlandırdı. Gaumont'ta psikolojik güldürüler çeviren Léonce Perret 1913 te "Léonce" serisini ortaya attı. Beyazperdenin ilk "harika çocuk"ları "Bébé", "Bout de Zan" Feuillade'in yönetiminde güldürü filimlerinde boy gösterdiler. Fakat güldürü sanatçılarının en önemlisi, Chaplin'in habercisi olan Max Linder'di. 1905 te varyete oyunculuğundan sinemaya geçen Linder, ilk başarısını 1907 de **Les Débuts d'un patineur — Bir patencinin ilk günleri**'nde yepyeni, tam anlamıyla Fransız tipi olan "Max"ı yaratarak sağladı. Linder, "Max"ın havacı, kayakçı, patenci, boksör, sinemacı... olarak yüzlerce serüvenini çevirdi; şık giyinen, rahatına düşkün bir burjuva tipini büyük bir incelikle canlandırdı. Linder, aynı zamanda evrensel bir ün kazanan ilk sinema sanatçısıydı. Dünyanın bütün büyük başkentlerinde heyecanla karşılandı.

EMILE COHL VE CANLI RESİM. Güldürü filimleriyle birlikte canlı-resimler de seyircileri kendine bağladı. Bu türün ilk büyük sanatçısı, eski bir karikatürcü olan Emile Cohl'dü. Gaumont'ta filim hileleriyle işe başlıyan Cohl 1908 den başlıyarak canlı-resimler meydana getirdi. Yüzlerce canlı-resmi tek başına meydana getiren Cohl, aynı zamanda canlandırma türünün hemen bütün temel ilkelerini, türlerini ortaya koydu.

TARİHSEL FİLİMLER. Sinema İlk Dünya Savaşına doğru artık belli başlı bütün Avrupa ülkelerinde gelişmişti. Danimarka'da başlıyan yapım, İsveç'e uzandı, Rusya ilk denemelere girişti. Fakat savaş arifesinde asıl büyük atılımı İtalya yaptı. Fransa'nın "sanat filmi" akımını taklitle işe başlıyan İtalyan sinemacıları, bu akımı kendi tarih geleneklerine, çevrelerine uydurmak

başarısını gösterdiler. Tarih olaylarının zenginliği, Romalılar çağından kalma dekorların göz alıcılığı, resim-heykel-mimarlık alanındaki tecrübeler İtalya'da tarihsel filimler akımının hızla gelişmesini sağladı. 1908 de Luigi Maggi'nin **Gli ultimi giorni di Pompei — Pompei'nin son günleri**'yle başlıyan bu akım Giovanni Pastrone'nin **La caduta di Troia — Truva'nın düşüşü** (1910), Enrico Guazzoni'nin **Gerusalemme liberata — Kurtarılmış Kudüs**'ü (1911), **Quo Vadis?**'i (1912) ile devam ettikten sonra 1914 te **Cabiria** ile en ileri derecesine vardı. Senaryosunda tanınmış İtalyan yazarı Gabriel d'Annunzio'nun adı yer alan fakat gerçekte yönetmen Piero Fosco'nun (Pastrone) elinden çıkan **Cabiria**, o vakte kadar çevrilen filimleri dekorlarının zenginliği, yapım giderinin fazlalığı (1.250.000 liret), figüranlarının kalabalıklığı ile geride bırakıyordu. Ayrıca sahne düzenlemesinin bütün olanaklarını kullanan bu filim büyük bir başarı kazandı, Amerikan sineması üzerinde derin bir etki yaptı. Yine aynı yıl, tarihsel filimlerin tamamiyle karşıtı olan, İtalyan edebiyatındaki "verismo" akımından etkilenen **Sperduti nel buio — Karanlıkta kaybolmuş** (Nino Martoglio) çevrildi. Tarihsel filimler kalabalığı içinde kaybolup giden bu gerçekçi yapıtın değeri ancak çok sonraları anlaşılacak, İkinci Dünya Savaşı sırasında yeni-gerçekçilik akımına yol açanlar bu filimden ilham alacaklardı.

HOLLYWOOD'UN KURULUŞU. Avrupa sinemasında bu gelişmeler olurken Amerikan sinemacıları iktisadî bir çatışmanın içindeydiler. 1908 de tröstünü kuran Edison'un karşısında yeni rakipler belirmişti. Bunlar, işletmecilikten yapımcılığa geçenlerdi. Adolph Zukor, Marcus Loew, Carl Laemmle, William Fox... gibi hepsi musevi göçmenler olan bu sinemacılar sırasıyla "Paramount", "M.-G.-M.", "Universal", "Fox" yapımevlerini kurdular ve "Bağımsızlar" denilen topluluğu meydana getirdiler. Edison'un tröstüyle bağımsızlar arasında zaman zaman kanlı şekle giren bir mücadele başladı. Bu sıralarda filimlerin çoğu New York'ta açık havada ya da binaların damındaki uydurma stüdyolarda çevriliyordu. 1908 de Francis Boggs adlı bir yönetmen California kıyılarını daha elverişli buldu. Sinemacılar birer ikişer bu bölgeye göç etmeğe başladılar. Burası, gerektiği vakit Edison'un açtırdığı adlî kovuşturmalardan kurtulmak istiyen bağımsızlar için de bulunmaz bir yerdi, çünkü Meksika

sınırına yakındı. Böylelikle Hollywood kurulmuş oldu. Bağımsızlar tröstle baş edebilmek için filimlerin niteliğini yükseltmek gerektiğini anladılar, bunun için de Griffith, Ince, Sennett gibi zamanın en tanınmış yönetmenlerini kendilerine bağladılar. Thomas Harper Ince, ilk gerçek kovboy filimlerini çevirerek bunu yalnız Amerikan sinemasına özgü bir tür olarak yerleştirdi. Amerikan öncülerinin batıya (west) doğru ilerleyişleriyle ilgili olaylara bağlı folklor temalarını işlediği için **western** de denilen kovboy filimleri Amerikan sinemasına tükenmez bir konu kaynağı sağladı. Ince, 1912-13 arasında her ay 600 m. lik birkaç filim çevirdi, bunlarda şaşılacak bir canlılık, sürükleyicilik gösterdi. Kahraman-sevgilisi-kötü adam'dan meydana gelen, sonunda mutlu son'a bağlanan **kovboy filmi** formülünü koydu ve bunun ilk başarılı örneklerini verdi. Kendi çevirdiği yüzden fazla filimden başka gözetmen-yapımcı olarak yanında yetiştirdiği yönetmenlere çevirttiği filimlere de kendi damgasını vurdu. Çünkü daha başlangıçta filimleri, ayrıntılı çevirim senaryosuna göre meydana getirmek usulünü koymuştu. Böylelikle Hollywood'un yapımcı egemenliği usulünü koyan da Ince oldu. Ince, Reginald Barker'e çevirttiği **Rio Jim** serisiyle kovboy filimlerinin en büyük oyuncusu William S. Hart'ı tanıttı.

PLÂJ GÜZELLERİ. Kovboy filimlerinden sonra Amerikan sinemasında en çok gelişen tür, güldürü filimleriydi. Bu türün ilk başarılı sanatçısı, Griffith'in yanında yetişen Mack Sennett oldu. Sennett başkanı olduğu "Keystone" ortaklığı adına kısa güldürüler çevirdi. Filimlerini kaçıp kovalama sahneleri, inanılmayacak çeşitten gülünç durumlar, akla gelmeyecek gülütlerle doldurdu, bunları art arda sıralıyarak baş döndürücü bir tempo elde etti. 1916 da, o vaktin modasına uygun mayolar giyinmiş güzel kızları, "bathing beauties" (plâj güzelleri)ni filimlerine sokarak sinemada cinsel çekiciliği ilk olarak kullandı. Sennett'in bir özelliği de birçok güldürü oyuncularını, özellikle şaşı Ben Turpin'i, şişkon "Fatty"yi (Roscoe Arbuckle), yüzü gülmez Buster Keaton'u, akrobat Harold Lloyd'u, "Şarlo"nun sevgilisi Mabel Normand'ı sinemaya kazandırmasıydı.

CHARLES S. CHAPLIN. Fakat hiç şüphesiz Sennett'in en büyük buluşu, Chaplin'di. Beş yaşından beri İngiliz müzikholle-

rinde sahneye çıkan, Karno pantomima topluluğunun Amerika'daki bir gezisi sırasında Sennett tarafından keşfedilen Chaplin, 1914 te "Keystone"la yaptığı sözleşmeye göre ilk yıl otuz beş filim çevirdi. Bunların çoğu tek makaralık, büyük özellik göstermeyen yapıtlardı. Bununla birlikte pantomimadaki tecrübesi, sinemayla haşır neşir oldukça gittikçe gelişen yeteneği yavaş yavaş öbür güldürücüler arasından sivrilmesini sağladı. 1915 te "Essanay" hesabına çevirdiği on iki filim arasında **The Tramp — Şarlo serseri**, Chaplin'in yavaş yavaş kişiliğini bulduğunu ortaya koyuyordu. 1916 da "Mutual"de çevirdiği on iki filimden **One A.M. — Bir sabah**, **Easy Street — Sakin sokak**, özellikle **Immigrant — Göçmen** sonradan çok ustaca kılığa bürünen yerme gücünün ilk örneklerini veriyordu. Chaplin 1917 de "First National"e geçerek ilk büyük yapıtı **Shoulder Arms — Şarlo asker**'i çevirdi. Savaşın hemen bitiminde ortaya çıkan bu filim, Chaplin'in büyük bir sanatçı olduğunu gösteriyordu. Chaplin, Sennett'in daha çok kaba davranışlara, sopalamaya, savruklamaya dayanan güldürüleri yerine, İngiliz pantomima geleneğinden, Linder'in güldürülerinden yararlanan, insanı gözlemeye, insan psikolojisini incelemeye dayanan daha güç, daha derin anlamlı bir güldürü çeşidi ortaya koydu.

DAVID-WARK GRIFFITH. 1915 te Ince ve Sennett'le birlikte "Triangle" adlı yapımevini kurarak Amerika'nın sanat bakımından en güçlü ortaklığını meydana getirenlerin sonuncusu olan Griffith, Chaplin'le birlikte bu çağın en önemli sanatçısıydı. Güneyli bir subayın oğlu olan, iyi bir eğitim gören, tiyatroyla ilgilenen Griffith, tiyatro eleştirmeleri, piyesler yazdı, şiirler yayımladı, gezici tiyatrolarda oynadı. 1907 de "Biograph"ta Porter'in filimlerinde oynadı, ertesi yıl yönetmenliğe başladı. Bu tarihten 1912 ye kadar çevirdiği çoğu 300 m.yi geçmeyen 400 den fazla filminde sinemanın olanaklarını denedi. **For Love of Gold — Altın uğruna**'da (1908) oyuncuların yüz ifadesini göstermek için alıcıyı oyunculara yaklaştırdı; **Pippa Passes — Pippa geçiyor**'da (1909) ışık oyunlarına başvurdu; **The Londale Operator — Londale telgrafçısı**'nda sonradan "son anda kurtarış" diye ün kazanan, gittikçe hızlanan kurgu usulünü denedi... 1915 ve 1916 da ise, sinema tarihinde dönüm noktası meydana getiren iki filim çevirdi: **The Birth of a Nation — Bir ulusun doğuşu** ile **Intolerance — Hoşgörüsüzlük**. İlki, herşeyden önce, bir Güneyli olan Grif-

fith'in zencilere ve kuzeylilere olan hıncını ortaya koyduğundan dolayı, Amerika'da etrafında uyanan tartışmalardan, hatta çatışmalardan dolayı ün kazandı. Fakat bundan daha önemli olanı, sinema sanatına getirdiği zenginliklerdi. Irkçı bir görüşe dayanan, Amerikan içsavaşını konu olarak alan, gizli Ku Klux Klan derneğini öven filim kurgusundaki ustalık, anlatımındaki yenilik, görüntülerindeki güzellikle dikkati çekiyordu. Özellikle savaş sahnelerinden çoğu, bugün bile aşılmıyan ustalık taşıyordu. 3 saat süren 12 makaralık filim çoğu kısa kısa 1300'den fazla çekimden meydana gelmişti. Çekimler birbirine açılma, noktalı açılma, silinme... gibi usullerle bağlanıyordu. Filim, sanat bakımından olduğu kadar iş bakımından da başarı kazandı, 110 bin dolara çıkan filim 15 milyon kazanç sağladı. Griffith, bundan sağladığı kazancı daha büyük hevesle sarıldığı ikinci filmine yatırdı. Öncekinin tam karşıtı olarak sağlam bir demokrasi anlayışını yansıtan **Hoşgörüsüzlük** birbirinden ayrı olan, fakat bölümleri birbiri ardından sıralanan, sonra hepsi kurgu yoluyla aynı sonuca doğru ilerleyen dört ayrı olaydan meydana gelmişti (Babil'in düşüşü, İsa'nın hayatı, Saint-Barthélemy kırımı, bir de emek ile sermaye arasındaki çatışmayı yansıtan çağdaş bir dram: Ana ve kanun). "Hangi kılıkta olursa olsun her çeşit haksızlık ve istibdada karşı bir çıkış" temasından hareket eden Griffith, yapıtının bu insancıl niteliği yanında, kendinden önceki sinemacıların bütün denemelerini içine alan, bunları geliştiren, yeni denemelerle zenginleştiren çabasını da ortaya koydu. **Hoşgörüsüzlük**, 1916 ya kadarki sinemanın bir toplamı, Griffith'in yaratıcı yeteneğiyle zenginleştirilmiş bir toplamıydı. Sinema kendine özgü ilkeleri, kendine özgü bir anlatımı olduğunu bu yapıtla ortaya koyuyordu. **Hoşgörüsüzlük** aynı zamanda yapım bakımından da bazı noktalarda bugün bile aşılmamış özellikler taşıyordu (ilk hikâyedeki 70 m. yüksekliğindeki kule, 1,5 kilometre genişliğindeki saray, 5000 i aşan figüran, bazı sahnelerin çevrilişinde balon kullanılması...). Griffith'in 100 bin metre negatif kullandığı, bunun ancak yirmide birini alarak 3 saate (14 makara) indirdiği filim sanat bakımından büyük önemine rağmen iş bakımından bir fiyasko oldu. 2 milyon dolara patlıyan filim masrafını çıkaramadı. Griffith, bundan sonraki çalışmasının çoğunu, borçlarını ödemek için ısmarlama filim çevirmekle geçirdi.

Griffith, Ince, Sennett, Chaplin, gecikmeyle işe başlıyan

Amerikan sinemasının aradaki açığı çabucak kapatmasını sağladılar. Avrupa'da patlayan savaş bu açığın kapatılmasını daha da kolaylaştırdı. Avrupa sinemalarından çoğu büyük bir bunalım içine düşerken, Amerikan sineması rahatça gelişiyor, dünya pazarlarında üstünlüğünü duyuruyordu.

4. İLK DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA SİNEMA (1918 - 1923)

GERİLEYEN SİNEMALAR. Savaş, parlak bir geleceğe ilerler gibi görünen Fransız, İtalyan, Danimarka sinemalarını köstekledi. Fransız sinemacıları savaş propagandası yapan, halkın beğenisini okşayan basit filimlere yöneldiler; yapım azaldı, stüdyoların, sinemaların çoğu kapandı. Bir zamanlar dünya pazarlarında tam üstünlüğe sahip olan Fransız sineması kendi içine kapandı; İtalyan, Danimarka, özellikle Amerikan sinemasının rekabeti karşısında geriledi. İtalyan sinemasının sonu da bundan başka olmadı. İtalyan sinemacıları bitip tükenmek bilmiyen tarihsel konularıyla seyirciyi bıktırdılar. Savaşın başında tam bir gelişme halinde olan Danimarka sineması ise yavaş yavaş Almanya tarafından "yutuldu". Filmin propaganda aracı olarak büyük gücünü anlıyan Almanya, ağır endüstri ile Alman Genel Kurmayının elbirliği sayesinde U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft)ı kurdu. Bu şirket, yabancı sinemacıları kendine çekti ve Danimarka stüdyolarının atılışını önledi. Berlin stüdyoları önce İtalyanlar gibi iddialı tarihsel filimler meydana getirdiler. Bu türde özellikle, Avusturyalı Ernst Lubitsch dikkati çekiyordu. (**Madame du Barry**, 1919). Çarlık Rusyasında ise, Çar ailesinin sinemaya düşkünlüğüne rağmen, bu yeni sanat hükümetçe şüpheli gözle görüldü, din adamlarınca kınandı; bundan dolayı başlangıçta güçlüklerle karşılaştı. Rusya'da Fransa, Almanya, Danimarka, İtalya'dan gelen sinemacıların giriştikleri denemelerden sonra Aleksandr Drankov 1907 de ilk yapımevini kurdu. Daha çok nihilist, karamsar konular işlendi. Bazı sinemacılar da geleneklere, ulusal edebiyatın yapıtlarına sarıldılar. İhtilâl öncesinin en önemli yönetmeni Yakov Aleksandroviç Protazanov, en önemli yapıt da, bu yönetmenin Tolstoy'un romanından uyarladığı **Otets Sergii — Sergey Baba** idi (1917-1918).

İSVEÇ SİNEMASI. Savaş sırasında Avrupa'da gelişen tek ulusal sinema, İsveç sineması oldu. İsveç'in dağları, ormanları, koyları, efsaneleri, tiyatro geleneği sinemanın kök salması için

elverişli öğelerdi. 1909 da Charles Magnusson'un kurduğu "Svenska" şirketi ancak savaşın başlarına doğru oyunculuktan yönetmenliğe geçen Victor Sjöström ve Mauritz Stiller'i kendine bağladığı vakit bir varlık gösterdi. Sjöström **Berg-Ejvind och Hans Hustru — Berg-Ejvind ile Hans Hustru**'yla (1917) ilk büyük yapıtını ortaya koydu. Bu filim birbirini tutkuyla seven bir çiftin düşman bir çevrede ve vahşi bir tabiat ortasındaki durumlarını ele alıyordu. Tanınmış kadın romancı Selma Lagerlöf'ün yapıtlarını satın alan "Svenska" bunların çoğunu Sjöström'e çevirtti. Böylelikle İsveç efsaneleri, folkloru ile İsveç tabiatı bu filimlerin temelini meydana getirdi. Mauritz Stiller aynı başarıyı, Greta Garbo'yu bütün dünyaya tanıtan **Gösta Berlings Saga — Gösta Berling'in öyküsü**'nde (1923-24) gösterdi. İsveç filimleri, ilk defa tabiatı başlı başına bir öğe olarak sinemaya soktu; insan psikolojisinin derinliğine incelenmesinin örneklerini verdi; insanı tabiat ve toplum içindeki yeriyle, çevresiyle olan çatışmasıyla yansıttı; aynı zamanda sinemaya görsel değerler kazandırdı. Oyun bakımından da İsveç sanatçıları, sinemaya yatkın olan daha tabii, daha rahat bir oyun tarzı getirdiler. Danimarka sinemasının çöküşü üzerine yurtlarından ayrılan Danimarkalı bazı rejisörler de İsveç sinemasını zenginleştirdiler. Bunlar arasında Benjamin Christensen ile Carl Dreyer yer alıyordu. Fakat İsveç'in bu ilerleyişi Amerikan sinemacılarını ürküttü; küçük bir buhrandan yararlanarak İsveç'in belli başlı yönetmen ve oyuncularını Hollywood'a çektiler. Bununla birlikte Avrupa'da daha büyük bir rakip olan Alman sineması gelişiyordu.

DIŞAVURUMCULUK. Kısa bir süre içinde Orta Avrupa'nın en büyük stüdyolarından biri olan U.F.A., Avrupa'nın birçok tanınmış sinemacısını kendine bağladı; Avusturyalı Fritz Lang, Danimarkalı Asta Nielsen, Olaf Fonns, Polonyalı Pola Negri, Çek Robert Wiene, Rumen Lupu Pick yeni kurulmakta olan Alman sinemacılığının önemli kişileri oldular. Lubitsch, zengin dekorlu, kostümlü filimleriyle (**Carmen**, 1918. **Die Austernprinzessin — Sedefli prenses**, 1919, **Die Puppe — Bebek, Sumurun**, 1920, **Anna Boleyn**, 1921) Alman sinemacılığının tanınmasına yardım etti. Bununla birlikte Alman sinemasının en büyük başarısı 1919 da Wiene'nin **Das Kabinett des Dr. Caligari — Dr. Caligari'nin muayenehanesi**'ye başlıyan **dışavurumculuk** akımı oldu. Dışavurumculuk gerçekte Almanların eskiden beri karanlık, kâ-

buslu, esrarlı, korkulu şeylere olan eğilimlerinin savaştaki yenilgiyle birlikte bütün sanat kollarını, bu arada yeni bir sanat olan sinemayı bütün gücüyle kaplamasının sonucuydu. Yenilginin verdiği karamsarlık ve kötümserlik en iyi anlatım araçını sinemada bulmuştu. Çünkü dışavurumculuk, dış dünya gerçeklerine yüz çeviren, dış dünyayı alabildiğine değiştiren, insanları ve eşyayı, durumları düzenli olarak ezip büzen, çarpık biçimlere sokan, dış dünyanın gerçeğini sanatçının bu gerçek üzerine kendine özgü görüşüyle veren anlayışın sonucuydu. Alıcının hareketleri, sinema hileleri, aydınlatma ise, bu gerçeklere kılık değiştirtmenin en elverişli aracıydı. Aydınlatma; elle boyanmış, dışavurumcu resimleri andırır dekorlar; bu dekorlara uygun giyinişli, makiyajlı insanların ağır, gerçekdışı hareketleri dışavurumcu filimlerin başlıca öğeleriydi. Wiene'nin öbür filimlerinden hiçbiri bu akıma aynı zamanda **caligari'cilik** dedirtecek kadar damgasını vuran **Caligari**'nin değerine erişmedi, fakat dışavurumculuk Henrik Galeen'in **Golem**'i (1920), Fritz Lang'ın **Der müde Tod — Yorgun ölüm**'ü (1921), Hans Kobe'nin **Der verlorene Moral — Yitik ahlâk**'ı (1921), Arthur von Gerlach'ın **Vanina**'sı (1922), Lang'ın **Dr. Mabuse der Spieler—Kumarbaz Dr. Mabuse**'si (1922), Arthur Robison'un **Schatten — Gölgeler**'i (1922), Friedrich-Wilhelm Murnau'nun **Nosferatu, eine symphonie der Grauens — Nosferatu**'su (1922), Paul Leni'nin **Das Wachsfigürenkabinett — Balmumu heykeller müzesi**'yle (1924) devam etti.

ALMAN GERÇEKÇİLİĞİ. **Caligari** ile Wiene'nin ondan sonraki filmi **Genuine**'in (1920) senaryolarını hazırlıyan Carl Mayer az sonra bu akımdan ayrıldı, gerçekçi bir sinema akımı olan **kammerspiel**'in başına geçti. "Oda tiyatrosu" anlamında tanınmış tiyatro sanatçısı Reinhardt tarafından kullanılan bu terim, gerçekte, seyirci ile sahne arasındaki uzaklığı kaldırmak için Reinhardt'ın kurduğu küçük oda tiyatrosu için kullanılıyordu. Sinemanın en büyük senaryocularından olan Mayer, bu terimi dışavurumculuğun gerçekdışı, tabiat üstü tutumuna karşı günlük gerçekleri yansıtan filimleri için kullandı. Mayer, Lupu Pick'in **Scherben — Parçalanmış**'ında (1921), Leni'nin **Hintertreppe — Servis merdiveni**'nde (1921), yine Pick'in **Sylvester**'inde (1923) günlük hayatın ufak olaylarını, basit insanların serüvenlerini ele alarak işledi.

FRANSIZ İZLENİMCİLİĞİ. Fransız sinemasının savaş içindeki gerilemesi, yabancı sinemaların verdikleri örnekler Fransız aydınlarını harekete geçirdi. 1919 dan başlıyarak sinemanın ilk eleştiricileri olan Louis Delluc ve Ricciotto Canudo'nun öncülüğüyle buna karşı bir tepki belirdi. Delluc az sonra senaryocu, sonra da yönetmen olarak çevresine yeni kuşak sinemacıları topladı. Abel Gance, Bayan Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein bu topluluğun başlıca kişileriydiler. Önce **Zone de la Mort — Ölüm bölgesi**'yle (1917) dikkati çeken Gance 1919 da savaşın korkunçluğunu açığa vuran **J'accuse — İtham ediyorum**'u çevirdi. **La roue — Tekerlek** (1923) sinemanın anlatım olanakları alanında atılgan bir denemeydi. Dulac, 1919 da Delluc'ün senaryosundan **La Fête espagnole — İspanyol bayramı**'nı çevirdikten sonra taşralı bir kadının iç dramını yansıtan **La Souriante Madame Beudet — Gülümseyen Bn. Beudet**'yle (1923) dikkati çekti. Marcel L'Herbier **Eldorado**'da (1921) Gance gibi yeni anlatım denemeleri (özellikle geriye dönüş) yaptı, Alman dışavurumculuğunu yansıtan dekor anlayışını getirdi. Jean Epstein, **L'Auberge rouge — Kırmızı han** (1923), **Coeur fidèle — Sadık kalb**'le (1923) bu denemelere katıldı, özellikle büyük bir ritim duygusunu açığa vurdu. Gazete ve dergilerde ilk sinema eleştirmelerinin gelişmesini sağlıyan, ilk sinema derneklerini kuran Delluc, özellikle iki filmiyle (**Fièvre — Humma**, 1921, **La Femme de nulle part — Yeri yurdu olmayan kadın**, 1922) dekor ve çevreye, insan psikolojisine önem veren, İkinci Dünya Savaşı arifesindeki "şairane gerçekçiliği" andıran yapıtlar verdi.

HOLLYWOOD'TA AVRUPA ETKİSİ. Savaş sonunda iktisadi bakımdan üstünlüğünü kuran Hollywood, Ince'in ölmesi, Sennett'in gerilemesi, Griffith'in stüdyolarca soğuk karşılanması yüzünden sanat bakımından bir duraklama dönemine gidi. Alman ve İsveç filimleri Amerikan sinemacılarını etki altında bıraktı. Hollywood önce bu filimleri taklide girişti, sonra da çıkar yolu Avrupalı sinemacılardan çoğunu Hollywood'a çağırmakta buldu. Bunlar arasında en güçlü sanatçı, Griffith'in yanında yardımcı olarak çalışan Viyana'lı Erich von Stroheim'dı. Von Stroheim, **Blind Husbands — Kör kocalar** (1918), **Foolish Wives — Çılgın eşler** (1921) gibi ilk filimlerinde gösterdiği gerçekçiliği, Amerikan naturalisme'inin en önemli temsilcilerinden olan Frank Norris'in bir romanından uyarladığı **Greed — Tutku**'da (1924) en aşırı

noktasına götürdü. Von Stroheim, gerek dışarı gerek içeri çalışmalarda, dekora büyük önem vererek, insanla çevresi arasındaki bağıntıyı gözden hiç kaçırmıyarak, en küçük ayrıntılar üzerinde durarak, insanların en kirli yönlerine kadar uzanarak yalnız Hollywood'ta değil, dünya sinemasında da kolay kolay aşılamayan bir gerçekçilik örneği veriyordu. Fakat gerek bu özelliği, gerek bazı filimlerinin iş bakımından başarısızlığı, Von Stroheim'ın kısa bir süre sonra Hollywood'un "kara liste"sine girmesine yol açtı. Bundan başka, Von Stroheim'ın oldukça uzun olarak (bazan 5-6 saat) meydana getirdiği filimleri kendisinin rızası olmadan yarı yarıya kısaltıldı ki, bu da bu yapıtları çok zaman tanınmaz kılığa sokuyordu.

1915 te çevirdiği **The Cheat — Aldatış**'taki iğretilemeli (elliptique) anlatımla, Japon Sessue Hayakawa'nın oyunuyla Amerika'dan çok Avrupa'da ilgi toplayan filmin yönetmeni olan Cecil B. de Mille, savaş sonunda cinsiyeti ön sıraya alan "salon filimleri"yle içleri gıcıkladıktan sonra sansürün sıkılaşması üzerine bu kez "İncil" öykülerine döndü, İtalyanların savaştan önceki formülünü ele alarak **The Ten Commandments — On buyruk** (1922) çeşidinden filimler çevirmeğe başladı.

CHAPLIN VE ÖBÜRLERİ. Von Stroheim'in filmleri bir yana bırakılırsa bu dönemdeki en iyi Amerikan filmleri güldürü, kovboy ve serüven, bir de Robert J. Flaherty ile başlıyan belgefilim türlerinde verildi. Chaplin **Şarlo asker**'den sonra **The Kid-Yumurcak**'ı (1921) çevirerek ilk defa başlı başına bir hikâyeyi işledi, iyilikseverliği ustaca yerdi. **The Pilgrim - Hacı**'da (1922) da sofuluğu yerdikten sonra, yalnız yönetmen olarak çalıştığı **A Woman of Paris - Paris'li kadın**'da (1923) sağlam, arı bir sinema örneği, "yüksek sosyete" çevresinin perde gerisini vererek aynı zamanda büyük bir yönetmen olduğunu gösterdi. Chaplin'in yanı sıra Harold Lloyd, Harry Langdon, özellikle Türkiye'de "Malek" adıyla tanınan Buster Keaton (**The Three Ages - Üç çağ**, 1923, **The Navigator - Gemici**, 1924, **The General-General**, 1926) bu güldürü okuluna canlılık kattılar.

AT VE KILIÇ. Savaştan sonra, W. S. Hart'ın yanında Tom Mix, William Boyd, Buck Jones, George O'Brien gibi irili ufaklı kovboylar belirdi. James Cruze, **The Covered Wagon - Tenteli araba**'yla (1923) kovboy filmine bir destan özelliği kazandıra-

rak bu türün ilk klâsiğini ortaya koydu. John Ford 1917 den başlıyarak bir düzineden fazla filim çevirdikten sonra **The Iron Horse - Demir at**'la (1924) ilk büyük yapıtını verdi. Bu filimlerin zenginleştirdiği bu ulusal temanın yanı sıra Douglas Fairbanks'ın gençlik, canlılık, serüven dolu filimleri yer aldı, "western" kahramanlarının yanıbaşında "Zorro" lar, "Üç silâhşorlar", "Robin Hood" lar göründü.

5. SESSİZ SİNEMANIN ALTIN ÇAĞI (1923 - 1928)

"ÖNCÜ SİNEMA". Fransa'da Delluc'ün vakitsiz ölümüyle (1924) duraklıyan sinema, az sonra "avant-garde" (öncü) akımıyla yeniden canlandı. Daha önce öbür sanatlarda kendini gösteren "cubisme", "dadaisme", "futurisme", "surréalisme"... bu akım içinde belli başlı etki öğeleri oldu. Pathé'nin tekelinin dağılmasından sonra küçük ortaklıklarca yönetilen sinema endüstrisi ve sinemayla yakından ilgilenen birkaç zengin sanatseverin yardımı, bu yeni sanatta çeşitli denemelerin yapılmasını sağladı. 1924 te ressam Fernand Léger ile Dudley Murphy, elle çizilmiş, boyanmış resimler ile fotoğraf görüntülerinin birbirine karıştığı, eşyanın biçim ve ritim uyarlığıyla çeşitli "composition" ların yapıldığı **Le Ballet mécanique - Mekanik bale** ile ilk önemli öncü filmi ortaya koydular. René Clair, **Paris qui dort - Uyuyan Paris'te** (1924) esrarlı bir ışıkla bütün Paris'i hareketsiz duruma geçirdikten sonra, Erik Satie, Picabia, Man Ray gibi sanatçıların yardımıyla çevirdiği **Entr'acte - Perde arası**'nda (1924) ilk büyük gerçeküstücü filmi verdi. Yine aynı dönemde az sonra Fransız sinemasının en önemli sanatçıları olacak genç sinemacılar kuşağı, ilk filimlerini çevirerek bir "yeni dalga" gibi ortaya çıktılar: Jacques Feyder **Atlantide**'den (1921) sonra, **Crainquebille** (1923), **Visages d'enfants - Çocuk yüzleri**'yle (1925), insan davranışlarını, yüz ifadelerini ön sıraya alan psikolojik çözümlemelere girişti, 1928 de Zola'nın romanından uyarladığı **Thérèse Raquin**'i çevirdi; Jean Renoir 1924 teki ilk filminden sonra yine Zola'dan **Nana**'yı (1926) verdi. Jean Grémillon birçok kısa filimlerden sonra 1927 de **Tour au large - Açıktaki kule**, 1929 da **Gardiens de phare - Fener bekçileri**'yle tabiatı, özellikle denizi dram öğesi olarak ele alan, bu arada alıcı açısı, alıcı görüş noktalarından denemeler taşıyan ilk filimlerini çevirdi. Fakat bu Dreyer'in elinden çıktı. Dreyer, **La Passion**

de Jeanne d'Arc - Jeanne d'Arc'ın tutkusu (1928) filminde hemen büyük bir kısmı baş çekimlerinden meydana gelen, alıcı açıları, kurgu bakımından büyük bir ustalık gösteren, insan yüzünü insan ruhunun aynası denilebilecek bir deyişle kullanan, aynı zamanda sessiz film ile sesli film arasında bir bağ kuran yapıtı ortaya koydu.

ALMANYA'DA. Alman sineması 1924'te Fritz Lang'ın iki bölümlük **Die Niebelungen**'i ile Alman folkloruna döndü; dekorları, kişileri, kütleyi ele alışı, sağlam plâstik duygusu ile dikkati çekti. Alman ruhunu, ırkçılık eğilimini yansıtan bu yapıttan sonra Lang, seçkin bir ırkın aşağı insanları köle olarak çalıştırdığı hayalî, bir şehri, **Metropolis**'i (1927) canlandırarak birkaç yıl sonra başlıyacak olan naziliğin korkunç yüzünü önceden ortaya koydu. Georg-Wilhelm Pabst ise, A. Nielsen, G. Garbo, Werner Krauss gibi tanınmış oyuncuların yer aldıkları **Die freudlose Gasse - Neşesiz sokak**'ta savaş sonu Avrupasının sefaletini büyük bir gerçekçilikle verdikten sonra, **Die Geheimnisse einer Seele - Bir ruhun sırları**'nda (1926) Freud kuramlarını ilk olarak sinemada kullanarak cinsiyet konusuna el attı. F.-W. Murnau da, bir otel kapıcısının hayatını ele alan **Der letzte Mann - Son adam**'la (1924) "kammerspiel" akımının en iyi örneklerinden birini verdi.

AMERİKAN SİNEMASI. Amerikan sineması bu dönemde varlığını büyük kısmıyla yabancı ülkelerden gelen sinemacılara borçlandı. 1923 te Hollywood'a giden Lubitsch, operetler, salon güldürüleri ile seyirci topladı. Almanya'dan gelen Murnau, **Sunrise - Tan**'da (1927) psikolojik çözümleme, görsel güzellikler, şiir duygusu, alıcı çalışmalarıyla dikkati çekti. İsveç'li Sjöström (adı Hollywood'ta Seastrom olarak Amerikanlaştırıldıktan sonra) birkaç başarısız denemeyi, İsveç tabiatı yerine Amerikan kıtasının tabiatını ustaca kullandığı **The Wind - Rüzgâr**'la tamamladı. Sjöström'ün yurttaşı Stiller ise hiçbir vakit İsveç'teki başarısına ulaşamadı. Macaristan'dan göç eden Paul Fejos, Amerikalı küçük memurların bir tatil günü lunaparktaki serüvenini ince bir gözlem, tatlılık ve mizahı duygusuyla ele alan **Lonesome - Yalnız**'ı (1928) çevirdi. Avusturyalı Joseph von Sternberg, **Underwold - Suçlular dünyası** (1927), **The Docks of New York - New York rıhtımları** (1928), **The**

Dragnet - Ağ (1928) filimlerinde, Amerikalılara Amerika'nın ayaktakımını, suçlu tiplerini, çevresini tanıttı ve birazdan sayısı hızla artacak olan gangster filimlerinin ilk örneklerini verdi.

"ALTINA HÜCUM". Chaplin bir yana bırakılırsa, bu dönemde ortaya çıkan başarılı Amerikan yönetmenleri King Vidor ile Frank Borzage'dı. Birincisi **The Crowd - Kalabalık**'ta (1928), bireyin Amerikan toplumu içinde yalnızlığını yansıttı; ikincisi **The River - Irmak**'ta (1929) aşk ve cinsiyeti, şiirle gerçekçiliği birleştiren bir çerçevede ele aldı. Chaplin 1925 te şaheserleri arasında yer alan **The Gold Rush - Altına hücum**'u çevirdi; güldürünün çoğu vakit trajediye dönüverdiği, mutluluk ardında koşan insanın çırpınışlarını, toplumun kıyısında yaşıyan küçük insanın serüvenini anlattığı bu yapıt aynı zamanda iş bakımından da büyük bir başarı kazandı. Amerikan toplumunu, özellikle yobaz ve sofuları yerdiği için hakkında gerici çevrelerde büyük bir kampanya açılan Chaplin, 1928 de **The Circus - Sirk** adındaki filminde güldürüdeki gücünü büyük bir acılıkla karıştırarak kullandı. Chaplin ve öbür güldürücülerin filimlerinden ayrı olarak, Ben Harrison, Manny Gould, Pat Sullivan, Max ve Dave Fleischer ile başlıyan ilk Amerikan canlı-resimleri bu dönemde Walt Disney ile en tanınmış sanatçısını buldu. 1928 de Ub Iwerks'in çizgilerine dayanarak Disney ilk "Mickey Mouse" ları çıkarmağa başladı. 1929 da patlak veren büyük iktisadi bunalım Amerikan sineması için büyük bir tehlike meydana getirecek, fakat sesli filim bu tehlikenin atlatılmasını sağlıyacaktı.

SOVYET SİNEMASI. Sovyetler Birliği'nde 1917 Ekim ihtilâli ile onu izliyen içsavaş sinemayı felce uğrattı. Fakat yeni rejim kendini sağlam hissedince, ilk el attığı alanlardan biri sinema oldu. 1919 Ağustosunda sinema devletleştirildi. Cepheden dönen birçok genç bu yeni sanatla ilgilenmeğe başladı. Sinema üzerine en değişik, en çeşitli denemeler yapıldı, kuramlar öne sürüldü. Amerikan, Alman, İsveç sinemalarının başlıca yapıtları incelendi. Lev Kuleşov'un "deney lâboratuarı", Trauberg, Kosintzev, Yutkeviç'in "Eksantrik oyuncu okulu" (FEKS), Vertov'un "Kinoks" u, genç kuşak Sovyet yönetmenlerinin yetiştiği yerler oldu. 1924 e kadar uzanan bu hazırlık döneminde meydana getirilen en önemli yapıtlar arasında şunlar sayılabilir: Aleksandr

Razumni'nin Gorki'nin romanından uyarladığı **Mat - Ana** (1920), Vsevolod Pudovkin ile Vladimir Gardin'in Volga kıyılarındaki korkunç açlık salgınını gösteren filmi **Golod... golod... golod - Açlık... açlık... açlık...** (1921), Kuleşov'un batılıların Sovyet rejimine karşı tutumunu yeren yapıtı **Neobişainiye prikluşeniya Mistera Vestav stranye bolşevikov - Bay Batı'nın bolşevikler diyarındaki akla durgunluk veren serüveni** (1924), Protazanov'un önceleme filmi niteliğindeki **Aelita**'sı (1924).

SİNEMA-GÖZ. Bu dönemde ortaya atılan sinema kuramlarından en önemlisi Dziga Vertov'un **kino-glaz (Sinema-göz)** kuramıydı. Vertov, bu kuramıyla alıcının tamamiyle nesnel kalmasını, hayatı olduğu gibi, önceden hiçbir hazırlık yapmaksızın saptamasını, tiyatrodan ve başka sanatlardan sinemaya gelen stüdyo, dekor, oyuncu, sahne düzeni.. gibi öğelerin bir yana bırakılmasını istiyordu. Lumière sinemasına dönüş gibi görünmesine rağmen Vertov'un kuramında yeni bir öğe vardı: kurgu. Vertov'a göre, sinemacının işi, tamamiyle nesnel olarak elde ettiği filim parçalarıyla birlikte başlıyordu; sinema yapıtı bu parçaları ölçüp biçerek, aralarında bağıntı kurarak, seçme yaparak, ritim sağlıyarak meydana getirilecekti. Bu oldukça aşırı görünen kuram ve Vertov'un bu kuramın dar çerçevesinde kalmıyan filimleri sonraki sinemalar üzerinde büyük etki yaptı. 1922 den sonra düzenli aralıklarla çıkardığı ve içsavaş Rusyasını gösteren **Kino-Pravda - Sinema-Gerçek**, 1924 teki **Kino-glaz - Sinema-Göz** haber ve propaganda filimlerinin ilk başarılı örnekleriydi. Gerek bunlar, gerekse bunu izliyen **Şestaya şast mira - Dünyanın altıda biri** (1926), **Çelovek s kinoapparatom - Sinema aygıtlı adam** (1929), gibi belge-filimleri, Sovyet ve İngiliz belgecileri, 1935 ten beri Amerika'da çevrilen **March of Time** serisi, Capra'nın **Why We Fight?** serisi, İtalyan yeni-gerçekçiliği üzerinde silinmez iz bıraktı.

EISENSTEIN VE "POTEMKIN". 1925 te çevirdiği **Staçka - Grev** filmiyle kendini tanıtan Sergey-Mikailoviç Eisenstein aynı yıl 27 yaşındayken çevirdiği **Bronenosets "Potyomkin" - Potemkin zırhlısı**'yla yalnız sessiz sinema çağının değil, bütün sinema tarihinin en büyük yapıtı olarak bilinen filmi ortaya koydu. 1905 te Çarlık Rusyasındaki ayaklanmada, ayaklanmaya katılan bir zırhlının serüvenini her türlü fazlalıktan sıyrılmış, şaşırtıcı bir sadelik içinde veren, başoyun-

cu olarak kütleyi kullanan, büyük bir çerçeveleme, sahne düzeni, ritim duygusu taşıyan, kurguyu en gelişmiş biçimiyle kullanan bu yapıt sessiz sinema çağının bu yeni sanata kattığı bütün tecrübeleri, Chaplin'le birlikte sinemanın hemen tek "deha" sı sayılan sanatçısının yaratıcılığı ile birleştiriyor, bugüne kadar aşılamayan bir düzeye eriştiriyordu. Eisenstein'in yanı sıra bir bakıma onu tamamlayan Pudovkin, belge-filimlerle işe başladıktan sonra 1926 da Gorki'nin romanını yeniden beyazperdeye uyarlayan **Ana**'yla ün kazandı. Pudovkin, Eisenstein'a karşıt olarak bireyi ön sıraya alıyor, bireyle toplum arasındaki çatışmayı inceliyordu. Eisenstein'ın **Oktiabr - Ekim** (1928), **Staroye i novoye - Eski ile yeni** (1928-29), Pudovkin'in **Konyets Sankt-Peterburga - Sen Petersburg'un sonu** (1927), **Potomok Çingis han - Cengiz Han'ın varisi** (1928) ile başarılarını daha küçük ölçüde sürdürdükleri yapıtlarına, Ukranyalı bir köylü olan Aleksandr Dovçenko **Zvenigora** (1928), **Arsenal - Cephanelik** (1929) ve özellikle, sessiz sinemanın son büyük yapıtı sayılan **Zemliya - Toprak** (1930) ile katıldı; sinemanın en büyük şairi olan Dovçenko, insanoğlunun aşk, hayat, ölüm, toprak sevgisi gibi eskimez temalarını büyük bir lirizm içinde yansıttı.

SESSİZ SİNEMANIN SONU. Sessiz sinema, bu yeni sanatta en son olarak varlık gösteren genç Sovyet okuluyla en gelişmiş durumuna ulaştı. Sessiz sinema, böylelikle kendi başına bir sanat, kendine özgü kuralları olan, belli ilkelere dayanan bir anlatım olmuştu ki, birdenbire ortaya ses öğesi çıktı. Ses öğesinin sinemada herşeyden önce sözlendirme için kullanılacağı, filimlere arayazılar konulmaya başlandığından beri anlaşılmıştı. İlk sessiz filimlerde arayazı yoktu; daha sonraları bir çekimden öbürüne geçerken zaman bakımından ilerlemeyi göstermek, bulunulan yeri belirtmek, kişilerin kimliğini ortaya koymak için arayazılar kullanılmağa başlandı. Giderek bunlar yerini "konuşma" yı gösteren yazılara bıraktı. 1920 yıllarına doğru senaryonun gelişmesi, görüntüler kadar arayazıların da önceden ayrıntılarıyla hazırlanmasına yol açtı; artık arayazılar, çekimler arasında açık kapatmak ihtiyacını duyan kurgucunun isteğine göre değil, senaryocunun isteğine göre hazırlanıyordu. Sessiz sinemanın son birkaç yılı içinde "konuşma"yla ilgili sözler o kadar önem kazandı ki, her hangi bir oyuncu ağzını açıp söz söylemeye başlarken çekimi kesip bir arayazıyla bu sözü ver-

mek alışkanlık haline geldi. Sinemada sesin, daha doğrusu sözün saltanatı başlamıştı.

6. SESLİ SİNEMANIN İLK YILLARI (1928-1934)

SES SİNEMAYA GİRİYOR. Sinemada ses, sinemanın kendisi kadar eski bir buluştur; hatta Edison'un önce fonografı yaptığını, sonra da sinemayı fonografına uydurmağa çalıştığını yukarıda görmüştük. Ondan sonra da bu yolda birkaç deneme yapıldı, ama varılan sonuçlar genel olarak başarılı değildi. Sesle görüntünün birlikte gitmesini (eşleme) sağlamanın güçlüğü, sesin yeniden çalınması, kolay aşılır engeller değildi. Bundan başka sessiz filmin kendine özgü yapısı, sanatı, tekniği bunun dışındaki çalışmaların kıyıda köşede kalmasına yol açtı. Radyo alanındaki ilerlemeler, mikrofonların gelişmesi bu alandaki çalışmaları hızlandırdı. Fakat bütün sinema tekniğini altüst edecek böyle bir yeniliğe sinemayı ellerinde tutan tekeller karşı koyuyorlardı. Öte yandan sesli filim üzerinde bulunan başlıca usuller de iki tekelin (Amerika'da "Western Electric Co.", Almanya'da "A.E. G.-Tobis - Klangfilm") iyeliğindeydi. "Western", kendi patentini Hollywood'un büyük ortaklıklarına teklif etti, fakat hiçbiri geleceğine inanmadıkları bu buluşa yanaşmadılar. Sonunda iflâs durumuna gelmiş küçük bir ortaklığın sahipleri olan Warner kardeşler, talihlerini denemek üzere "Western" in buluşunu aldılar. İlk olarak yarı opera olan **Don Juan** (Alan Crosland) 6 Ağustos 1926 da New York'ta gösterildi. Yalnız müzikli olan bu filimden sonra müzik ve konuşma taşıyan **The Jazz Singer - Caz şarkıcısı** (Alan Crosland) 6 Ekim 1927 de oynatıldı. Her iki filimde de seslendirme için plâklar kullanılıyordu. Sonradan sesin optik yolla filim üzerine alınması denemelerine girişildi. İki filmin gördüğü rağbet, sesli filmin birdenbire gelişmesini sağladı.

USTALARIN KARARSIZLIĞI. Sesli filim ortaya birtakım önemli meseleler çıkardı: Sesleri elverişli olmayan sessiz filim çağının birçok ünlü oyuncusu birden kendilerini endüstrinin dışında buluverdiler; yaklaşan iktisadî bunalım, sesli filmin çıkışı sayesinde, sinema endüstrisini bu sarsıntının dışında bıraktı; sinemanın büyük ustaları sesli filim karşısında kararsızlığa düştüler. Sesli filmin ilk yılları sanat bakımından oldukça başarısız

geçti. Halk sesli filme büyük rağbet gösterirken, Chaplin, Vidor, Clair, Pudovkin, Eisenstein, Murnau... gibi büyük sanatçılar sesli filme cephe aldılar. Öbürlerinden ayrı olarak Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov, sessiz filim çağının artık geçtiğini, ses öğesinin filimde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul ediyorlar, fakat bir filim sahnesine eklenecek konuşmanın sahnenin bütün değerini, özellikle bir çekimden öbürüne geçişteki özelliği yokedeceğini öne sürüyorlardı. Sessiz filmi en yüksek noktasına ulaştıran bu sanatçıların bu düşünceleri, büyük kısmıyla, kurguya verdikleri önemden ileri geliyordu. Zaten Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov bu düşünceleri açıklıyan "Zyavleniya" (Bildiri) yi yayımladıkları vakit (Ağustos 1928), sinema henüz ses bakımından başarılı bir yapıt ortaya koymamıştı, hatta henüz ses öğesi bütün filim boyunca kullanılmamıştı. Bu çeşit filimlerin ilki 15 Temmuz 1928 de gösterilen **Lights of New York - New York ışıkları**'ydı...

OPERETLER, GANGSTER FİLİMLERİ. Öbür ülkelerden önce sesli sinemaya başlıyan Amerika, dünya sinemasında yeniden üstün duruma geçti. İlk çevrilen sesli filimler arasında dikkati en çok çekenler, Lubitsch'in operetlerinden başlayıp hafif güldürülere uzanan filimleriydi (Maurice Chevalier ve Jeannette Mac Donald ile **Love Parade - Aşk resmigeçidi,** 1929, Chevalier ile **The Smiling Lieutenant - Gülümseyen teğmen,** 1931, **Trouble in Paradise - Cennette kargaşalık, If I had a Million - Bir milyonum olsaydı,** 1932...). Operet müziğinin yanında gangster silâhlarının sesi beyazperdeyi salgın halinde kapladı. George Hill ile Paul Fejos **The Big House - Büyük ev**'de (1930) büyük bir hapisanenin içyüzünü anlattılar. William A. Wellman **The Public Enemy - Halk düşmanı** (1931) ile James Cagney'nin, Mervyn Le Roy **Little Caesar Küçük Caesar** (1931) ile Edward G. Robinson'un gangster filimleri çığırını açtılar. Yine Le Roy, oyuncu Paul Muni'yle çevirdiği **I am a Fugitive From a Chain Gang - Ben bir pranga mahkûmuyum**'da (1932) Amerikan adalet mekanizmasındaki bozuklukları ele aldı. Bu çeşit filimlerin klâsik örneğini ise Howard Hawks **Scarface - Alkapon** (1932) ile verdi. Ses öğesini başarılı olarak kullanan ilk büyük Amerikan filmi King Vidor'un çevirdiği **Hallelujah!** (1929) idi. Hepsi zencilerden meydana gelen oyuncularla çevrilen bu filim, Amerikan zencilerinin yaşayışını gerçek ile şiir karışımı veren anlatımı

yanında, bundan böyle filimlerde sessizliğin de bir dram öğesi olarak yer alacağını ortaya koyuyordu.

GÜLDÜRÜLER. Güldürülerinin çoğu sessiz filme uygun olan birçok oyuncu beyaz perdeden silindi. Chaplin ise, dört yıllık kararsızlıktan sonra yine sessiz filimde karar kılarak, ancak bir iki cümlenin yer aldığı **City Lights - Şehir ışıkları**'nı (1931) çevirdi. Pandomimada eşsiz bir usta olan Chaplin'in söze ihtiyacı yoktu, bütün duygularını davranışlarla anlatabiliyordu. Nitekim, âmâ bir çiçekçi kız ile işsiz güçsüz bir serseri (Şarlo) arasındaki serüveni ele alan bu filim, Chaplin'in bütün yapıtları arasında mimik ve jestleri en ustaca kullananıydı.

Sesli filmi izleyen üç dört yıl içinde Amerikan sineması bir aralık dış pazarları kaybetme tehlikesi geçirir gibi oldu; çünkü sözün sinemaya girmesi Amerikan filimlerini seyirciler için anlaşılmaz kılığa sokmuştu. Fakat, filimlerin sözlendirilmesi usulünün bulunması bu tehlikeyi önledi.

FRANSIZ SİNEMASINDA GERİLEME. Sesli filim, Fransız sinemasının bir atılış yapmasını kolaylaştırdı, nitekim filim sayısı sürekli olarak arttı. Fakat bunların çoğu zayıf yapıtlardı; bulvar tiyatrolarının bütün piyesleri beyazperdeye aktarılıyordu, başlangıçtaki gibi bir tiyatrolaşma başlamıştı. Bu akımın dışında pek az sinemacı kaldı, bunların başında René Clair geliyordu. Sesli filme cephe alan Clair, ilk sesli filmi **Sous les toits de Paris - Paris damları altında**'da (1930) bu düşüncesinden vazgeçmiş değildi, hatta bu filim biraz da sesli sinemayı yeriyordu. Buna karşılık ikinci filmi **Le Million - Milyon** (1932), son derece hareketli bir güldürü çerçevesinde konuşma, müzik ve şarkıları başarıyla kullanıyordu. Tamamiyle ayrı bir tema üzerinde **A nous la liberté - Hürriyet istiyoruz** (1932) ise sonradan Chaplin'e **Modern Times**'ı ilham eden bir yapıttı.

JEAN VIGO. Feyder, sansürün hoş karşılamadığı **Les Nouveaux Messieurs - Yeni baylar** (1929) üzerine Amerika'ya gitti. Renoir **La chienne - Dişiköpek**'le (1931) birlikte ısmarlama iş filimlerine başladı. Bundan dolayı bu dönemin Clair'le birlikte en önemli yönetmeni dört beş yıl içindeki bir avuç filmiyle dikkati çeken ve 29 yaşında ölen Jean Vigo idi. Vigo'nun ilk filmi **A propos de la Nice - Nice üzerine** (1930), Nice'teki aylak zengin takımı-

nın yaşayışını ele alarak Fransız toplum hayatını eleştiren bir belge-filimdi. İlk Dünya Savaşında bir Fransız hapishanesinde esrarlı bir şekilde ölen anarşist Almerayda'nın oğlu olan Vigo, kimsesiz geçen çocukluğunun acılığını büyük bir yerine gücüyle birleştirerek **Zéro de conduite - Hal ve tavır sıfır** (1932) filminde anlattı. İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar denetlemece yasaklanan bu filminden sonra çevirdiği son filmi **L'Atalante** (1934) bir çiftin bir motörde geçen hayatını apaçık ve gerçek çizgileriyle veren, son derece doğal bir yapıttı. Vigo, kendinden önceki bütün gerçekçi sinemanın verdiği tecrübeleri, büyük bir şiir duygusuyla birleştirebilen sanatçıydı.

ÖNCÜ FİLİMLER. Sessiz sinemanın son yıllarına doğru başlıyan "öncü" akımı seslinin ilk yıllarında da birkaç dikkate değer filim ortaya koydu, böylelikle Fransız sinemasında azıcık olsun bir canlılığı ayakta tutabildi. İspanyol asıllı Luis Bunuel, senaryosunu gerçeküstücü ressam Salvador Dali ile hazırladıkları **Un Chien andalou - Endülüs köpeği**'nde (1928), herşeyden önce alışılmış filim anlayışına aykırı davranışlarla seyirciyi şaşkına çevirmek amacını güttü. Fakat, bunun dışında bu filim, başkaldırma isteğini ve bilinçaltının zengin dünyasını sinemaya soktu. Sessiz olarak çevirdiği bu filimden sonraki yapıtı olan **L'Age d'or - Altın çağ** (1930) sinemanın bütün anlatım olanaklarını gerçeküstücülüğün hizmetine koyuyor, aynı zamanda bu gerçeküstücülüğün ardında büyük bir toplumsal eleştirme yer alıyordu. Nitekim Bunuel'in toplumsal eleştirmeye eğilimi 1932 de İspanya'nın en fakir bölgesinde çevirdiği belge-filmi **Las Hurdes** ya da öbür adıyla **Tierra sin pan - Ekmeksiz toprak**'ta açıkça belirdi. Burada tam tersine, en korkunç hayat şartları arasında yaşıyan insanların öyküsünü bütün çıplaklığıyla veren filim kendiliğinden gerçeküstü bir nitelik kazanıyordu. Jean Cocteau, kendi şiir dünyasını sinemada yansıtan ilk yapıtı **Le Sang d'un poète - Bir şairin kanı**'yla (1930) bu akıma katıldı.

SOVYETLERDEKİ GECİKME. Sesli sinema karşısında Sovyet yönetmenlerinin ilk tepkilerini yukarıda belirtmiştik. Bunun yanı sıra iktisadi güçlükler de vardı; yabancı ülkelerin ses aygıtlarını ateş pahasına satmak istemeleri araştırıcıları kendi başlarına çalışmaya zorladı. Bu yüzden ilk Sovyet sesli filimleri ancak 1930 dan sonra ortaya çıktı. Bu sırada Pudovkin ile

Eisenstein yabancı ülkelerdeydiler. Pudovkin Almanya'da hazırlığını yaptığı **Dezertir - Kaçak** (1933) filminde, yukarıda adı geçen bildirideki düşünceleri uygulayarak ilk ses denemesine girişti; fakat Almanya'daki işçilerin mücadelesini anlatan filmi seyircilerce tutulmayınca 1938 e kadar yalnız sinema öğretimiyle uğraştı. **Potemkin'**le birdenbire bütün dünyanın dikkatini üzerine çeken Eisenstein "Paramount" ortaklığınca çağırıldığı Hollywood'ta hiçbir senaryo tasarısını kabul ettiremeyince, tanınmış Amerikan yazarı Upton Sinclair'in sağladığı sermaye ile Meksika'da **Que Viva Mexico! - Yaşasın Meksika!** adlı büyük bir destan-filmi çevirmeğe başladı. Fakat Sinclair'le çıkan anlaşmazlık yüzünden, Hollywood'a gönderdiği negatiflere el kondu, Eisenstein filmi bitiremeden yurduna döndü. Hollywood'ta kalan negatiflerse hemen hemen yağma edildi, birtakım belgefilimlerde kullanıldıktan başka Sol Lesser bu negatiflerden alınan parçalarla **Thunder Over Mexico - Meksika'da fırtına** adlı bir iş filmi meydana getirdi. Jack Conway **Viva Villa! - İstiklâl uğrunda'**da bunlardan yararlandı. **Death Day - Ölü günü** ile **Eisenstein in Mexico - Eisenstein Meksika'da** adlı belge-filimler de iş anlayışına göre yapılmıştı. Yalnız Eisenstein'ın öğrencisi Marie Seton'un yaptığı **Time in the Sun - Güneşte zaman** özenle hazırlanmışsa da, Eisenstein'ın büyük tasarısının yerini alacak nitelikte değildi. (Yıllar sonra, 1960 ta, Eisenstein'ın bir başka öğrencisi, Amerikalı Jay Leyda, **Que Viva Mexico'nun** eldeki bütün negatiflerini çevriliş sırasına göre dizerek bunu bir belge kılığına soktu). Eisenstein'ın S.S.C.B.ne döndükten sonra çevirmeğe başladığı **Bejin lovij - Bejin bataklığı** (1937), resmî makamlarla çıkan anlaşmazlık yüzünden yarım kaldı. Eisenstein da Pudovkin gibi yalnız sinemacılık öğretimiyle uğraşmağa başladı. Eisenstein ve Pudovkin'e karşılık, Vertov sesli filim karşısında bocalamadı, 1934 te **Tri pesni o Leninye - Lenin üzerine üç şarkı** adlı belge-filimde folklor şarkılarını, usta bir karşı-sürüm ile kullandı. Fakat sesli filmin ilk başarılı örnekleri, genç kuşak yönetmenlerince verildi. Nikolay Ekk **Putyovka v jizn - Hayat yolu'**nda (1931) başıboş çocukların topluma yararlı hale getirilmesini, Sergey Yutkeviç **Zlatye gori - Altın dağlar'**da (1931) ihtilâl öncesi yıllarda köyünden kopup şehre gelen köylünün gelişimini, Yutkeviç ile Friedrich Ermler **Vstreçnyi — Karşı plân'**da (1932 toplumcu gerçekçiliğin ilk örneğini verdiler. Fakat ilk büyük sesli Sovyet filmi, Sergey ve Georgiy Vasilyev'

in **Çapayev'i** (1934 oldu. Bir içsavaş kahramanının serüvenini anlatan ve gerçek olaylara dayanan **Çapayev,** canlılığı, akıcılığı, ses ve görüntü öğelerini ölçülü olarak bağdaştırabilmesiyle dikkati çekti ve birdenbire **Potemkin** kadar ün kazandı.

ALMAN SİNEMASININ SONU. Almanya sesli filim çağına Hollywood gibi operet ve hafif güldürülerle girdi. Viyana'dan, operet geleneğinden yararlanan Alman sineması bu yolda Hollywood'tan daha iyi örnekler veriyordu. Bunlar arasında Viyana'lı Wilhelm Thiele'nin **Drei von der Tankstelle /Le Chemin du paradis - Benzin istasyonundan üç kişi / Cennet yolu** (1930), **Die Privatsekretaerin - Özel sekreter** (1931), Erik Charell'in üç dilde üç ayrı evirimini meydana getirdiği **Der Kongress tanzt / Le Congrès s'amuse / The Congress Dances - Kongre eğleniyor**'u (1931) sayılabilir. Bu yıllar Almanya'nın siyasal ve toplumsal büyük kargaşalıklar içinde bulunduğu bir döneme raslamaktaydı. Bu durum, sinemada da yankısını buldu. Pabst, ilk sesli filmi **Westfront 1918 - Batı cephesi 1918**'de (1930) savaş aleyhtarlığını ortaya koydu; ünlü tiyatro yazarı Bertold Brecht'in piyesinden uyarladığı **Die Dreigroschenoper / L'Opéra de quat'sous - İki paralık opera**'yla (1931) savaş sonrasının tablosunu çizdi. Aynı yıl **Kameradschaft - Arkadaşlık**'la yine savaş aleyhtarı bir yapıt verdi. Fakat Hitler'in iktidara geçmesi üzerine Fransa'ya göç etti. Joseph von Sternberg'in Heinrich Mann'ın romanından uyarladığı ve Emil Jannings ile Marlene Dietrich'in oynadığı **Der blaue Engel - Mavi melek** (1930) bu dönemin seyirci tarafından en çok tutulan eseriydi, fakat Von Sternberg bu filimden sonra Hollywood'a gitti ve birbirini tutmayan filimler çevirdi. Fritz Lang'ın **M., Eine Stadt sucht einen Mörder - M., Bir şehir bir kaatili arıyor**'u (1931) cinsi sapık bir kaatilin ardına düşenler aracılığıyla Almanya'nın bir tablosunu çiziyordu Lang, **Das Testament des Dr. Mabuse - Dr. Mabuse'ün vasiyetnamesi** (1933) Goebbels tarafından yasak edilince Almanya'dan ayrıldı. Slatan Dudow'un nazizme açıkça cephe alan **Kühle Wampe**'ı (1932) aynı sonuca uğradı. Leontine Sagan **Mädschen in Uniform - Üniformalı genç kızlar**'da (1931 kadınların Prusya militarizmine karşı olan tutumlarını, Gerhard Lamprecht **Emil und die Detektive - Emil ve polis hafiyeleri** (1931) adlı güldürüsünde bir çocuk topluluğunun Berlin sokaklarındaki serüvenini anlattı. Bununla birlikte Alman sine-

ması son günlerini yaşıyordu. Nazilerin iktidara geçişi (1933) üzerine en tanınmış sinemacılar birbiri ardından yabancı ülkelere göç ettiler. Ellerinde UFA gibi büyük bir stüdyo olmasına ve propagandaya büyük önem vermelerine rağmen naziler gerçek bir sinema yapıtı ortaya koyamadılar. Hans Steinhoff'un **Hitlerjunge Quex - Hitler gençliği** (1933) adlı komünist aleyhtarı filmi, kadın yönetmen Leni Riefenstahl'in nazi propagandası yapan **Triumph des Willens - Azının zaferi** (1935) ile Berlin Olimpiyatlarını veren **Olympia - Stad ilâhı** (1936-38), Veit Harlan'ın yahudi aleyhtarı **Juif Süss - Yahudi Süss'ü** (1940), bir de Arnold Fanck'ın dağcılık filimleri 12 yıllık dönemde nazilerin meydana getirebildikleri dikkate değer yapıtlardı.

7. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONUNA KADAR SİNEMA (1934 - 1945)

AMERİKAN SİNEMASI. 1929 büyük iktisadi bunalımı Amerikan toplum yaşayışında büyük bir sarsıntıya yol açtı. Başkan Roosevelt'in bu dönemde uyguladığı "New Deal" siyaseti bütün sanat kollarında olduğu gibi sinemada da toplumsal konuların öne alınmasını sağladı. Sicilyalı bir göçmen olan Frank Capra, Avrupa vodvilleri ile sessiz filim çağındaki Amerikan savruklamalarının birleşmesinden meydana gelen yeni bir Amerikan güldürü çeşidinin en önemli sanatçısı oldu, hafif güldürü çerçevesi içinde Amerikan toplum yaşayışının günlük meselelerinin eleştirmesini yaptı (**It Happened One Night - Bir gece oldu**, 1934, **Mr. Deeds Goes to Town - Mr. Deeds şehre gidiyor**, 1936, **You Can't Take It With You - Para beraber gitmez**, 1938, **Mr. Smith Goes to Washington - Mr. Smith Washington'a gidiyor**, 1939). Savaş içindeyse **Why We Fight - Niçin savaşıyoruz?** (1942-44) adlı belge-filim serisini yönetti. William Wyler, Capra'nın tersine, toplumsal meseleleri ciddi bir tutumla ele aldı. Birkaç tanınmış romanın uyarlamasından sonra çevirdiği **Dead End - Çıkmaz sokak** (1937), başıboş çocukların yaşayışını ele alarak, Amerikan kapitalizminin doğurduğu çeşitli meseleleri gerçekçi bir tutumla yansıtıyordu. **Jezebel** (1938) ise aynı gerçekçiliğin, bu rejimin kuruluş yıllarındaki Güney eyaletlerine uygulanmasından meydana gelmişti. Bronte'nin **Wuthering Heights - Ölmeyen aşk'ının** (1939) başarılı bir uyarlamasını yapan Wyler, Güneyli toprak aristokrasisinin çöküşünü, yerine endüstri bur-

juvazisinin geçişinden doğan çatışmayı, aynı zamanda derinlemesine görüntü işleminin büyük ustalıkla kullanıldığı **Little Foxes - Öldürünceye kadar**'da (1941) anlattı. Savaş filimleri arasında büyük bir ün kazanmasına rağmen **Mrs. Miniver** (1943) daha önceki yapıtların gerçekçilik ve sağlamlığından yoksundu. John Ford. Düzünelerce kovboy filminden sonra bu dönemde, Capra ve Wyler'le birlikte Amerikan sinemasının "üç as"ından biri oldu. İrlanda ihtilâli sırasında en iyi arkadaşını satan bir adamın hikâyesine büyük bir trajik güc kazandıran **The Informer - Muhbir**'le (1935) ün kazanan Ford, bir posta arabasındaki bir avuç insanın Kızılderililerin bulunduğu bölgeden geçişi sırasındaki davranışlarını ele alıp sağlam bir karakter tasvirine giriştiği **Stagecoach - Cehennemden dönüş** (1938) ile mesleğe ilk başladığı zamanki kovboy filimleri türünde klâsik olan bir yapıt meydana getirdi; **Grapes of Wrath - Lekeli adam**'la (1940) Steinbeck'in ünlü romanını Hollywood'ta benzerine az raslanır bir gerçekçilik ve iyiniyetle perdeye aktardı. William Dieterle, çoğu vakit beylik kalıplara başvurmasına rağmen iyiniyetli ve sağlam bir çalışmanın ürünü olan filim örnekleri verdi (**The Story of Louis Pasteur - Pasteur'ün hayatı, 1936, The Life of Emile Zola - Emile Zola'nın hayatı**, 1937, **Juarez**, 1939...). 1938 de çevirdiği **Blockade - Ateş çemberi**, Hollywood'un İspanya içsavaşında cumhuriyetçilere açıkça yakınlık gösteren hemen biricik filmiydi. Sinema alanında uzun süre çalışmış, yavaş yavaş ilerlemiş bu yönetmenlerin yanında Orson Welles 26 yaşındayken çevirdiği ilk filmi **Citizen Kane - Yurttaş Kane** (1941) ile birdenbire ün kazandı. Welles, Amerikalı gazete kralı Hearst'in hayatından ilham alarak çevirdiği bu filimde, toplumsal eleştirinin yanı sıra, sesli ve sessiz sinemanın bütün teknik olanaklarından yararlandı; alıcı çalışmaları, alışılmamış açılar, görüntü düzenlemesi, sesin kullanılması gibi çeşitli alanlarda şaşırtıcı denemelere girişti. Welles, teknik ustalığını daha ölçülü olarak ikinci filmi **The Magnificent Ambersons - Muhteşem Amberson'lar**'da (1942) da tekrarladı. Fakat ikinci filmin iş bakımından başarısızlığı, bir zaman Griffith'i olduğu gibi, Welles'i de stüdyoların gözünden düşürdü. Savaş içinde kendini gösteren genç kuşaktan en önemlisi, Capra'dan sonra -onu bazan aşan, çok kez de basitliğe düşen- en iyi güldürüleri çeviren Preston Sturges'dü. Sturges, en güzel yapıtı olan **Sullivan's Travels - Aşk yıldızı**'nda (1942) Hollywood'u başarılı bir şekilde yerdi. Chaplin bu dö-

nemde iki büyük filim meydana getirdi. Bunlardan birincisi, kapitalist rejimin, büyük endüstrinin insanı makinanın bir parçası haline getiren, monotonluğa yol açan, işsizlik ve sefalete sürükleyen aksaklıklarını yeren **Modern Times - Asri zamanlar'** dı (1936), ikincisi Amerika'nın henüz tarafsız olduğu bir sırada, dünyayı ele geçirmeğe kalkışan nazi-faşist mihverini amansız bir şekilde yeren **The Great Dictator - Şarlo diktatör'**dü (1940).

YENİ GÜLDÜRÜ OYUNCULARI. Sesli sinemayla birlikte çoğu ortadan kaybolan güldürü oyuncuları yerine yenileri çıktı. Bunlar arasında en tanınmışları vücut yapılarını ve mimiklerini geniş ölçüde kullanan Laurel-Hardy (Oliver Hardy ile Stan Laurel) ve Sennett güldürülerinin gülütlerini, saçmalıklarını kullanan, aynı zamanda o güldürülerin temposuna erişen Marx kardeşlerdi. Gerek bu komikler, gerekse Disney'nin 1938 de **Snow White and the Seven Dwarfs - Pamuk prenses ile yedi cüce** filmiyle çevirmeğe başladığı uzun canlı-resimler, sesten geniş ölçüde yararlandılar.

FRANSIZ SİNEMASINDA CANLANMA. Fransız sineması yeni bir bunalımın içinde çökecek gibi görünürken savaştan önceki en parlak çağını yaşadı. Clair **La dernier millionnaire - Son milyoner**'in (1934) iş bakımından başarısızlığı üzerine İngiltere'ye giderek tatlı bir hayâlet filmi olan **The Ghost Goes West - Hayalet batıya gidiyor**'u çevirdi. Savaşın patlaması üzerine Hollywood'a giden Clair orada çevirdiği dört filimde eski başarılarına erişememekle birlikte belirli bir düzeyden ayrılmadı. Feyder, bu dönemde en başarılı filimleri verdi. **Le Grand jeu - Büyük oyun** (1934) sömürgelerde geçen, basit, fakat çevre ve karakter çözümlemesi bakımından ustaca bir yapıttı. **La Kermesse héroique - Kahramanlar panayırı** (1935), İspanyol işgali altındaki Felemenk'i, 17. yüzyılın en ünlü Hollandalı ressamlarının tablolarını andıran görüntülerle veren, tarihi yeniden kuruş yolunda şimdiye kadar çevrilen filimlerin en önemlilerinden biriydi. Feyder savaşın başlaması üzerine İsviçre'ye gittiyse de dikkate değer başka bir filim çeviremeden öldü. Clair ve Feyder'den çok bu dönemin en büyük yönetmeni Renoir oldu. Renoir **Toni** (1934) ile Fransız işçi çevresini, **Le Crime de M. Lange - M. Lange'ın cinayeti** (1935) ile Paris banliyösünü anlattı. Gorki'nin **Les bas-fonds - Ayak takımı arasında** (1936)

piyesinin başarılı bir uyarlamasını yaptıktan sonra en güzel yapıtlarından biri olan **La Grande illusion - Harb esirleri**'ni (1937) çevirdi. Korkunç bir savaşın arifesinde savaşa karşı tutumuyla dikkati çeken **Harb esirleri,** aynı zamanda toplumsal sınıf ayrılıklarının ulusal sınır ayrılıklarından daha aşılmaz bir özellik taşıdığını güçlü bir şekilde belirtiyordu. Çok güzel sahnelerine rağmen bütünüyle zayıf olan **La Marseillaise**'den (1938) sonra çevirdiği **La bête humaine - Hayvanlaşan insan** (1938), Zola'nın ünlü yapıtını "naturaliste" geleneğe tamamiyle sadık kalarak beyazperdeye aktarıyor, aynı zamanda demiryollarının, lokomotiflerin, garların, Paris banliyösünün son derece "photogénique" görüntülerini taşıyordu. Renoir, **La Règle du jeu - Kocası ve âşığı**'nda (1939 Fransız yüksek burjuvazisinin yaşayışını tatlı bir şekilde yerdikten sonra Hollywood'a gitti. Orada çevirdiği yarım düzüne kadar filimden en önemlisi güneyli çiftçilerin durumunu ele alan **The Southerner - Güneyli adam**'dı (1945). Savaş arifesinde iki yeni yönetmen Clair-Feyder-Renoir üçlüsü yanında yer aldı. Bunlardan Julien Duvivier, sessiz sinema çağında elliden fazla iş filmi çevirdikten sonra Jules Renard'dan uyguladığı **Poil de Carrotte - Horoz ibiği**'yle (1932) dikkati çekti. **La Belle équipe - Güzel takım**'da (1937) Paris'in fakir halkının yaşayışını ince bir mizahla karışık bir acılıkla anlattı; **Pépé le Moko - Cezayir batakhaneleri**'nde (1937) bir haydudun serüvenini Cezayir'in ilgi çekici dekoru içinde, Amerikan gangster filimlerinden apayrı olarak canlı, hayat dolu ve insancıl bir tutumla ele aldı. Feyder ve Clair'in yardımcısı olan Marcel Carné, **Nogent, Eldorado du Dimanche** (1930) ile dikkati çektikten sonra **Jenny** (1936) ile **Drôle de Drame - Tuhaf dram**'ı (1937) çevirdi. Bunların iş bakımından uğradığı başarısızlığa karşılık **Quai des brumes - Son buse** (1938) ile **Le jour se lève - Son ümit** (1939) savaş arifesinin en karakteristik yapıtlarını meydana getiriyordu. Yaklaşan savaşın verdiği sıkıntı ve bunalım, aşırı bir kötümserlik, şair Jacques Prévert'in senaryolarına dayanan bu filimlerde "şairane gerçekçilik" le yansıtılıyordu.

İŞGAL ALTINDA. Naziler Fransa'yı işgal edince Fransız sinemalarını Alman filimleriyle doldurdular; fakat bunlar o kadar değersizdi ve halkın tepkisi o kadar şiddetliydi ki, naziler başka bir yola başvurdular: Fransız sinemasına para yatı-

rarak Fransız yönetmenlerin filim çevirmelerini sağladılar. Bir yandan bu olay, bir yandan da savaş dolayısiyle yabancı filimlerin perdelerden çekilmesi Fransız filim yapımını hızlandırdı; 1941-45 arasında 250 ye yakın filim çevrildi. Günlük konuların tehlikeli sayılması, bir yandan nazilerin bir yandan Vichy hükümetinin sıkı bir denetleme uygulaması Fransız yönetmenlerini tarihsel filimlere, polis filimlerine, hayalci ve fantastik filimlere büyük yer veren bir "kaçış sineması" na yöneltti. Carné'nin **Visiteurs du soir - Gece ziyaretçileri** (1942) Ortaçağda geçen bir konuyu işliyordu. Cocteau, Jean Delannoy ile birlikte "Tristan ile Yseult" efsanesinin çağdaşlaştırılmışını **L'eternel retour - Ebedi dönüş**'te (1943) ortaya koydu. Claude Autant - Lara'nın **Le Mariage du Chiffon - Chiffon'un evlenmesi, Lettres d'amour - Aşk mektupları** (1942) ve **Douce - Tatlı** (1943) adlı filimleri ise 20. yüzyılın ilk yıllarındaki burjuva çevresini ele alıyordu. Senaryoculuktan yönetmenliğe geçen Henri-Georges Clouzot **L'Assassin habite au 21 - Kaatil 21 numarada oturuyor** (1942) ile başarılı bir polis filmi verdikten sonra **Le Corbeau - Karga**'da (1943) işgal altındaki Fransa'nın karamsar. tablosunu sembolik bir tutumla belirtti. Robert Bresson'un **Les Anges du Péché - Günah melekleri** (1943) bir manastırın dört duvarı arasında geçiyordu. Renoir'ın eski yardımcılarından Jacques Becker, **Dernier atout - Son koz** (1942) adlı polis filmiyle bunlara katıldı, sonra öbürlerinden ayrılarak **Goupi mains rouges - Nasırlı elli Goupi**'de (1943) bir köylü ailesinin yaşayışını inceledi, **Falbalas - Falbalalar** (1945) ile ünlü terziler çevresinde geçen psikolojik bir drama el attı. Bir yandan tarihsel filimlerle gerçekdışına, bir yandan da polis filimleriyle hem savaş öncesi "naturalisme"ini hem de "film noir"ları birleştirerek karamsarlığa yönelen bu iki akım dışında toplumsal konuları gerçekçi olarak işleyen bazı filimleri de vardı. Jean Grémillon'un, havacılığa meraklı bir çiftin yaşayışıyla işgal altında yaşıyan Fransızların cesaretini öven **Le ciel est à vous - Gökler sizindir**'i (1943), Louis Daquin'in Paris'in kenar mahallelerindeki çocukların yaşayışlarıyla iyimserlik aşılayan **Nous les gosses - Biz çocuklar**'ı (1941) bunların en önemlileriydi. İşgalin son yıllarına doğru bu yönetmenlerden çoğu direnme hareketine katılarak, Fransa'nın kurtuluşunu gösteren belge-filimleri çevirdiler. İşgal boyunca gizlice çevrilen **Le Journal de la Résistance** -

Direnme hareketi günlüğü, bunların en heyecanlı, en dokunaklısıydı.

İNGİLİZ SİNEMASININ UYANIŞI. İlk Dünya Savaşının sinema alanından sildiği İngiliz sineması, sesli sinemayla birlikte bir süre bocaladı. Sonra bir yandan John Grierson'un bir yandan da Fransız öncü sinemasının temsilcilerinden olup İngiltere'ye göç eden Alberto Cavalcanti'nin çabalarıyla belgefilimcilik de gelişmeğe başladı. Bunun yanı sıra Macar asıllı Alexander Korda'nın **The Private Life of Henry VIII - Kadınlar cellâdı** (1933) adlı filminin iş bakımından başarısı büyük sermayeyi sinema alanına çekti, büyük stüdyolar kuruldu, yabancı sinemacılar çağırıldı. Clair ve Feyder'den sonra Amerikalı King Vidor, J. Cronin'den **The Citadel - Hata'yı** (1938), Sam Wood **Goodbye Mr. Chips! - Elveda gençlik**'i (1939) çevirdi. İngiliz sinema endüstrisini kuvvetlendiren bu çalışmalar yanında en güzel İngiliz filimleri Alfred Hitchcock eliyle verildi. Hitchock **The Man Who Know Too Much - Çok bilen adam, The Thirty-Nine Steps - 39 basamak** (1935), **Sabotage - Baltalama** (1937), **The Lady Vanishes - Kaybolan kadın** (1938)... gibi polis ya da casusluk filimleriyle İngiliz sinemasının tanınmasında önemli bir rol oynadı. Hitchcock 1940 ta Hollywood'a gittiği vakit bu sinema artık belirli bir gelişmeye varmış durumdaydı. Hitchcock Hollywood'taki ilk eseri **Rebecca** (1940) ile büyük bir iş başarısı sağladıktan sonra **Shadow of a Doubt - Şüphenin gölgesinde** (1943) ile küçük bir Amerikan şehrinin başarılı bir tasvirini yaptı. Steinbeck'ten uyarladığı **Lifeboat - Yaşamak istiyoruz**'da (1944) ise baştan aşağıya bir cankurtaran sandalında geçen konuyu teknik bir ustalık ve başarılı karakter çözümlemesiyle işledi. Genç Carol Reed, Cronin'den uyarladığı **The Stars Look Down - Yıldızlar altında**'da bir maden kasabasını anlatarak dikkati çekti. Bernard Shaw'dan uyarladığı **Pygmalion** (1938) ile başarı kazanan Anthony Asquith, savaşla birlikte yarı belge-filimler çevirdi. Tiyatro yazarı, senaryocu, oyuncu Noel Coward genç David Lean ile birlikte **In Which We Serve - Denizler hâkimi**'yle (1942) güzel bir savaş filmi verdi. Bunu Coward-Lean işbirliğiyle meydana getirilmiş başka filimler izledi. Bu dönemin sonunda Laurence Olivier'nin ilk filmi **Henry V** (1944), zenginlik bakımından bütün öbür tiyatro uyarlamalarını aşan, sonraki piyes uyarlamalarına örnek olan bir

yapıttı. Savaşın patlaması ise, belge-filimciliğin başlı başına bir okul olarak gelişmesini hızlandırdı.

İTALYAN SİNEMASININ UYANIŞI. Faşist rejimi altındaki İtalyan sinemasının durumu, nazi rejimi altındaki Alman sinemasından daha parlak değildi. Bununla birlikte savaşın patlamasına kadar Alessandro Blasetti ile Mario Camerini arada bir, tek tük ilgi çekici filimler ortaya koydular. Blasetti'nin Garibaldi'nin hayatını yansıtan **1860** (1933) adlı tarihsel filmi ile Camerini'nin ortahalli insanlar çevresinde geçen oldukça başarılı güldürüleri **(Gli uomini che mascalzoni! - Erkekler ne kabadır!**, 1932, **Daro un millione - Bir milyonum olsa**, 1935...) bunlar arasında yer alır. Fakat Mussolini'nin İtalyan sinemasında bir kalkınma yapmak umuduyla 1935 te kurduğu "Centro Sperimentale di Cinematografia" adlı Sinema Enstitüsü ile ertesi yıl Avrupa'nın en modern stüdyosu olarak kurdurduğu "Cinecittà" adlı sinema sitesi hür düşünceyi boğan bir düzenden dolayı hiçbir sonuç veremedi. Yalnız birincisi, savaş sonuna doğru birden bire ortaya çıkacak olan yeni-gerçekçilik akımının kuram olarak hazırlanmasına yardım etti, ikincisi de yeni yönetmenlerin pratik alanda yetişmesini sağladı. Savaşın ilk yıllarıyla birlikte belge-filim çalışmalarının hızlanması da İtalyan sinemasına oldukça canlılık kattı. Savaşın ilk yıllarında İtalya'nın tarafsız kalması, Mussolini'yi Avrupa'nın sahipsiz pazarlarını ele geçirmeğe yöneltti, bu düşünceyle filim yapımı hızlandırıldı (1940 ta 70, 1941 de 90, 1942 de 119 filim). Fakat bunların hepsi değersiz yapıtlardı. Faşizme düşman olan genç sinemacılar ise yavaş yavaş endüstrinin kilit noktalarına yerleştiler. Bunlardan Luchino Visconti 1943 te **Ossessione - Tutku'**yu çevirerek, az sonra birbiri ardından büyük yapıtlar verecek olan yenigerçekçiliğin habercisi denilebilecek filmini meydana getirdi. Renoir'ın eski yardımcısı olan Visconti, Amerikalı yazar James M. Cain'in "The Postman Always Rings Twice" (Postacı kapıyı iki kez çalar) romanından uyarladığı bu filimde, Fransız naturaliste okulunun geleneğine uyarak İtalyan orta sınıfının yaşayışını yansıtıyordu. Filim birkaç kere yasaklanıp birkaç kere serbest bırakıldı, fakat genç sinemacılar üzerinde büyük etki yaptı. Camerini'nin filimleriyle İtalya'nın en tanınmış "jeune"ü olan Vittorio De Sica da, 1943 te çevirdiği **I bambini ci guardano - Evlâdına kıyma** ile İtalyan burjuvazisinden bir çiftin anlaşmaz-

lığı arasında ezilen küçük bir çocuğun serüvenini yine gerçekçi bir tutumla işledi. Aynı filmin senaryocusu olan Cesare Zavatti'nin başka bir senaryosu, Blasetti tarafından çevrildi; **Quattro passi fra le nuvole - Bulutlarda dört adım** (1943), çoluk çocuk sahibi bir adamın aşk serüvenini eğlenceli bir deyişle vermesi yüzünden büyük başarı kazandı. 1943-44 yılları, faşist rejimin çökmeye yüz tuttuğu bir dönemdi. Sinema endüstrisi tamamiyle felce uğramış, stüdyoların büyük kısmı yıkılmış, sinema malzemesi bulunmaz olmuştu. Güneyden ilerliyen müttefik orduları ile geri çekilen Alman kuvvetleri arasındaki çarpışma İtalya'yı yakıp yıkıyordu. Yeni İtalyan sinema okulunun ilk büyük yapıtı olan **Roma citta aperta - Roma açık şehir** (1944-45) bu şartlar altında ortaya çıktı. Fakat bu, savaş sonrasına ait bir hikâyedir.

İŞGALDEKİ AVRUPA SİNEMALARI. Alman boyunduruğu altına girmekle birlikte Avrupa'nın öbür bazı ülkeleri bu dönemde dikkate değer bazı filimler meydana getirmeği başardılar. Dreyer 1940 ta **Dies Irae/Vredens dag - Gazap günü**'yle bir ortaçağ olayını plâstik yönü çok zengin görüntülerle canlandırdı. Danimarkalı öbür büyük yönetmen Benjamin Christensen **Barnett - Çocuk**'la (1940) çocuk dünyasını ince bir gözlemle verdi. Bu iki emekli sinemacı yanında karı-koca Astrid ve Bjarne Henning - Jensen, Bodil Ipsen, Lau Lauritzen Jr. gibi yeni yönetmenler çıktılar. Bu arada Ipsen ile Lauritzen Jr., Danimarka'nın direnme hareketini canlandıran **De röde enge - Toprak kızıla boyanacak**'ı (1944-45) çevirdiler.

İsveç sineması da Alf Sjöberg sayesinde, eski günleri andırır bir canlılığa erişti (İsveç folklorundan yararlanan **Himlaspelet - Göğün yolu**, 1942, psikolojik bir dram olan **Hets - Fırtına**, 1944). Emekli Gustaf Molander'in filimleri daha küçük çapta bu canlılığı destekledi.

SSCB'DE YENİLER. Sovyet sesli filimlerinin ilk büyük yapıtı olarak adı belirtilen **Çapayev**, SSCB'de bu yıllar başlayan resmî sanat görüşü olan "toplumsal gerçekçilik"in bir başarısı diye selâmlanmıştı. Bundan dolayı yönetmenlerin çoğu **Çapayev** çeşidinden içsavaş kahramanlarını ele almağa başladılar. Grigoriy Kosintzev ile Leonid Trauberg **Yunost Maksima - Maksim'in gençliği** (1935), **Vozvraşçeniye Maksima - Maksim'in**

dönüşü (1937), **Viborgskaya storona - Maksim Viborg'ta** (1938) üçlüsüyle, Aleksandr Zarki ile Yosif Heifitz **Deputat Baltiki - Baltık milletvekili**'yle (1937) Ermler **Veliki grajdanin - Büyük yurttaş** (2 bölüm, 1938-39) ile bu çığıra katıldılar. Mark Donskoy'un Gorki'nin kendi hayatını anlatan yapıtlarından derlediği üçlüsü de (**Detstvo Gorkova - Gorki'nin çocukluğu,** 1938, **V lyudyak - Halk arasında,** 1939, **Moi universiteti - Benim üniversitelerim**) bunlara katılabilir. İçsavaşı daha geniş çerçevede ele alan önemli yapıtlar arasında da Yefim Dzigan'ın **Mi iz Kronstadt - Kronştat bahriyelileri,** Mikail Romm'un **Trinadtsat - On üçler** (1937) ile **Lenin v 1918 godu - Lenin 1918 yılında**'sı (1939) yer alır. Savaşın yaklaşmasına doğru yönetmenler Rusya tarihinin daha eski yıllarına kadar da uzanmağa başladılar. Bunların başında Eisenstein'ın 1938 de çevirdiği **Aleksandr Nevski - Şimal hücum taburu** başta geliyordu. Sergey Prokofiev'in müziğiyle süslü olan bu filim, büyük bir plâstik ustalıktan başkaca, görsel-işitsel karşı-sürümün en güzel örneğini ortaya koyuyordu. Yine Eisenstein'ın 1944 sonunda başladığı **Ivan Grozni - Müthiş İvan** ancak 1946 da tamamlanabildi. Eisenstein gibi Pudovkin de tarihsel konulara yöneldi, Mihail Doller'le Rus tarihindeki çok eski bir köylü ayaklanmasını anlatan **Minin i Pojarski - Minin ile Pojarski**'yi (1939), Çarlık Rusyasının gadre uğramış bir komutanının hayatını canlandıran **Suvarov'u** (1941) çevirdi. Vladimir Petrov, Aleksis Tolstoy'un ünlü romanından uyarladığı **Piotr Pervii - Deli Petro** adlı iki bölümlük filmiyle (1937, 1939) bunlara katıldı. Dovçenko **Şçors**'ta (1939) Ukranyalı bir kahramanın portresini çizdikten sonra kendisini belgefilimlere verdi. Alman ordularının Rusya içerisinde ilerleyişi Sovyet sinema endüstrisini sarstı, birçok stüdyolar Orta Asya'ya doğru taşındı. Yapım çalışmasının büyük kısmı belge-filme yöneldi. Bunların yanı sıra savaşı konu olarak ele alan birçok filimler meydana getirildi (Ermler: **Ona zaşçişçayet rodinu - Yurdunu koruyan kadın,** 1943; Donskoy: **Raduga - Eleğimsağma,** Lev Arnstam: **Zoya,** Viktor Eisimont: **Jila-bila devoşka - O küçük bir kızdı,** 1944...).

8. SAVAŞTAN SONRA SİNEMA (1945 - 1962)

DEĞİŞEN DÜNYA. Savaş dünyanın çehresini değiştirdi, gelecek için umutlar uyandırdı. Savaş sonunda bunların bir kısmı

gerçekleşti, toplumsal ve siyasal değişikliklere yol açtı; bir kısmı gerçekleşmedi, bu da birtakım huzursuzluklar uyandırdı. Demokrasinin zaferi, eski sömürge ülkelerinin bağımsızlık kazanması, soğuk savaşın zikzaklarına rağmen bu ülkelerin Birleşmiş Milletler'de gittikçe çoğalması ve seslerini duyurması, nükleer çağın başlaması, uzay çağının ilk günlerine ayak basılması her alanda olduğu gibi sinemada da etkisini gösterdi. Savaştan sonra sinema, birkaç ülkenin tekelinden çıktı; bağımsızlığına kavuşmuş hemen bütün ileri ülkelerde ulusal sinemaların doğuşu, duraklıyan sinemaların atılışı sık sık raslanan bir olay oldu. Uluslararası sinema alış verişi, her yıl sayısı daha da artan filim şenliklerinin de yardımıyla, gerek iktisat gerekse sanat alanlarında alabildiğine gelişti. 1953 ten başlıyarak geniş-perde işlemleri sinemaya sesten sonra en büyük teknik ilerlemeyi sağladı.

AMERİKAN SİNEMASI. Savaştan sonraki Amerikan sinemasının ilk yılları bunalım içinde geçti. Dört olay bu bunalımı hızlandırdı: Ulusal sinemaların gelişmesi, televizyonun rekabeti, 1940 ta hükümet tarafından "tröst aleyhtarı" kanuna dayanılarak açılan dâvanın Hollywood tekelini sarsması, soğuk savaşla birlikte Hollywood'ta McCarthy'ciliğin alıp yürümesi. Buna karşılık bu dönemin ikinci yarısında yeni tekniklerle televizyon rekabetine karşı konma yolu bulundu, McCarthy'cilik eski hızını kaybetti, bağımsız yapımevlerinin ortaya çıkışı Amerikan sinemasına yeni bir canlılık verdi. Fakat Hollywood'un eski üstünlüğü artık kalmadı, eskisine göre bir "ölü şehir" kılığına büründü, Amerikan sinemacıları Amerika'dan çok başka ülkelerde çalışır oldular. Nihayet yeni bir sinemacılar kuşağının ortaya çıktığı görüldü.

ÜÇ BÜYÜKLER. Savaş öncesinin Üç büyükler'inden Capra sahneden hemen hemen çekildi ve bir daha eski başarısına erişemedi. William Wyler, savaştan sonraki ilk yapıtı olan **The Best Years of Our Lives - Hayatımızın en güzel günleri**'yle (1946) bu dönemin ilk önemli filmini ortaya koydu, savaştan dönenlerin sivil hayata kendilerini uydurmaktaki güçlüklerini anlattı. Aynı zamanda derinlemesine görüntünün en iyi örneklerinden birini veren filim yarım düzüneden çok Oscar kazandı. Fakat bu, aynı filmin, Hollywood'ta bir yılgı havasına

yol açan "Amerikan Aleyhtarı Faaliyetleri Soruşturma Komisyonu"nun "yıkıcı filimler" listesine geçirilmesini önliyemedi. Wyler iki yıl sonra "Bugün artık Hollywood'ta **Hayatımızın en güzel yılları**'nı çevirmeme izin vermezler" derken Hollywood'un durumunu açıkça belirtmiş oluyordu. Nitekim Wyler'in kendisi gittikçe soğuk ve "akademik" filimler çevirerek savaş öncesinin en umut verici toplumsal filimlerinden İtalya'da çevrilmiş **Ben-Hur**'a (1959) kadar geriledi. Aradaki yapıtlarının en iyisi **Roman Holliday - Roma tatili**'ydi (1953). John Ford, Capra ve Wyler'den daha dayanıklı çıktı. Son derece verimli olan çalışması içinde çoğu vakit aksayan filimler meydana getirmekle birlikte, özellikle kovboy filimleri türünde eski Ford'tan izler taşıyan birkaç yapıt ortaya koydu (**My Darling Clementine - Kanun harici**, 1947, **Wagonmaster - Vahşiler hücum ediyor**, 1950, **The Searchers - Çöl aslanı**, 1956, **Two Rode Together - İki süvari**, 1961...). Kovboy filimleri dışında Ford'un en güzel yapıtı, anayurdu İrlanda'nın geleneklerini, çevresini, İrlandalı karakterini dikkate değer bir gözlemle anlattığı **The Quiet Man - Kadın satılmaz**'dı (1952). Ford, irili ufaklı bütün filimlerinde kendine özgü mizahı duygusunu, görüntü düzenlemesini, sevdiği tipleri incelikle çizmesini, rahat anlatımını korumasını bildi.

SAVAŞ ÖNCESİNDEN KALANLAR. Savaş öncesi Hollywood'undan gelen kuşağın öbür temsilcileri, George Stevens bir yana bırakılırsa, ortaya büyük bir yapıt koyamadılar. Fritz Lang kendisini hemen tamamiyle iş filimlerine kaptırdı, ancak **Rancho Notorious - Yaylaların fahişesi** (1952) adlı kovboy filmi ve **The Big Heat - Ölüm korkusu** (1954) adlı gangster filmiyle dikkati çekti; sonra Batı Almanya'ya giderek eski filimlerinin başarısız tekrarlarını yapmağa girişti. 1931 de Erich Maria Remarque'ın ünlü romanı **All Quiet on the Western Front - Garp cephesinde yeni birşey yok**'u perdeye başarıyla aktarıp savaş aleyhtarı en güzel filimlerinden birini veren Lewis Milestone ise, bu çeşit filimlerdeki ustalığını 1950 de Kore savaşıyla yeniden çoğalan savaş filimlerinde yine sağlamağa, çok kere de harcamağa başladı, sonra Wyler gibi o da kendini iş filimlerine kaptırdı. Dieterle, William A. Wellman, Henry Hathaway, Howard Hawks, Mervyn Le Roy bunlara katılmakta gecikmediler. Sessizle seslinin kavşak çağında güldürü filimleriyle sinemaya başlıyan, hafif salon güldürüleri çeviren, 1939 da

Gunga Din - Fedailer alayı adlı kötü bir filimle büyük iş başarısını sağlıyan Stevens ise savaş sonrasının en sağlam yönetmenlerinden biri oldu. Dreiser'in "An American Tragedy" romanından uyarladığı **A Place in the Sun - İnsanlık suçu** (1951), **Shane - Vadiler aslanı** (1953), **Giant - Devlerin aşkı** (1956), Amerika'nın tarihini Batıyı fetheden öncüler çağından alıp endüstrileşme çağına, oradan günümüze kadar getiriyor, bu aradaki değişimi gözler önüne seriyor, gerçekleşemiyen "Amerikan rüyası"nı ağırbaşlı, ölçülü, rahat bir anlatımla ortaya koyuyordu.

WELLES, HITCHCOCK. Welles, sözleşmesinin bozulmasını sağlamak için stüdyoca eline tutuşturulan kötü bir senaryodan **Lady From Shanghay - Şangay'lı kadın** (1947) adlı dikkati çeken bir polis filmi meydana getirdikten sonra, yirmi günde bir **Macbeth** (1948) çevirdi ve Avrupa'ya göç etti. İtalya'da **Othello**'yu (1950-52) tıpkı **Macbeth** gibi sınırlı olanaklar içinde, fakat son derece kişisel bir deyişle uyarladı. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, **Yurttaş Kane**'in küçük örneği denebilecek **Mr. Arkadin/Confidential Report/Dossier Secret - Ölüm raporu**'nu (1955) çeviren Welles, tasarılarını gerçekleştirecek parayı kazanmak için irili ufaklı filimlerde oynadı. Sonunda Kafka'nın romanından **Le Procès - Dâva**'ya (1961) el attı. Welles'in direnişine karşı Hitchcock kendisini Hollywood'un gereklerine kolaylıkla uydurdu, iş bakımından hemen her vakit, sanat bakımından arada bir tatmin edici bir düzüne kadar filim çevirdi. Salvador Dali'nin dekorlarıyla süslü **Spellbound - Öldüren hatıralar** (1945) birazdan moda olacak "psychanalitique" filimlerden ilkiydi. **Rope - Ölüm kararı** (1949), **Yaşamak istiyoruz**'daki denemeyi daha ileri götürüp baştan sona bir apartman dairesinde geçen konuyu tek bir çekimle anlatıyordu. **Strangers On a Train - Trendeki yabancı** (1951) psikopat bir kaatilin hikâyesini, **Rear Window - Arka pencere** (1954) tekerlekli iskemlesinden kıpırdayamayan gazetecinin uzun odaklı mercekle çözmeğe çalıştığı cinayeti, **The Trouble With Harry - Harry'yi kim öldürdü?** (1956) güldürü çerçevesinde işlenen cinayet olayını, **Vertigo - Ölüm korkusu** (1958) ile **Psycho** (1960 yine "psychanalitique" filim örneklerini ortaya koyuyordu. Filimlerinin çoğunda hep aynı konuyu işliyen, biçimciliği bazan aşırı dereceye vardıran Hitchcock, alıcı cambazlıkları, kendine özgü "acayip durumlar"

ıyla seyirciyi sürüklemesini en kolay sağlıyan yönetmenlerden biri oldu.

CHAPLIN. Chaplin, savaş sonrasına en büyük yapıtlarından biri olan **M. Verdoux - Mösyö Verdu** (1947) ile girdi. **Mösyö Verdu**'da Chaplin geleneksel Şarlo tipini bir yana bırakıp yepyeni bir tipi ele alıyordu. Bunun yanısıra filim, Şarlo'nun öbür yapıtlarında hiç raslanmayan ölçüde bir kötümserlik taşıyordu. Bunun sebebi, filmin, milyonlarca kişinin hayatına mal olan savaştan iki yıl sonra, dünyanın yeniden bir savaş tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu sırada çevrilmiş olmasıydı ve tutumuyla büyük bir sanatçının insanlığı uyarması anlamını taşıyordu. Fakat filmin bu barışçı yönü, Birleşik Amerika'nın gerici çevrelerinin Chaplin'e yeniden hücuma geçmesine yol açtı. Chaplin, 1952 de, yaşlanmış bir müzikhol güldürücüsünün durumunu bazan aşırı duygululuğa varan, fakat insanı derinden kavrıyan bir tarzda anlatan **Limelight - Sahne ışıkları'nı** çevirdikten sonra Avrupa'ya göç etti. 1957 de çevirdiği son filmi **A King in New York - New York'ta bir kral** Amerika'daki McCarthy'ciliği yeriyordu.

YİTİK KUŞAK. İlk filimlerini savaş içinde vermeğe başlıyan yeni bir sinemacılar kuşağı, savaş ertesinin en iyi Amerikan filimlerini vermeğe başladılar, fakat bunların çoğu soğuk savaşın ve McCarthy'ciliğin kurbanı olmakta gecikmediler. Bunlar John Huston, Edward Dmytryk, Elia Kazan, Jules Dassin, Fred Zinnemann, Joseph L. Mankiewicz, Richard Brooks, Joseph Losey ile eski bir senaryocu olan Billy Wilder'dir.

Huston, Dashiell Hammett'in polis romanından **The Maltese Falcon - Malta şahini** (1941) adlı filmi çevirerek, Amerikan "kara filim"lerinin başarılı bir örneğini verdi. Savaş sırasında ordu için belge-filimler çevirdi. Savaştan sonraki ilk filmi **The Treasure of Sierra Madre - Altın hazineleri**'nde (1947) altın tutkusunun insanlarda meydana getirdiği değişiklikleri Hollywood'un belli kalıpları dışında ele aldı. **Asphalt Jungle - Elmas hırsızları**'nda (1950) yine "kara filim" çeşidine döndü. Savaştan korkan bir askerin yavaş yavaş yüreklenişini anlatan ve Amerika içsavaşında geçen olayı son derece güzel fotoğraflarla veren **The Red Badge of Courage - Kanlı zafer** (1951) stüdyosu tarafından kesintilere uğrayınca Huston Avrupa'ya

gitti. Küçük bir nehir gemisinde bir kadınla erkeğin serüvenini anlatan **The African Queen - Afrika kraliçesi**'ni (1951), kendine özgü "başarısızlığa övgü" tutumu içinde işledi; ressam Toulouse-Lautrec'in hayatını **Mouline Rouge - Kırmızı değirmen**'de (1952) canlandırdı. Fakat bu dönem içindeki en başarılı yapıtları polis filimlerini alaya alan **Beat the Devil - Sarışın şeytan** (1953) ile Herman Melville'in ünlü romanından uyarladığı **Moby Dick - Deniz ejderi**'ydi (1956). Huston son olarak Freud'ün hayatına el attı.

Dmytryk savaşın ilk yıllarında Amerika'da büyük başarı kazanan, fakat çok acemice çevrilmiş bir filimle (**Hitler's Children - Zehirlenen ruhlar,** 1943) yönetmenliğe başladı; **Farewell My Lovely - Elveda sevgilim** (1944), **Murder, My Sweet - Cinayet, sevgilim** (1945) ile gangster filimleri çığırına katıldı. Fakat en önemli yapıtı Amerika'daki yahudi düşmanlığını yansıtan **Crossfire - Çapraz ateş**'ti (1947). **Give Us This Day - O gün gelecek** (1949) büyük iktisadi bunalım yıllarında Amerika'da yerleşmiş bir İtalyan işçi ailesinin yaşayışını gerçekçi bir tutumla veriyordu. Fakat İngiltere'de çevirdiği bu filminden sonra Dmytryk Amerika'ya dönünce "Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi"nde sorguya çekildi ve "kongreye hakaret suçu"ndan on arkadaşiyle birlikte hapse girdi. "Kara liste"ye giren Dmytryk ancak ihbarda bulunarak Hollywood'da yeniden çalışmak olanağını sağlıyabildi. Fakat sonraki filimleri, teknik sağlamlığa rağmen çok kez zayıf konular üzerine kurulmuştu.

Kazan da aşağı yukarı aynı sonuca uğradı. Amerikan tiyatrosunun önemli sanatçılarından olan yönetmen, 1944 te **A Tree Grows in Brooklyn - Bir genç kız yetişiyor** (1944) adlı "best-seller"i uyarlıyarak sinemaya başladı. 1947 de, "Amerikan yenigerçekçiliği" içinde önemli yer alan bir polis filmi (**Boomerang - Bumerang**) ile yahudi aleyhtarlığını ele alan **Gentlemen's Agreement - Namus sözü**'nü çevirdi. "Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi"nden ancak ifşaatta bulunmakla yakasını kurtaran Kazan, Tennessee Williams'ın piyesinin başarılı uyarlamasıyla (**A Streetcar Named Desire - İhtiras tramvayı,** 1951) ün kazandı; Stanislavsky sistemine göre çalışan "Actor's Studio" yu kurarak Marlon Brando, James Dean, Elli Wallach... gibi oyuncuların yetişmesini sağladı. Kazan, Meksika ihtilâlinin bir sayfasını **Viva Zapata! - Kanlı tuzak**'ta (1952), Amerikan sen-

dikacılığının kirli yönlerini **On the Waterfront - Rıhtımlar üstünde**'de (1954) verdi. Steinbeck'in romanından aldığı **East of Eden - Cennet yolu** (1955) genişperdeyi ilk kullandığı zaman düştüğü yanlışları yansıtıyordu. **Baby Doll - Taş bebek** (1956, T. Williams'tan), **The Wild River - Vahşi ırmak** (1959), **Splendor in the Grass - Çayırdaki ihtişam** (1961) gibi iş yapan filimleriyle yerini sağlamlaştıran, kendi hayatıyla ilgili **America! America!**'yı (1962) Türkiye'de çeviren Kazan, filimlerinin çoğunda iddialı, toplumsal yönü ağır basan, fakat meselelerin can alacak noktalarını teknik gösteriler, çarpıcı sahne düzenlemeleriyle geçiştiren bir yönetmen olarak ortaya çıktı.

"Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi"nin öbür önemli iki kurbanı Dassin ile Losey oldu. Dassin faşist metotlarla yönetilen bir hapisanedeki isyanı **Brute Force - Vahşi kuvvet**'te (1947) anlattıktan sonra, New York'un gerçek yüzünü, dışarı çalışmayla yansıtan **Naked City - New York esrarı**'nı çevirdi (1948). **Thieves' Highway - Uçurum yolcuları**'nda (1949) Amerikan kabzımallarının sömürücülüğünü ele alan bir konuyu işledikten sonra İngiltere'ye, oradan Fransa'ya gitti; **Du Rififi chez les hommes - Erkekler arasında hesaplaşma** (1954) adlı bir gangster filmiyle Yunanlı yazar Kazancakis'in romanından uyarladığı **Celui qui doit mourir - Ölmesi gereken adam**'ı (1957), Yunanistan'da **Pote tin kiriyaki/Never On Sundays/Jamais le dimanche - Pazarları asla olmaz**'ı (1960) çevirdi. Losey kısa filimlerle kendini tanıttıktan sonra stüdyolarda kesintilere uğrayarak bütünlüğü kaybolan birkaç filim çevirdi (en önemlisi Lang'ın filminin yeniden çevirimi olan **M - Düsseldorf canavarı**, 1951); İngiltere'ye göç ederek takma adlar altında filimler yaptı; sonra birbiri ardından **Time Without Pity - Oğlum öldürmedi** (1956), **Chance Meeting/Blind Date** (1959), **The Concrete Jungle/ The Criminal - Suç altında** (1960) gibi teknik bakımdan başarılı, kişiyle çevresi arasındaki ilişkileri sağlamca kuran, şiddet öğesinin geniş yer aldığı filimler çevirdi. Avusturya asıllı Zinnemann, savaşta sakat olmuş askerin dramını **The Men - Erkekler** (1951), savaş sonunda Amerika'ya giden "gelin"lerin karşılaştığı durumları **Teresa - Temiz ruhlar** (1951) filimlerinde anlattı. Fakat en önemli yapıtı, Gary Cooper'in canlandırdığı "yaşlanmış kovboy" tipini, klâsiklerin "üç birlik" kuralına uygun olarak işlediği çok başarılı bir kovboy filmi olan **High Noon - Kahraman şerif**'ti (1952). Pearl Harbour baskınının ari-

fesindeki Amerikan ordusunun aksayan yönlerini ele alan **From Here to Eternity - İnsanlar yaşadıkça** da (1953) gerçekçi tutumuyla dikkati çekiyordu. Mankiewicz'in adı, savaştan önceki birçok başarılı filimlerin (**If I Had a Million, Million Dollar Leg..**) senaryosunda yer aldı. Sonra senaryocu-yapımcı olarak **Fury, Three Comrades, Philadelphia Story**'de çalıştı. 1946 da yönetmenliğe başlıyarak ortalama değerde filimler çevirdi. **A Letter To Three Wives - Üç kadına bir mektup** (1948) anlatımdaki ustalığının, kadınları yerici tutumunun ilk başarılı örneğiydi. **No Way Out - Can düşmanı**'nda (1950) zenci meselesini cesaretle işleyen Mankiewicz, **All About Eve - Perde açılıyor**'da (1950) tiyatro dünyasının ve bu dünyada bir yer kapmak için her yola başvuran kadın oyuncuların durumunu ele aldı. **Julius Caesar** (1953) Shakespeare'i Hollywood ölçüleri dışında uyarlamasıyla dikkati çekiyordu. Fakat bundan sonraki filimlerinde hiçbir vakit aynı başarıyı gösteremedi. Romancı ve senaryocu olan Brooks'un adı da **Crossfire, Brute Force...** gibi başarılı senaryolarda yer aldı. Fakat Brooks aynı başarıyı kendi çevirdiği filimlerin senaryosunda gösteremedi. Brooks'un filimlerinden en iyisi, Amerikan suçlu gençliğini konu alan **Blackboard Jungle - Karatahta cengeli**'ydi (1955). Wilder de Berlin, Paris, Hollywood'ta senaryo yazarlığından sonra yönetmenliğe başladı. İlk filimlerinden **Double Indemnity - Çifte tazminat** (1944) bu yıllarda başlıyan Amerikan "kara filim"lerinin ilklerindendi. **The Lost Week-End - Yaratılan adam**'da (1945) bir ayyaşın serüvenini anlatarak büyük bir iş başarısı sağlıyan Wilder, 1950 de eski Hollywood şöhretlerinin çöküntü yıllarını **Sunset Boulevard - Sunset bulvarı**'nda (1950) canlandırdı. Fakat Wilder en başarılı filimlerini bir zamanlar kendisine senaryolar hazırladığı Lubitsch'in salon güldürüleri çeşidinde kazandı (**The Seven Year Itch - Yaz bekârı, 1955, Some Like It Hot - Bazıları sıcak sever, 1959, The Appartment - Garsonyer, 1960**). Capra'nın güldürü tarzını ise Wilder'den çok George Cukor (**Born Yesterday - Dünkü çocuk, 1950, Les Girls - Üç dünya güzeli, 1957...**) sürdürdü.

MÜZİKLİ FİLİMLER. Savaştan sonra, eski rövü özentilerine karşılık büyük bir gelişme gösteren müzikli filimler alanında Vincente Minnelli (**An American in Paris - Paris'te bir Amerikalı, 1951, The Bandwagon - Asrî âşıklar, 1953..**), Gene

Kelly - Stanley Donen (**On the Town - Denizciler geliyor**, 1949, **Singin' in the Rain - Yağmur altında**, 1952...), Donen (**Seven Brides For Seven Brothers - Yedi kardeşe yedi gelin**, 1954, **The Pajame Game - Pijamalı güzeller**, 1957..) yer aldılar.

YENİ KUŞAK. 1953 ten sonra, yani Hollywood'taki bunalımın atlatılması, yavaş yavaş belirli bir özgürlüğe dönüldüğü sırada yeni bir sinemacılar kuşağının ortaya çıktığı görüldü. Bunlar arasında en önemlisi olan Nicholas Ray, gerçekte daha ilk filmi olan **They Live by Night - Dönülemeyen yol**'da (1949) şiddet dolu, kötümser bir dünyayı büyük bir lirizmle, kendine özgü deyişle ve teknik ustalıkla anlattığı filimlerinin küçük çapta bir örneğini vermişti. **Johnny Guitar - Dişi kartal** (1954), **Rebel Without A Cause - Âsi gençlik** (1955) bunun daha gelişmiş örnekleriydi. Fakat Ray, bu gelişmeyi devam ettiremedi. **Bigger Than Life - Tehlikeli arzular** (1956), **The True Story of Jesse James - Jesse James'in maceraları** (1956), **Amère Victoire/ Bitter Victory - Acı zafer** (1957) henüz dikkate değer özellikler taşıdığı halde Ray sonunda **King of Kings - İsa'nın hayatı** (1961), **55 Days at Pekin - Pekin'de 55 gün** (1963) gibi üstün - yapımlarda karar kıldı. Macar asıllı Laszlo Benedek, Arthur Miller'in ünlü piyesinin başarılı uyarlamasıyla (**Death of a Salesman — Satıcının ölümü**, 1951) dikkati çekti. Amerikan âsi gençlerinin durumunu şiddet ve şiir öğesinin karıştığı **The Wild One - Kanlı hücum**'la verdi. Birçok ünlü yönetmenlerin (Chaplin, Renoir..) yardımcılığında bulunan Robert Aldrich **Apache - Âsi cengâver** (1954), özellikle **The Big Knife - Büyük bıçak**'la (1955) uyandırdığı umudu sürdüremedi. 1942 den beri filim çevirmekle birlikte **Bend of the River - Fedailer kervanı** (1952), **The Naked Spur - İdam mahkûmu** (1953), **The Man From Laramie - İntikam kanunu** (1955)... gibi filimleriyle tanınan Anthony Mann, kovboy filimleri türünde yeni kuşağın başarılı temsilcilerinden oldu. Stanley Kubrick 27 yaşındayken çevirdiği **Killer's Kiss - Kaatilin busesi** (1955), sonra **The Killing - Kanundan kaçılmaz** (1956) adlı iki gangster filmi, **Paths of Glory - Zafer yolları** (1957) adlı savaş aleyhtarı filmiyle kazandığı başarıyı, büyük olanaklarla meydana getirdiği **Spartacus** (1960) ya da **Lolita** (1962) gibi filimlerde sağlıyamadı. Güldürü alanında, Frank Tashlin, en eski Amerikan güldürü okulunun en kolay usullerini çok kez

bayağı bir şekilde kullanarak yerme denemelerine girişen filimler verdi(**Artists and Models - Çılgın modeller,** 1955, **Hollywood Or Bust - Hollywood yolcuları,** 1956...). Yine bu yıllarda, birçok televizyon sanatçısı filim çevirmeğe başladı. Bunlar arasında Martin Ritt (**A Man is Ten Feet Tall - İnsan on ayak boyundadır,** 1956), RobertMulligan (**Fear Strikes Out - Korku patlak verdi,** 1957), Delbert Mann (**Marty,** 1955, **The Bachelor's Party - Bekârlar partisi,** 1957), Sidney Lumet (**Twelve Angry Men - 12 kızgın adam,** 1957), Jack Garfein (**The Strange One - Garip adam,** 1957), John Frankenheimer (**The Young Stranger - Genç yabancı,** 1957)... yer almaktaydı. Öte yandan, belge-filimciliğe dayanarak yola çıkan ve çoğu New York'ta kümelenen sinemacılar arasında Sydney Meyers (**The Savage Eye - Vahşi göz,** 1959), Lionel Rogosin (**On the Bowery - Bowery'de,** 1955, **Come Back Africa,** 1959), ya da "öncü" denemelere girişen Shirley Clark (**The Connection - Bağlantı,** 1960), **The Cool World - Soğuk Dünya,** 1963, John Cassavetes (**Shadaws - Gölgeler,** 1960, **Too Late Blues,** 1941) gibi yönetmenler bulunmaktadır.

İTALYAN SİNEMASINDAKİ ATILIŞ. Faşizmin yirmi yıl süren baskısından kurtulan ve yıllardır kendilerini hazırlamış olan bir sinemacılar topluluğu savaş sonrası sinemasının en önemli olaylarından biri olan yenigerçekçilik akımına yol açtılar. **Yenigerçekçilik,** sinemadaki bütün gerçekçilik akımlarının, bu arada en çok Fransız naturalisme'inin, Sovyet toplumcu sinemasının, İngiliz belge-filim okulunun tecrübelerinin, İtalyan edebiyatındaki "verismo" akımının savaş sonrası İtalyasının bütün toplumsal meselelerine uygulanışından meydana geliyordu. Faşist rejimi altındaki kara günler, savaş, direnme hareketi, karaborsa, işsizlik, gecekondu, Güneydeki toprak meseleleri... sinemacıların cesaretle ele aldıkları konular oldu. Dönemin ortalarına doğru bir yandan Hollywood'un bütün Batı ülkelerinde yarattığı bunalım, bir yandan Hıristiyan Demokratların yenigerçekçilik akımına karşı cephe alması, denetlemeyi sıkılaştırma, sinemacının işini güçleştirme denemeleri İtalyan sinemasında bir bunalıma yol açtı. Fakat sinemacılar çabuk toparlandılar. İlk yenigerçekçilerin ardından onların izinden yürüyen yeni bir sinemacılar kuşağı da ortaya çıktı. Gelişen sinema endüstrisi, Cinecittà, Amerikan sermayesini ve sinemacılarını kendine çek-

ti, ortakyapım arttı, bu arada bir sürü değersiz tarihsel filimler ortalığı kapladı.

ROSSELLINI. Yenigerçekçilik akımının tanınmasını sağlıyan filimlerin ilki Roberto Rossellini'nin **Roma, città aperta - Roma açık şehir'i** (1944-45) ile **Paisa'sı** (1946) oldu. Belge-filimlerle sinemaya başlıyan, Mussolini'nin oğlu Vittorio'nun Habeşistan zaferini kutlamak üzere çevirdiği **Luciano serra pilota - Luciano pilot olacak'ın** (1938) senaryosunu yazdıktan sonra Francesco de Robertis ile iki savaş filmi yöneten Rossellini, 1944 te Almanlar Roma'dan çekilirken İtalyan direnicileriyle temasa geçerek çok ilkel şartlar altında, hemen hemen gizlice **Roma açık şehir'i** çevirdi. Baştan sona stüdyo dışında, tanınmamış oyuncularla, günü gününe geliştirilen bir senaryoya göre çevrilen bu filim, Alman işgali altındaki Roma'da günlük yaşayışı büyük bir gerçekçilikle anlatıyordu. Savaşın halka getirdiği bezginlik, işgal kuvvetinin verdiği yılgınlık, Gestapo'nun işkence yerleri, direnme hareketi... işgal altındaki Avrupa'da çevrilen bu ilk direnme hareketi filminin büyük bir ilgi ve heyecanla karşılanmasına yol açtı. **Paisa,** yenigerçekçiliği birincisinden daha da başarılı uyguluyordu. Müttefiklerin Sicilya çıkarmasından başlıyarak Kuzeye doğru ilerleyişleri sırasında adım adım gelişen bu filim altı bölümden meydana geliyor, savaşın büyük bir çöküntüye uğrattığı bir ülkedeki insanların durumlarını hiçbir yapmacığa kaçmadan anlatıyordu. Rosellini, **Paisa'yı** çevirirken her hangi bir teknik oyuna kapılmıyor, onu yolunun üstünde yakaladığı gibi, en tabii şekliyle veriyordu. **Paisa'yı** çevirirken Rossellini'nin yaptığı iş basitti: Her hangi bir gazetecinin röportaj yapışı gibi olup bitenleri öğreniyor, buna göre bir olay düzenliyor, bunu orada bulduğu oyunculara anaçizgileriyle anlatıyor, sonra onları günlük konuşmaları ve her günkü yaşayışlarıyla sahneyi canlandırmalarında serbest bırakıyordu. Yenigerçekçiliğin bu tekniği, dar ya da geniş ölçüde öbür yönetmenlerce de uygulandı. Fakat Rossellini'nin kendisi yavaş yavaş bu tutumundan ayrıldı. **Germania, anno zero - Almanya, sıfır yılı** (1947-48) aşağı yukarı **Paisa'nın** savaş sonu Almanyasında başarısız bir tekrarıydı. Cocteau'nun "La voix humaine"inden uyarladığı, **La voce umano - İnsan sesi'yle Miracolo - Mucize** adlı iki bölümden meydana gelen, **Amore - Aşk** (1948) Rossellini'de mistikliğe kaçan eğilimin belirtilerini ortaya koyuyordu.

Stromboli/Terra di Dio - Stromboli (1949), **Europe '51 - 1951 Avrupası** (1952) bu eğilimin gittikçe arttığını gösterdi. Rossellini son yıllarda yeniden savaş sırası İtalyasına dönmek istediyse de (**Generale della Rovere - General Della Rovere**, 1959, **Era notte a Roma - Roma'da gece**, 1960) eski başarısını kazanamadı.

DE SICA. Rossellini yavaş yavaş gerilerken, eski bir oyuncu olan De Sica, yenigerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri oldu. De Sica'nın **Paisa** ile aynı yıl çevirdiği **Sciuscia - Kaldırım çocukları**, savaşın meydana getirdiği çöküntüyü iki başıboş çocuğun serüveniyle ortaya koyuyor; savaşın bezginlik getiren havası içinde birbirine destek olmağa çalışan iki küçük çocuğun dostluğu, suçlu çocuk meselesi, dostluğun yıkılışı insanı sarsan bir içtenlik ve gerçekçilikle anlatılıyordu. **Ladri di biciclette - Bisiklet hırsızı** (1948) ise savaş sonrasının en güzel filimlerinden biriydi. De Sica, bu filminde, savaş sonrasının en önemli meselesi olan işsizliği son derece basit bir olayla, son derece yalın bir anlatışla, fakat bir o kadar geniş ve zengin anlam kazanan görüntülerle ortaya koydu. De Sica, çalışma aygıtı olan bisikletini çaldıran işçinin, küçük oğluyla birlikte Roma kazan onlar kepçe dolaşmasını nesnel, soğukkanlı bir görüşle anlatıyor, fakat bu arama sırasında savaş sonu İtalyasının toplumsal huzursuzlukları, işsizlik, yeni yetişen kuşakların bilinçleşmesi kendiliğinden denecek şekilde ortaya çıkıyordu. De Sica da Rossellini gibi stüdyo dışı çalışmalara, özenci oyunculara dayanıyordu. Görünüşte gerçekçilikten uzaklaşmış görünen ve çağdaş bir peri masalını andıran **Miracolo a Milano - Milano'da mucize** (1950), İtalyan gecekonduları çevresinde geçiyor, zaman zaman tabiatdışı olaylarla insanlığın mutluluğa olan özlemlerini, insan dayanışmasını, zengin-fakir ilişkilerini büyük bir mizah duygusuyla veriyordu. **Umberto D.** (1952) intihar etmek üzereyken, köpeğine olan sevgisiyle bundan cayan, yaşlı, hasta, fakir bir adamın serüvenini Chaplin'i andıran bir ustalıkla anlatıyordu. Fakat De Sica da bu yıllarda İtalyan sinemasının geçirdiği sarsıntıdan kendini kurtaramadı. Tasarılarını gerçekleştirebilmek için, vaktinin büyük kısmını oyunculuğa ayırmak zorunda kaldı. 1956 daki **Il tetto - Yuvasızlar**, biraz pembemsi bir yenigerçekçilikti. De Sica savaş sırasında bir ana kızın serüvenini anlatan **La Ciociara - Kızım ve ben** (1960) ile yeniden

umut uyandırdıysa da **Il giudizio universale - Evrensel yargı** (1961) yeni bir hayâlkırıklığına yol açtı.

VISCONTI. Aradaki bazı aksamalara rağmen, tavizsiz tu tumunu sonuna kadar götüren tek İtalyan yönetmeni, savaş sonrasının en büyük sinemacılarından olan Visconti'ydi. Visconti, savaş sonrasına İtalyan "verismo" akımının kurucusu Giovanni Verga'nın "I Malavoglia" romanından uyarlıyacağı bir "üçlü" filimle girmek istedi, fakat bunun ancak Sicilyalı balıkçılarla ilgili birinci bölümünü çevirebildi. Sicilya'da doğrudan doğruya köylülerin katılmasıyla çevrilen **La terra trema - Yer sarsılıyor** (1948) bir balıkçı ailesinin serüveniyle Sicilyalı balıkçıların sömürülüşünü, bilinçlenişini Flaherty'nin yapıtlarını andırır bir destan havası içinde yansıtıyordu. **Bellissima - En güzel** (1951), oldukça aksamasına rağmen küçük kızını sinema yıldızı yapmak istiyen bir ananın psikolojisini başarıyla çiziyordu. 1954 te çevirdiği **Senso - Günahkâr gönüller** tarihsel konuların nasıl işlenmesi gerektiğini gösterir bir örnekti. Avusturya işgali altındaki İtalya'yı, kurtuluş hareketini ele alan filim, tarihlerinin önemli bir dönemi karşısında çeşitli sınıftan insanların davranışını sağlam bir görüşle ortaya koyuyordu. **Senso,** bu tutumunun yanısıra görüntülerinin şaşırtıcı güzelliği, oyundaki başarı, ses ve görüntü arasındaki bağıntının yerli yerinde kullanışı, ağır ağır yürüyen bir senfoniyi andıran kuruluşuyla dikkati çekiyordu. Visconti 1957 de Dostoyevski'nin uzun hikâyesinden uyarladığı **Le Notti bianche - Beyaz geceler**'de romantik bir hikâyeyi havasını bozmadan gerçekçi bir tutumla çağımız İtalyasına uyguladı. **Rocco e sui fratelli - Düşman kardeşler** (1960), köylerinden kopup gelen bir İtalyan ailesinin bir büyük şehirde yavaş yavaş parçalanışını, bozuluşunu, insanların kendisini günlük gerçeklere uydurabilmekteki güçlüğü, değişim halindeki bir toplumun sıkıntılarını "naturalisme"e varan bir tutumla ortaya koydu.

ANTONIONI. 1955 ten sonraki yıllarda yeni sinemanın en önemli temsilcilerinden biri olarak ortaya çıkmakla birlikte, gerek ilk yapıtlarının tarihi gerekse İtalyan sinemasındaki önemi bakımından Michelangelo Antonioni'ye, "üç büyükler"in yanında yer vermek gerekir. Rosellini, Carné, De Santis... gibi yönetmenlerin yardımcılığını ve senaryoculuğunu yapan Antonioni

1942 den sonra belge-filimlerle işe başladı; 1950 de ilk uzun filmi **Cronaca di un amore - Bir aşkın hikâyesi**'ni çevirdi. Milâno'daki burjuva çevresini ele alan bu filminden sonra çevirdiği **I vinti - Yenilmişler** (1952), üç ayrı bölümde savaş sonrası İtalyan, Fransız ve İngiliz gençliğinin başıboş, amaçsız, suç işlemeğe yönelen yaşayışını anlatıyordu. Birkaç yönetmenin katıldığı **Amore in città - Şehirde aşk** (1953) adlı röportaj-filmin bir bölümünü çevirip, **La signora senza camelia - Kamelyasız kadın**'da (1953) aşağı yukarı **Bir aşkın hikâyesi**'ni tekrarladıktan sonra Antonioni, Pavese'nin romanından **Le amiche - Kadınlar arasında**'yı (1955) uyarladı. Kadın psikolojisinin son derece başarılı bir incelemesini veren bu filim, Antonioni'nin daha sonraki **L'avventura, La notte, L'eclisse** üçlüsünün ilk denemesin meydana getiriyordu. Bunların arasında yer alan **Il grido - Çığlık** (1958), hayatını düzene sokamamış, aradığını bulamayan, ne aradığını da bilmeyen bir erkeğin kendi boşluğunun farkına varınca intiharını anlatıyordu. **L'avventura - Serüven** (1960), **La notte - Gece** (1961), **L'eclisse - Batan güneş** (1962) savaş sonrası İtalyan burjuvazisinin mutluluğa erişmekteki güçsüzlüğünü, sürekli olamayan aşklarını, kendilerini kurtaramadıkları boğucu sıkıntıyı, huzursuzluğu yansıtıyordu. Antonioni, İtalyan toplumunun dikkatli bir gözlemcisi olmasının yanında, büyük bir görüntü ustası, ritim duygusuna sahip bir sanatçı, sinema dilini roman diline yaklaştıracak güçte son derece kişisel deyişi olan bir sinemacı olduğunu da ortaya koymaktaydı.

FELLINI. 1942 den beri senaryocu olarak birçok tanınmış filimde adı yer alan Fellini, 1950 de Lattuada'yla **Luci del varietà - Varyete ışıkları**'yla yönetmenliğe geçti. **Lo sceicco bianco - Beyaz şeyh**'te (1952) yıldız olmağa meraklı bir genç kızın serüvenlerini mizah dolu bir tutumla anlattıktan sonra, küçük bir İtalyan kasabasındaki başıboş bir delikanlı topluluğunun durumunu dikkatli bir gözleme dayanarak veren **I vitelloni - Haylazlar**'ı (1953) çevirdi. **La strada - Sonsuz sokaklar** (1954) toplumun kenarında tutunmağa çalışan üç kişilik bir gezici cambaz topluluğunun hikâyesini mizahla ciddiyetin, gerçekçilikle gerçeküstücülüğün, bazan da mistikliğin karıştığı bir deyişle veriyordu. Bu mistik tutum, küçük dolandırıcıların hikâyesini anlattığı **Il bidone - Kalpazanlar çetesi**'nde (1955) daha belirli hal aldı. Fellini, gerçekçi yönü ahlâkçı yönüne üstün gel-

diği vakit daha başarılı yapıtlar meydana getirdiğini, zavallı bir sokak fahişesinin serüvenlerini anlattığı **Le notti di Cabiria - Cabiria'nın geceleri** (1957), ya da İtalyan yüksek sosyetesini yerdiği **La dolce vita - Tatlı hayat**'ta (1960) ortaya koydu. Son olarak da Batı Avrupa'nın çağdaş bir sanatçısının iç bunalımlarını, kendi yaşayışından edindiği tecrübelerle zenginleştirerek anlattığı **Otto e mezzo - Sekiz buçuk**'u (1963) çevirdi.

ÖBÜR YENİGERÇEKÇİLER. Renato Castellani, ilk önemli filmi olan **Sotto il sole di Roma - Roma güneşi altında**'da (1948) savaşın son yıllarını Roma sokaklarındaki başıboş bir çocuk topluluğunun serüvenleriyle çizdi. **Due soldi di speranza - İki paralık umut**'ta (1952) yenigerçekçiliği köy çerçevesine taşıdı. Renk, dekor, oyun bakımından başarılı bir **Giuletta e Romeo - Romeo ile Juliette** (1954) verdi, fakat sonra "pembe" bir gerçekçiliğe saptı (**I sogni nel cassetto - Fakir âşıkların romanı**, 1957, **Il brigante - Haydut**, 1961). Aldo Vergano **Il sole sorge ancora - Güneş yine doğacak**'la (1945-46) İtalyan direnme hareketinin en iyi örneklerinden birini verdi. Fakat kendi yurdunda denetlemeyle takıştığından çok kez ya yabancı ülkelerde çalışmak ya da iş filimleri çevirmek zorunda kaldı. "Centro Sperimentale"den yetişen Alberto Lattuada, **Il bandito - Haydut ıstırabı**'nda (1946) cepheden dönen askerin gangsterliğe kadar varan umutsuzluğunu ortaya koydu. **Senza pietà - Merhametsiz dünya**'da (1948) aynı umutsuzluğun Amerikan işgal ordusundan bir zencinin başına nasıl geldiğini anlattı; **Il mulino del Po - Po değirmeni**'nde geçen yüzyılın sonlarına doğru Kuzey İtalya'daki tarım işçilerinin mücadelesini yansıttı. Fakat sonraki filimleri Lattuada'nın da gittikçe iş filimlerine yöneldiğini ortaya koyuyordu. Vergano'nun yardımcılarından Giuseppe de Santis, tarım işçisinin mücadelesini savaş sonu İtalyası çerçevesi içinde **Caccia tragica - Feci av**'da (1947) ele aldı. **Riso amaro - Acı pirinç** (1949) yenigerçekçiliği geniş seyirci kütlesine kadar ulaştırması bakımından yararlı, fakat sonradan gerçekçilik yerine cinsiyetin geçirilmesine yol açtığı için de zararlı bir rol oynadı. **Non c'e pace tra gli ulivi - Zeytinliklerin altında sükûn yok** (1951) filminde İtalyan köylüsünün sefaletini yansıtan De Santis de arkadaşlarının çoğu gibi iş filmlerine döndü. Bu yılların dikkate değer filimleri arasında Luciano Emmer'in **Domenico d'agosto - Ağustosta bir pazar** (1949), Pietro Germi'nin

In nome della legge - Kanun namına (1949) ile **Il cammino della speranza - Umut yolu** (1950), Carlo Lizzani'nin **Achtung! Banditi! - Eller yukarı haydutlar!** (1951), **Cronache di poveri amanti - Fakir âşıkların hikâyesi** (1953), Franco Rossi'nin **Amici per la pelle - Hayat boyunca arkadaş** (1955)... yer almaktadır. Son yıllarda, sayıca Fransız "yeni dalga"sından az olan, fakat yapıtlarının sağlamlığı bakımından çok kez üstün gelen genç bir sinemacılar kuşağı, yenigerçekçiliğin büyük ustalarının yanısıra İtalyan sinemasının canlılığını sürdürmektedir. Bunlardan başlıcaları Mauro Bolognini (**La viaccia - Toy bir delikanlı, 1961**), Francesco Maselli (**Gli sbandati - Başıboşlar, 1956, I delfini - Yunus balıkları, 1960**), Pier Paolo Pasolini (**Accatone - Dilenci, 1961, Mamma Roma - Romalı ana, 1962**), Elio Petri (**I giorni contati - Sayılı günler, 1962**), Francesco Rosi (**La sfida - Meydan okuma, 1958, Salvatore Giuliano, 1962**), Valerio Zurlini' dir (**La ragazza con la valigia - Bavullu kız, 1960, Cronaca familiare - Aile günlüğü, 1962**).

FRANSIZ SİNEMASINDAKİ DALGALANMA. Fransa savaş sonrasına büyük umutlarla girdi. Fakat ikinci yıl, Birleşik Amerika ile Fransa arasında imzalanan Blum-Byrnes anlaşması Fransız sinemasını büyük bir tehlike içine attı. Ancak sinemacıların ve seyircilerin sürekli uğraşısı sonundadır ki, "Sinemaya yardım kanunları"nın çıkarılması bunalımı önledi, aynı zamanda kısa filimler alanına da canlılık getirdi. Savaş sonrasında "büyük"ler genel olarak bir gerileme gösterdiler. Buna rağmen, birbiri ardından gelen "yeni dalga"lar aradaki açığı kapamağı başardılar.

DİRENME FİLİMLERİ. Fransa savaş sonrasına tıpkı İtalya'daki gibi büyük bir direnme filmiyle girdi. Fransız demiryolu işçilerinin yardımıyla René Clément'ın çevirdiği **La bataille du rail - Demiryolu savaşı** (1945), **Roma açık şehir**'den sonra Avrupa'da çevrilen ikinci direnme filmiydi. Bununla birlikte Jean Grémillon'un belge-filmi **Le Six juin à l'aube - Altı haziran şafakta** (1945), Henri Calef'nin **Jéricho** (1946), J. P. Melville'in **Le Silence de la mer - Denizin sessizliği** (1949), Clément'ın **Maudits - Lânetliler**'i (1947) bir yana bırakılırsa yönetmenler bu konuda fazla durmadılar. Savaş öncesinin dört büyüğünden yalnız Carné Fransa'daydı. Feyder tasarılarını ger-

çekleştiremeden İsviçre'de öldü (1948). Renoir Amerika'ya yerleşti. Yalnız Clair 1946 da Fransa'ya dönerek Maurice Chevalier' nin oynadığı **Le Silence est d'or - Sükût altındır**'ı çevirerek sessiz filim çağına olan özlemini yansıttı. Armand Salacrou ile "Faust" efsanesinin serbest bir uyarlaması olarak meydana getirdiği **La Beauté du diable - Şeytanın güzelliği** (1949), atom bombasıyla birlikte bazı bilginlerde meydana çıkan iç sarsıntısını ve çöküşü yansıtan bir yapıttı. **Les Belles de nuit - Gece güzelleri** (1952) Clair'in gerçekle fanteziyi karıştırmakta her zamanki ustalığını ortaya koyuyordu. Bununla birlikte sonraki filimleri (**Les grandes manoeuvres - Hileli aşk,** 1955, **Porte des lilas - Lâle sokağı,** 1957, **Tout l'or du monde - Dünyanın bütün altını,** 1961), teknik bakımdan başarılı, Clair'e özgü buluşları zaman zaman yansıtmakla birlikte, eski sıcaklığı yitirmiş yapıtlardı.

CARNÉ'NİN YENİ DALGACILIĞI. - Carné, 1943 te başladığı **Les enfants du paradis - Paradideki çocuklar**'da geçen yüzyılın Paris'indeki tiyatro çevrelerinin başarılı bir yeniden kuruşunu; edebiyat, tiyatro, pantomimanın... birbiriyle kaynaştığı zengin bir konu içinde verdi. **Les portes de la nuit - Gecenin limanları** (1946) ile **La Marie de Port - Liman kızı** (1949), savaştan önceki **Son buse**'nin ıslak, karanlık, sıkıcı liman çevresini yeniden ele alan, fakat ondaki konu sağlamlığına erişemiyen yapıtlardı. **Juliette ou la clef des soges - Juliette ya da düşlerin anahtarı**'nda (1951) her zamanki tutumundan ayrılarak fanteziye yönelen, **Therèse Raquin - Kader değişmez** (1953) ile ustaca bir uyarlama yapan Carné, yeni dalgacıların akımına kapılarak amaçsız gençlerin durumlarını **Les tricheurs - Aylaklar** (1958) ve **Terrain vague - Boş arsa**'da (1960) sık sık özentiye kaçan bir tutumla ele aldı.

RENOIR. Renoir, Fransa'ya dönmeden önce bir Amerikan yapımevi hesabına Hindistan'da **The River - Rüya gibi geçti**'yi (1951), İtalya'da **La carrozzo d'oro/Le carrosse d'or - Yaldızlı araba**'yı (1952) çevirdi. **Rüya gibi geçti,** yüzyılların ırmağı Ganges'ın kıyı boyu dekoru içinde üç genç kızın aynı erkeğe beslediği sevgiyi, insanoğlunun hayat hikâyesini ırmağın sessiz, kayıtsız akışıyla benzerlikler kurarak tasvir eden, rengi son derece ustaca kullanan, büyük bir lirizm taşıyan yapıttı. **Yaldızlı**

araba, geçen yüzyılın İtalyasında bir gezici tiyatro topluluğunun serüvenini "commedia dell'arte" geleneğini canlandırarak anlatıyordu. Renoir'ın Fransa'da 1955-59 arasında çevirdiği filimler (**French Cancan,** 1955, **Eléna et les hommes - Eléna ile erkekler,** 1956, **Le Déjeuner sur l'herbe - Çayırda kahvaltı,** 1959, **Le Testament du Dr. Cordelier - Dr. Cordelier'nin vasiyetnamesi,** 1960) belirli bir düzeyden aşağı düşmemekle birlikte yalnız savaş öncesi filimlerini değil, fakat yukarıdaki iki filmi de aratıyordu. Bununla birlikte, son savaşı acı-tatlı bir tutumla anlatan **Le Caporal epinglé - Tutsak onbaşı** (1962) yeniden bir **Harb esirleri** düzeyini az çok buluyordu.

SAVAŞ ÖNCESİNDEN SONRAYA. Savaş öncesi ya da savaş içinde sinemaya başlıyan Fransız yönetmenlerinden çoğu, bu dönemde birkaç olgun yapıt ortaya koydular. Autant-Lara'nın **Le Diable en corps - İçimizdeki şeytan'ı** (1947) bunlardan biriydi. İlk dünya savaşının sonlarına doğru, savaşın erken geliştirdiği iki genç arasındaki aşk serüvenini anlatan, Radiguet'nin romanından uyarlanan filim, savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkisini büyük bir acılıkla ortaya koyuuyordu. Fakat çok kez denetlemeyle çatışan Autant-Lara bu filmindeki başarıya bir daha erişemedi; değerce birbirini tutmayan yapıtları arasında en dikkate değer olanları Colette'ten uyarladığı **Le Blé en herbe - Olgunlaşmamış başak** (1953), Stendhal'den uyarladığı **Le Rouge et le Noir - Kızıl ile kara** (1954), Marcel Aymé'den uyarladığı **La Traversée de Paris - Bir boydan bir boya Paris** (1956) ile son derece savaş aleyhtarı olan **Tu ne tueras pas - Öldürmeyeceksin**'di (1961).

Jean Cocteau, René Clément ile çevirdiği **La Belle et la Bête - Güzel ile hayvan**'da (1946), sinemada şiir ile fantezinin yer alması yolunda üzerinde ısrarla durduğu düşünceye güzel bir örnek verdi. Dikkatle hazırlanmış dekor ve giysiler, büyük bir yenilik gösteren makiyajlar, eski bir efsaneyi canlandıran filme şiir havası dolduruyordu. Aynı şiir dolu havayı ve Cocteau'nun kendine özgü dünyasını **Orphée** (1951) ile **Le Testament d'Orphée - Orphée'nin vasiyetnamesi**'nde de (1960) bulmak mümkündür.

Clément, kendi başına çevirdiği filimlerde **Güzel ile hayvan**'ın havasından apayrı bir tutumla çalışıyordu. İtalya'da çevirdiği **Le mura di Malapaga / Au delà des grilles - Kaçak âşık**

(1949), savaştan önce Carné'nin en iyi örneklerini verdiği "şairane gerçekçilik" tutumundaki "kara filim"lerden biriydi. **Jeux interdits - Yasak oyunlar** (1952) savaşın küçücük çocuklar üzerindeki sinsi etkilerini bütün acılığıyla ortaya koyuyordu. İngiltere'de çevirdiği **Knave of Hearts/Monsieur Ripois - M. Ripois** (1954) bir çapkının serüvenlerini savaş sonrasının en büyük oyuncularından olan Gérard Philipe'in başarılı kompozisyonuyla ve tatlı bir anlatımla veriyordu. Clément 1956 da, Zola'nın "Assomoir"ını **Gervaise - Sen bir melektin** (1956) adıyla perdeye aktardı. **Sen bir melektin,** bu yüzyılın başındaki Paris'i en ufak ayrıntılarıyla verebilen, halktan bir kadının ezilişini, bir insan kalıntısı haline gelişini ustaca veren, hiçbir tavize yanaşmayan gerçekçi tutumuyla dikkati çekiyordu. Clément'ın son yapıtları, Tayland'ta çevirdiği İtalyan-Amerikan ortakyapımı **La diga sur pacifico/This Angry Age/Le Barrage sur le Pacifique - Okyanusa karşı,** (1958), ya da "yeni dalga"cılığa özenen **Plein Soleil - Kızgın güneş,** (1960) aynı başarıya erişemedi. Bununla birlikte belge-filimcilikten gelen, büyük bir gerçekçilik duygusu taşıyan Clément, savaş sonrası Fransız yönetmenlerinin en iyilerinden biridir.

Clouzot, 1947 de basit bir polis hikâyesine dayanmasına rağmen **Quai des Orfèvres - Katil kim?**'i çevre tasviri, oyuncularının (Louis Jouvet, Suzy Delaire, Bernard Blier) son derece başarılı kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir yapıt haline getirdi. Abbé Prévost'nun ünlü romanını savaş sonrası Fransasına aktaran **Manon** (1949), bütün olarak değer taşımıyan fakat tek tek başarılı sahnelerden meydana gelen bir filimdi. Brezilya'da çevirdiği **Le Salaire de la peur - Dehşet yolcuları** (1953) petrol yangını söndürmek için nitrogliserin taşıyan bir kamyonun hikâyesini soluk kesecek bir yoğunluk içinde anlatıyordu. Clouzot 1955 te yeniden ilk iki filmindeki korkulu, kötümser ve sadizm dolu havaya dönerek **Les Diaboliques - Şeytan ruhlu kadın**'ı çevirdi. Brigitte Bardot'yla çevirdiği ve Bardot'nun hikâyesiyle benzerlikleri olan bir yıldızı ele aldığı **La Vérité - Hakikat** (1960) dikkate değer gözlemleri yanında iş bakımından da büyük bir başarı kazandı.

Jean Grémillon, savaş sonrasına, doğum yeri olan Normandiya'nın yıkıntıya uğramış, tüyler ürpertici durumunu anlatan **Altı haziran şafakta**'yla girdi. Bu belge-filimden sonra Jean Anouilh'in senaryosundan **Les Pattes blanches - Beyaz ayak-**

lar'ı (1949) çevirerek küçük bir kasabada, birbirine sıkı sıkıya bağlı aşk hikâyeleri içinde sürükleyici bir dram ortaya koydu, fakat endüstrinin şartlarına kendisini uyduramayan taviz vermez tutumu, sonunda kendisini iş filimlerine yöneltti. 1959 da ölen Grémillon'un bu dönemdeki en başarılı yapıtları belge-filimcilik alanındaydı.

Jacques Becker, bu dönemin başlarında çoğalmaya başlıyan kötümser filimlere karşılık **Antoine et Antoinette - Antoine ile Antoinette** (1947) ve **Edouard et Caroline - Edouard ile Caroline** (1951) filimlerinde savaştan sonraki ortahalli Fransızın yaşayışını genç çiftlerin durumlarını işleyerek, yapmacığa düşmeyen bir iyimserlikle anlattı. **Rendez-vous de Juillet - Temmuz buluşması'**nda (1949) aynı iyimserliği savaştan sonraki başıboş gençliğin yaşayışına uyguladı. **Casque d'or - Altın hotoz** (1952) geçen yüzyılda Paris'in külhanbeyi çevresini gerçeğe uygun yolda canlandırdı. Öbür birçok meslektaşı gibi, piyasanın gereklerine kendini uydurmak zorunda kalan Becker, teknik bakımdan sağlam fakat konu bakımından aksayan birkaç filim daha çevirdikten sonra **(Touchez pas au grisbi - Paraya el sürmeyin, 1954, Aventures d'Arsène Lupin - Arsène Lupin'in serüvenleri,** 1957...) ölümünden önce bitirdiği **Le Trou - Delik'**te (1960 hapisten kaçmağa çalışan beş mahkûmun insanüstü çabasını en ufak ayrıntılarıyla veren, ince bir psikolojik çözümlemeye girişen, hapisane hücresinin ve daracık tünelin içinde alıcıyı ustaca kullanışıyla teknik üstünlüğünü bir kez daha ortaya koyan bir yapıt verdi.

1932 de Almanya'da çevirdiği **Liebelei - Aşk oyunu'**yla ilk başarısını kazanan, Hitler'in iktidara geçişiyle göçebe hayatı yaşıyarak savaş içinde Hollywood'ta **Letter From an Unknown Woman - Meçhul bir kadının mektubu** (1949) filmindeki rahat anlatımıyla dikkati üzerine toplayan Max Ophüls, savaştan sonra Fransa'da önemli etkiler yapan bir yönetmen olarak ortaya çıktı. **La Ronde - Halka** (1950), **Le Plaisir - Zevk** (1951), özellikle ölümünden önceki son filmi **Lola Montès** (1955), sinema dilindeki ustalığının, oyuncu kullanmaktaki başarısının, dışavurumcuların özelliklerini Fransızlara özgü bir incelikle bağdaştırabilmenin en iyi örnekleriydi.

Robert Bresson, dinsel görüşlerini yavaş yavaş çok kişisel bir deyişe bıraktığı savaş sonrası filimlerinde, özellikle **Journal d'un Curé de Campagne - Bir kır papazının günlüğü** (1950),

Un Condamné à mort s'est échappé - Bir idam mahkûmu kaçtı (1956) ya da **Pickpocket - Yankesicilik**'te (1959) yalın görüntüler yardımiyle insan ruhunun en çapraşık yönlerini, Dreyer'inkini andırır yoldan perdeye yansıtmayı başardı.

İKİNCİ SIRADAKİLER. Öbür sinemalarda olduğu gibi, genel olarak ortalama filimler çevirmekle birlikte, bazan en kötü iş filimlerinin yanı sıra dikkati çeken sağlamlıkta yapıtlar da ortaya koyan ikinci sıradaki yönetmenlere Fransa'da da rastlanmaktadır. Örneğin bir Christian-Jaque, birbirini tutmayan yapıtlar arasında, bir Fransız "Keloğlan'ı" sayılabilecek kahramanın serüvenini **Fanfan la Tulipe - Kahraman âşık**'ta (1952) Fransız sinemasında benzerine az rastlanır baş döndürücü bir tempo içinde vermesini, ya da uluslararası işbirliğini büyük bir insancıl anlayışla **Si tous les gars du monde - İnsanlar uğrunda** (1955) filminde işlemesini başarmıştır. Louis Daquin, stüdyolarca boykot edilmeden önce **Le point du jour - Gün doğarken**'de (1948) Fransız maden işçisinin yaşıyışını, ya da Avusturya'da Maupassant'ın romanı **Bel Ami - Güzel dost**'u (1955) sağlam bir gerçekçilik anlayışıyla ortaya koyabilmiştir. Avukatlıktan yönetmenliğe geçen André Cayatte en kötü çeşitten piyasa filimlerinden sonra, "Romeo and Juliette"in çağdaşlaştırılmışı olan **Les Amants de Vérone - Verona âşıkları**'nda (1949) olduğu kadar, adalet cihazının kötü işleyişini bütün çıplaklığıyla açığa vurduğu savlı filimlerinde de (**Justice est faite - Hak yerini buldu.** 1950, **Nous sommes tous des assassins - Hepimiz katiliz,** 1952, **Avant le déluge - Tufandan önce,** 1953...) ortanın üstüne çıkmasını bilmiştir. Bu sınıftaki öbür yönetmenler arasında Yves Allegret (**Les Orgueilleux - İhtiras kadını,** 1953), Jean Delannoy (**La Symphonie pastorale - Pastoral senfoni,** 1946), Georges Rouquier (**Farrebique,** 1946) sayılabilir.

SIRANIN DIŞINDAKİLER. Bunların yanı sıra, her hangi bir sınıfa sokulmaları mümkün olmayan, ya da tek filmiyle önemli bir yer tutan birkaç Fransız yönetmeni bulunmaktadır. Bunların en önemlileri André Malraux, Roger Leenhardt, Jacques Tati'dir. Malraux, gerçekte savaşın başında çevirdiği fakat ancak savaş sonunda tamamlıyabildiği **Espoir - Umut** (1939-1945) ile savaş sonrasında büyük önem kazanan "yaratıcılar sineması" nın ilk büyük örneklerinden birini verdi: Bir yazar, kendi ro-

manını başka bir anlatım aracı içinde bu anlatım aracının özelliklerine uygun biçimde tekrarlıyordu. İspanya içsavaşında geçen ve bu savaş sırasında çevrilmesine başlanan **Umut** Sovyet, Amerikan belge-filimlerinden etkilenip, İtalyan yenigerçekçiliğini daha ortada belirtisi yokken haber veren bir yapıttı. Büyük bir sinema eleştirmecisi olan Leenhardt, bir Fransız burjuva ailesinin dağılışından önceki son tatili **Les Dernières Vacances - Son tatiller**'de (1948) anlattı. Savaş sonrası Fransız sinemasının en önemli yapıtlarından biri olan bu filim de sinema diline romanınkine yaklaşan bir zengilik katıyordu. Tati, sinemanın ilk yıllarında güldürü türünü zenginleştiren Fransız sinemasının uzun yıllar bu alanda boş bıraktığı yeri hakkiyle dolduran bir yönetmen-senaryocu-oyuncu oldu. **Jour de fête - Bayram günü**'nde (1948) köyde çalışan bir posta müvezziinin serüvenini Linder ve Chaplin'le ortak çizgiler taşıyarak anlattıktan sonra Fransız burzuvazisini ve çağdaş yaşayışın bazı yönlerini ustaca yeren filimler verdi (**Les Vacances de M. Hulot - M. Hulot'nun tatilleri,** 1953, **Mon Oncle - Amcam,** 1961).

"YENİ DALGA". 1957-58 yıllarında ilk uzun filimlerini çeviren yaşları otuz cıvarındaki bir yönetmenler topluluğu **"yeni dalga"** diye adlandırıldı. Gerçekte bu, her sinemada, bu arada Fransız sinemasında da zaman zaman raslanan kuşak değişmesinin bir belirtisinden başka birşey değildi. Zaten bu yönetmenlerin belirli ortak bir görüşle ortaya çıkmamaları da bunu gösteriyordu. Fakat birdenbire kalabalık bir yönetmenler topluluğunun otaya çıkması, eleştirmecileri bunları yeni bir terimle adlandırmasına yol açmıştı. Bu sinemacıların bir "dalga" şeklinde topluca ortaya çıkmaları Fransız sinemasının özel şartlarından ileri geliyordu: 1943 te I.D.H.E.C.'in kuruluşu okuldan yetişme bir sinemacı topluluğunu hazırladı. 1948 den beri sürekli olarak çıkarılan "Sinemaya Yardım Kanunları" kısa filimleri alabildiğine geliştirdi ve genç yönetmenlerin hep birden sinemacılığa başlamalarını sağladı. Savaştan sonra yoğun bir eleştirme çalışmasının başlaması, çeşitli sinema dergilerinin yayımlanması eleştirmeciliğin sinemacılık için bir basamak olmasını sağladı. 1959 Cannes Festivalinin başlıca galiplerinin "yeni dalga"cı olmaları (Resnais, Truffaut, Marcel Camus) bu yönetmenlerin aynı anda ortaya çıkmalarından ileri geliyordu. Yeni dalga günümüze doğru daha kalabalıklaştı, aşağı yukarı yüz

kişiyi buldu. Şüphe yok ki, bunların büyük çoğunluğu iz bırakmadan silinip gidecektir. Fakat yine de bu kadar kalabalık bir sinemacılar topluluğunun aynı anda ortaya çıkması, içlerinden bazılarının gerçekten büyük yönetmenler olması, savaş sonrasının en önemli olaylarından biriydi.

ÖNCÜLER. "Yeni dalga"nın başlangıcı savaş sonrasının ilk yıllarına uzanıyordu. Bu arada Alexandre Astruc, sinemacının öbür her hangi bir sanatçı gibi bir filmin bütün önemli öğelerinin tek yapıcısı olması gerektiğini ileri süren **"yaratıcılar sineması"** ve sinemacının bir romancı rahatlığıyla çalışması gerektiğini ileri süren **"alıcı-kalem"** görüşleriyle, yetişen sinemacılar üzerinde büyük etkide bulundu. Astruc'ün 1948 deki bu görüşleri 1954'ten sonra "Cahiers du Cinéma" ve "Arts" dergilerinde toplanan eleştirmeciler tarafından daha geniş ve gürültülü yolda tekrarlanırken, Astruc'ün kendisi (**Le Rideau cramoisi - Kızıl perde,** 1952, **Les Mauvaises rencontres - Aksi tesadüfler,** 1955), Jean-Pierre Melville (**Denizin sessizliği,** 1948, **Les Enfants terrible - Müthiş çocuklar,** 1950), Agnès Varda (**La pointe courte - Kısa uc,** 1954) tarafından sinemada uygulanıyordu. Roger Vadim de 1956 da **Et Dieu créa la femme - Ve Allah kadını yarattı** filmiyle, "yeni dalga"nın hiç de "karakteristik" olmamakla birlikte geniş ölçüde tanınmasını sağlıyan yapıtını verdi. 1957 den başlıyarak "yeni dalga"cılar birer birer sökün ettiler.

USTALAR. "Yeni dalga"nın en büyük yönetmenleri arasında Astruc'ten başka büyük çoğunluğu belge-filimden gelen Alain Resnais, Georges Franju, Louis Malle, Chris Marker, François Truffaut, Jean Rouch yer almaktadır.

Astruc, seyirciye taviz vermeyen **Aksi tesadüfleri'yle** seyirciyi şaşırtan bir yapıt ortaya koydu, sonra Maupassant'dan uyarladığı **Un Vie - Bir hayat'**ta (1958) renk, görüntü ve plâstik duygusundaki ustalığını gösterdi, **La Proie pour l'ombre - Gölgedeki av** (1961) ile teknik ustalık gösterisine girişti; Flaubert'in romanından son derece serbest bir uyarlama olan **Education sentimentale - Duygusal eğitim** (1961) ile aynı ustalığı, kuklalıktan öteye götüremediği tiplerin anlatımında kullandı.

Savaş sonrasının en büyük belge-filimcilerinden biri olan Resnais, öykülü filmin de en büyük ustalarından biri olarak or-

taya çıktı. **Hiroshima mon amour - Sevgilim Hiroshima** (1959) adlı ilk uzun filmi, savaşın bütün yıkıcılığını, saçmalığını sinema diline yepyeni ufuklar açan bir şekilde ortaya koyarak daha şimdiden yedinci sanatın klâsikleri arasına katıldı. **L'année dernière à Marienbad - Marienbad'ta geçen yıl** (1961) sinema dilindeki bu denemeyi, Fransız "yeni roman"ından yararlanarak daha da ileriye götürmekte, sinemada zaman meselesini yepyeni bir açıdan ele almaktaydı.

Resnais'yle birlikte Fransız sinemasının en iyi belge-filimcilerinden biri olan Franju, **La Tête contre les murs - Duvarlara çarpılan baş** (1959) ve **Les Yeux sans visage - Yüzü olmayan göz**'de (1959) gerçek ile gerçekdışının bir arada yer aldığı, korku ve yılgı filimlerini ortaya koydu.

Deniz altı filimlerinin ustası Cousteau'nun yardımcısı olan Malle, **Ascenseur pour l'échaufaud - İdam sehpası**'ndaki (1957) teknik gösterilerini, **Les Amants - Âşıklar**'ın (1958) şiir ve sevgi dolu havası içinde büyük bir sadelikle kullanmayı başardı ve sinemada "erotisme"in en iyi örneklerinden birini verdi; sonra aynı teknik ustalığı **Zazie dans le métro - Zazie metroda**'nın (1960) canlı, kıvrak ve neşeli havası içinde yerli yerinde kullandı.

Marker, belge-filmi, en çok da röportaj filmini dramatik yapısı olan filimlere uyguladı, günün en önemli siyasi olaylarını bu çerçeve içinde seyirciye duyurdu.

Truffaut, kendi çocukluğunun anılarını Vigo'nunkini çok andırır bir ustalıkla **Les 400 coups - 400 darbe**'de (1959) anlattı. Son derece kişisel ve çok kez aksıyan **Tirez sur le pianiste - Piyaniste ateş ediniz**'deki (1960) deyiş çabalarından sonra iki erkekle bir kadının canlı, hayat dolu, neşeli ve alışılmışın dışındaki yaşayışlarını yansıtan **Jules et Jim - Jules ile Jim**'i (1962) çevirdi.

Etnolog olan Jean Rouch, bu alandaki bilgisini sinemadan yararlanarak uyguladığı filimleriyle (**Moi un noir - Ben bir zenciyim,** 1960, **Le pyramide humaine - İnsan piramidi,** 1961, **Chronique d'un été - Bir yazın hikâyesi,** (1961) "sinema-göz" kuramını yüzyılımızın en önemli meselelerinden biri olan beyaz ve zenci dünyalarının çatışmasına uyguladı ve aynı yıllarda çeşitli ülkelerde ortaya çıkan benzeri çabaların **Cinéma-Vérité (Sinema-gerçek)** terimiyle adlandırılmasına yol açtı.

ÖBÜRLERİ. Truffaut'yla birlikte "Cahiers du Cinéma"da eleştirmecilik yapanlardan Claude Chabrol **Le beau Serge - Yakışıklı Serge** ve **Les Cousins - Yeğenler**'de (1958) Hitchcock'un göze çarpan etkisi altında çağdaş Fransız gençlerinin yaşayışını yansıttı. Chabrol'un yanı sıra Jacques Rivette (**Paris qui nous appartient - Bizim Paris'imiz,** 1958-60), Jean-Luc Godard (**A bout de souffle - Serseri âşıklar,** 1960, **Le petit soldat - Küçük asker,** 1960, **Vivre sa vie - Hayatını yaşamak,** 1962), Jacques Doniol-Valcroze (**L'Eau à la bouche - Ağza su,** 1959) bu topluluğu tamamlamaktadır. Bunların dışında Jacques Baratier (**Goha - Cuha,** 1962), Philippe de Broca (**Farceur - Şakacı,** 1960), Jacques Démy (**Lola,** 1960), Armand Gatti (**L'enclos - Avlu,** 1961), Marcel Camus (**Orfeu negro - Siyah Orfe,** 1958), Henri Colpi (**Une aussi longue absence - Uzun ayrılık,** 1960) sayılabilir.

İNGİLİZ SİNEMASININ YENİDEN DOĞUŞU. İngiliz sineması savaş sonrasına "büyük umutlar"la girdi. Savaş içinde belge-filimcilikle yetişmiş bir kuşak ortaya çıkmış, İngiliz sineması yeniden varolabileceğini göstermişti; sinemanın sanat, kültür ve propaganda gücü savaş içinde iyice anlaşılmıştı. Bu anlayışla, İngiliz sinemacılığı savaşı izliyen yıllar içinde kendine özgü bir sinema ortaya koydu; özellikle güldürü alanında savaş sonrasının en iyi yapıtlarından birkaçını verdi. Endüstrinin geleceği oldukça parlak görünüyordu. Fakat İngiliz sinemasında büyük bir tekel kurmuş olan J. Arthur Rank'ın Hollywood'la rekabete girişmeğe kalkması, geniş bütçeli filimlere el atması yanlış bir adım oldu. Rank, büyük Amerikan yapımevlerine bağlanmak zorunda kaldı, en iyi yönetmenlerden başlıcaları Amerikan ortaklıkları tarafından tutuldu; televizyon, İngiliz sinemasındaki bunalımı artırdı. İktidarı yeniden ele geçiren muhafazakârların sinemaya eski ilgiyi göstermemeleri, Hollywood'un rekabetine karşı koyamayan İngiliz sinemasının kendisini bir daha toparlıyamamasına yol açtı. Öyle ki, "özgür sinema"nın bir aralık getirdiği canlılığa rağmen İngiliz sineması sanat bakımından can çekişir duruma düştü.

REED'İN BİÇİMCİLİĞİ. Savaş öncesinin tanınmış yönetmeni Reed, Hitchcock'tan boşalan yeri aldı. Reed'in gittikçe ağır basan "académisme"i ile Hitchcock'un "biçimcilik"i arasında büyük bir yakınlık vardı. Savaştan sonraki ilk filmi **Odd Man**

Out - Ölümden kuvvetli'de (1947) bu biçimcilik henüz dikkate değer başarılar sağlıyabiliyordu. **Ölümden kuvvetli**, bir İrlandalı milliyetçinin ardına düşen İngiliz güvenlik kuvvetleriyle, sürükleyici bir "insan avı"nı anlatmaktaydı. Savaş sonu Viyana'sında çevrilen ve Graham Greene'in romanından alınan **The Third Man - Üçüncü adam kim?** (1949) bu biçimciliğin yavaş yavaş ağır bastığını göstermekteydi. Bununla birlikte Alman dışavurumculuğundan büyük ölçüde yararlanan Reed, bu filimde savaş sonu Viyanasının karanlık, esrarengiz sokaklarını, soğuk savaşın kâbuslu havasını başarıyla vermesi, birkaç dikkate değer karakter çözümlemesi yapması, nihayet Orson Welles'in çok güzel oyunu sayesinde büyük bir başarı kazandı. Fakat bundan sonraki filimleri, eski bir belge-filimci olan Reed'in bundan hiç yararlanmadığını gittikçe daha açık olarak ortaya koyan, öz bakımdan zayıf yapıtlardı (**Trapeze - Trapez**, 1956 ; **The Key - Anahtar**, 1958...) Buna karşılık belge-filmin iki tanınmış sanatçısı olan Paul Dickson ile Humphrey Jennings, bu denemelerinden yararlandılar. Dickson **The Undefeated - Yenilmez** (1950) ile **David** (1951) adlı filimlerinde iki ayrı insanın hayat savaşını anlattı. Jennings ölümünden önceki **Family Portrait - Aile portresi**'nde (1951) İngiliz halkının psikolojisini ustalıkla çözümledi. Öncü filimden gelerek belge-filimciliği canlandıran Alberto Cavalcanti de savaş sonunda İngiltere'de yaygın olan soygunculuk olaylarını **They Made Me Fugitive - Beni kaçak yaptılar**'da (1947) ele aldı.

SHAKESPEARE UYARLAMALARI. Laurence Olivier, ikinci Shakespeare uyarlaması olan **Hamlet**'te (1948), **Henry V** kadar metne bağlı kalmayan, fakat daha çok sinema özelliği taşıyan, tiyatro uyarlamalarının en başarılı örneklerinden birini verdi. Aynı zamanda büyük bir oyuncu olan Olivier buna benzer bir sonucu, üçüncü uyarlaması olan **Richard III**'te de (1956) elde etti.

Henry V. ile renkli filim alanında da iyi bir örnek veren İngiliz sineması, bu yıllarda Technicolor'u Amerikalılardan daha iyi kullandı. Michael Powell ile Emeric Pressburger, ortaklaşa çevirdikleri filimlerde bu başarılı renk kullanmasını, aynı zamanda başarılı bale filimleri çevirmekle bir kat daha değerlendirdiler (**The Red Shoes - Periler dünyası**, 1948, **Tales of Hoffmann - Hoffmann'ın masalları**, 1951).

Eski kuşaktan Anthony Asquith, Reed'in aksine, teknik ustalığını her vakit sağlam konulara uygulamağa çalıştı. **The Browning Version - Yaralı gönüller**'de (1951) öğrencilerine kendisini sevdiremiyen, özel hayatında da başarısızlığa uğrayan öğretmenin hikâyesini Michael Redgrave'in başarılı oyunuyla canlandırdı. **The Young Lovers - Firari âşıklar**'da (1954) sevginin ideolojiler üstü gücünü biraz şematik fakat yine de inandırıcı yolda ortaya koydu. **Orders to Kill - Ölüm emri** (1958), savaşın merhametsiz ve saçma yönünü yansıtıyordu.

Savaş içinde Noel Coward'la birlikte çalışan David Lean, 1945 te hem kendisinin hem de İngiliz sinemasının en güzel yapıtlarından biri olan **Brief Encounter - Kısa tesadüfler**'i (1945) ortaya koydu. Evli bir kadınla evli bir erkek arasında tesadüfle başlıyan bir arkadaşlığın aşka doğru gelişmesini son derece sade, tabii yolda anlatan bu filim, aynı zamanda savaş sonrasının da en iyi yapıtlarındandı. Lean, bundan sonra Dickens'ten iki başarılı uyarlama yaptı (**The Great Expectations - Büyük ümitler**, 1946, **Oliver Twist - Istırap çocuğu**, 1948), konu bakımından **Kısa tesadüfler**'i andırmakla birlikte onun kadar başarılı olmayan **The Passionate Friends - Seven kalbler'i** (1949) çevirdi. Sonra tanınmış birçok İngiliz yönetmeni gibi Amerikan yapımevlerine kapılandı. Bunlardan biri için Birmanya'da çevirdiği son filmi **The Bridge on the River Kwai - Kwai köprüsü** (1957) teknik ustalığına, Guinness'in başarılı oyununa ve iş bakımından başarısına rağmen eski yapıtlarını aratıyordu. **Lawrence of Arabia - Arabistan'lı Lawrence** (1963) ise eski yapıtlarına doğru bir ilerleme sayılabilirdi.

İNGİLİZ GÜLDÜRÜ OKULU. Bunlar bir yana bırakılırsa, savaş sonrası İngiliz sinemasının en değişik yönü, ulusal özellik taşıyan yapıtları, güldürü türünde olanlardı. İngiliz güldürüsünün temeli, hangi yönden bakılırsa bakılsın inanılmıyacak gibi görünen bir durumun büyük bir ciddilikle işlenmesine, bu inanılmaz olayın belgelik filim gerçekçiliğini andıran bir tutumla ele alınmasına dayanıyor; ayrıca toplumsal bir yerine, geleneklerin eleştirilmesi, kişilerin psikolojilerinin dikkatle çizilmesi, bunlara uygun tipler bulunması, çok kez ölüm olayı çevresinde dönen soğukkanlı, acımasız bir mizah yer alıyordu. Robert Hamer'in soyluluk unvanını yeniden ele geçirebilmek için ailesinin geri kalan bütün bireylerini teker teker büyük bir

soğukkanlılıkla öldüren İngiliz asılzadesinin hikâyesini anlatan **Kind Hearts and Coronets - Yufka yürekler**'i (1949), Henry Cornelius'un vergi yükünden kurtarılmış olduğunu eski belgelerin ortaya çıkmasıyla anlıyan bir İngiliz şehrine akını anlatan **Passaport to Pimlico - Pimlico'ya pasaport**'u (1949), at yarışı çevresini yeren **The Galloping Major - Dörtnala giden Major**'u (1950), evli bir çiftin serüvenini tatlı bir şekilde anlatan **Genevieve - Kocamın sevgilisi** (1953), Alexander Mackendrick'in viskisiz kalan bir İskoç adası halkının karaya vuran viski dolu bir gemiyi yağma edişlerini anlatan **Whisky Galore - Su gibi viski** (1949),hiç eskimeyen bir kumaş bulan adamın serüvenini anlatan **The Man in the White Suit - Beyaz elbiseli adam** (1952) ve yaşlı, tatlı bir kadının azılı haydutlardan teker teker kurtuluşunu anlatan **The Ladykillers - Kadın katilleri** (1955), Charles Crichton'un bir banka soygununu mizah havası içinde veren **Lavender Hill Mob - Altın hırsızları** (1951).... bunların en iyi örneklerindendi.

Savaş sonrasının öbür önemi yapıtları arasında Jack Lee'nin bir Nazi esir kampından kaçışın heyecanlı hikâyesini anlatan **The Wooden Horse - Tahta at**'ı (1950), Pat Jackson'un bir hastane çevresindeki dramı ele alan **White Corridors - Beyaz koridorlar**'ı (1951) ile savaş sonunda genç bir İngiliz çiftinin yaşayışını ele alan **Something Money Can't Buy - Paranın satın alamıyacağı şey**'i (1952), Thorold Dickinson'un Londra'daki gizli bir siyasî topluluğun hazırladığı suikasti ayrıntılarıyla anlatan **Secret People - Gizli insanlar**'ı (1951), Charles Frend'in geçen savaştaki denizcilerin yaşayışını canlandıran **The Cruel Sea - Zalim deniz**'i (1953), Zoltan Korda'nın Güney Afrikalı romancı Alan Paton'un romanından uyarladığı **Cry, the Beloved Country - Ağla sevgili yurdum**'u (1952)... yer almaktaydı.

"ÖZGÜR SİNEMA". **"Özgür sinema" (Free cinema)** İngiliz Sinema Enstitüsü'nün Deney Komitesi'nce desteklenen genç yönetmenler tarafından başlatılan bir hareket olarak 1955 yılıda ortaya çıktı. Genç sinemacıların maddî engellerle karşılaşmaksızın, serbestçe filim çevirmelerini sağlamak amasını güden bu hareket, tanınmış İngiliz eleştirmecisi Lindsay Anderson'un önderliğinde yola çıktı. 1956 da hareketin ilk üç filmi meydana getirildi. Bunlardan Anderson'un **Dreamland - Ey hayaller ülkesi** bir lunapark çevresinde, çağdaş dünyanın huzursuzluğunu

ortaya koyabilmek başarısını gösteriyordu. Lorenza Mazzetti **Together - Birlikte**'de iki genç sağır-dilsizin dayanışmasını dokunaklı bir yolda seyirciye duyurdu. Karel Reisz ile Tony Richardson **Momma Don't Allow - Annem izin vermiyor**'da dans salonları çerçevesinde İngiliz gençliğinin durumunu ele aldı. "Özgür sinema" ertesi yıl Anderson'un **Everyday Except Christmas - Noel'den başka her gün,** Reisz'in **We the Lambeth Boys - Lambeth çocukları,** Allan Tanner'in **Nice Time - İyi günler**'iyle son yapıtlarını ortaya koyarak sona erdi. Fakat, bu akıma katılanlardan Reisz, Richardson ve Anderson uzun filimlere atlıyarak ortaya başarılı yapıtlar çıkardılar. Reisz **Saturday Night and Sunday Morning - Sevişme günleri**'nde (1960) genç bir Londra'lı işçinin yaşayışını "Özgür sinema"ya yakışır bir gerçeklikle anlattı. Richardson, **The Entertainer - Sahte tebessüm** (1960) ve **Look Back in Anger - Öfke** filimleriyle İngiliz edebiyatında "öfkeli gençler" diye adlandırılan genç kuşak yazarlardan en tanınmışı John Osborne'u beyazperdeye aktardı. Anderson, bir sporcunun hayatını, aşk serüvenini ve çöküntüsünü büyük bir duyarlık, canlılık, şiddet duygusu, aynı zamanda teknik ustalıkla **This Sporting Life - Sporcunun hayatı**'nda (1963) anlattı. Öte yandan Jack Clayton **The Room at the Top - Tepedeki oda**'da (1959) başarıya ulaşmak için her yola başvuran bir delikanlının portresini, küçük bir İngiliz şehrini çevre olarak alıp, ustaca çizdi..

SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE "BUZ ÇÖZÜMÜ". Sovyetler Birliği savaşta zarar gören sinema endüstrisini yeniden düzenlemekle işe başladı, sinema için elverişli bir çevre olan Kırım'da büyük bir stüdyo kuruldu. 1946 dan başlıyarak sinema işleri ayrı bir bakanlığa bağlandı. Fakat genel olarak filimlerin niteliğinde savaştan öncekine göre bir düşüklük göze çarpıyordu. Bunun nedeni, savaşı izliyen yıllarda gittikçe şiddetlenen soğuk savaşın, sinemayı propagandaya yöneltmesi, sinemacılar üzerinde sıkı bir denetleme uygulanmasıydı. Birkaç yıl, Sovyet sineması, Hollywood'un komünist aleyhtarı filimlerinden daha az budalaca olmayan Amerikan aleyhtarı filimler meydana getirdi. Bunun yanı sıra Eisenstein, Pudovkin, Dovçenko, Vertov... gibi büyük yönetmenlerin ölümleri Sovyet sineması için ağır bir darbe oldu. Fakat 1953 te Stalin'in ölümüyle yavaştan başlıyan ve "buz çözümü" diye adlandırılan serbestleme hareketi,

1956 da Kruşçov'un "kişileri putlaştırma" tutumuna şiddetle çatan konuşmasıyla büsbütün pekişince, öbür sanat kollarında olduğu gibi sinemada da yeni bir hava esmeğe başladı. Hemen hepsi Devlet Sinema Enstitüsü'nden yetişen genç bir sinemacılar kuşağının bir "yeni dalga" şeklinde ortaya çıkışı da yine bu sıralara rasladı.

Eisenstein'in birinci bölümü iyi karşılanan **Müthiş İvan**'ının ikinci bölümü şiddetli eleştirmelere uğrayarak rafa kaldırıldı ve ancak 1958 yılında ortaya çıkarıldı. **Müthiş İvan**, sinemanın en büyük kuramcısı olan Eisenstein'ın yedinci sanat üzerindeki görüş ve düşüncelerini en geniş ölçüde uyguladığı bir yapıttı. Bunlar bazan gerçekten tam bir biçimciliğe, karanlığa varıyordu, fakat **Müthiş İvan**, tarihi yeniden canlandırmadaki başarısı, görsel-işitsel karşı sürümü en son noktaya ulaştırması, her sahnede kendini gösteren plâstik duygusu ile sinema tarihinin en önemli yapıtlarından biriydi; aynı zamanda Eisenstein'ın en son filmi de oldu, çünkü Eisenstein 1948 de yeni bir kitap hazırlarken öldü. Sovyet sinemasının ikinci büyüğü Pudovkin savaş sonrasında kendisini hemen yalnızca olumluk filimlere verdi (**Admiral Nakimov - Amiral Nakimov**, 1946, **Jukovski**, 1949). Ancak son filmi **Vozvrasçenie Vasilia Bortnikova - Vasili Bortnikov'un dönüşü**'nde (1953) eski filimlerindeki sağlamlığı bulabildi. Olumluk filimler ise birden bire çoğaldı. Dovçenko, **Miçurin**'de (1948) biyoloji bilgininin hayatını Sovcolor'u son derece güzel kullanarak büyük bir lirizmle verdi. Grigori Roşal **Akademik Ivan Pavlov - Akademi üyesi Pavlov**'da (1949) "şartlı refleks" in bulucusunu ele aldı. Yine Roşal, Kazanski'yle **Musorgski**'de (1950), **Rimski Korsakov**'da (1952), Grigory Aleksandrov **Glinka**'da (1952) ünlü bestecilerin hayatlarını işlediler...

Olumluk filimlerden sonra yakın tarih, özellikle yeni biten savaş en sık işlenen konu oldu. Bunların en göze çarpan özelliği, savaş içinde çekilmiş gerçek sahnelerin sonradan çekilmiş filimlerin içine ustalıkla yerleştirilmesi, savaş sahnelerinin gerçekliği, yarı belge-filim özelliği taşımasıydı. Bunlar arasında en önemlileri şunlardı: Ermler'in savaşı yönetenlerin psikolojisini inceliyen **Veliki perelom - Büyük dönüm noktası** (1946), Fadeyev'in tanınmış romanından uyarlanan **Molodaya gvardiya - Genç muhafız** (1947-48, iki bölüm, Sergey Gerasimov), Aleksandrov'un **Vstreça na Elbe - Elbe üstünde buluşma** (1949), Mikail Çi-

yaurelli'nin iki bölümlük ve renkli **Padeniye Berlina - Berlin'in düşüşü** (1949), Vladimir Petrov'un iki bölümlük **Stalindgradskaya birva - Stalingrad savaşı** (1950)...

Savaştan sonraki yaşayışı anlatan filimler arasında Leonid Lukov'un **Eto bilo v Donbase - Donbas öyküsü** (1945), Stalin devrinde yasaklanan 1958 de ortaya çıkarılan **Bolşaya jizn - Büyük hayat** (1946), Sergey Gerasimov'un **Selkij vraç - Köy doktoru** (1953) ... yer almaktaydı. Savaştan sonraki yıllarda serüven filimleri, müzikli filimler ve ayrı bir stüdyo tarafından çevrilen çocuk filimleri de önemli bir yer tutmaktadır. Birinci bölümde Aleksandr Stolper'in düşman hatları gerisine düşen bir pilotun serüvenini anlatan **Povest o nastoyaşçem çeloveke - Gerçek adamın öyküsü** (1948), Uzakdoğuda petrol borusu döşeyen insanların hikâyesini anlatan **Daleko ot Moskvy - Moskova'dan uzakta** (1951); Konstantin Yudin'in Amerikan kovboy filimlerini andıran **Smelii liudi - Cesur adamlar**'ı (1950) ... yer alır. İkinci bölümdekiler arasında Eisenstein'ın yardımcısı olup güldürülerde ve müzikli filimlerde büyük başarı gösteren Aleksandrov'un **Vesna - İlkbahar** (1947), Ivan Piriyev'in **Skazanic o zemlie Sibirskoi - Sibirya toprağının şarkıları** (1948), **Kubanskie Kazaki - Kuban kazakları** (1950) vardı. Aleksandr Ptuşko'nun masal-filmi **Kamenni tsvetok - Billûr çiçek** (1947), Valentina ve Zinaida Brumberg'in canlı-resimleri çocuk filimleri arasında yer almaktaydı.

ESKİLER VE YENİLER. 1955 yılına doğru eski ve yeni kuşak yönetmenler birlikte daha dikkate değer yapıtlar vermeğe başladılar. Dovçenko'nun tamamlayamadan öldüğü, eşi bayan Yulia Solntseva'nın bitirdiği **Poemo o more - Deniz şiiri** (1956-58) bu büyük yönetmenin tükenmeyen lirizmini bir kez daha ortaya koyuyordu. Yutkeviç, Shakespeare'in piyesini az sonra ünlü bir oyuncu ve yönetmen olan Sergey Bondarçuk'u başoyunda kullanarak uyarladı (**Othello,** 1956). Donskoy, Gorki'nin romanını Pudovkin'den sonra bir de sesli olarak çevirirken (**Mat-Ana,** 1956), Gerasimov, Şolohov'un destan-romanını perdeye aktarıyor (**Tiki Don - Durgun Don,** 1957, üç bölüm), Kosintzev, Cervantes'in ölmez yapıtını Nikolay Çerkasov'un son derece başarılı oyunuyla canlandırıyordu. (**Don Quixote - Don Kişot,** 1957). Genç kuşak ise önce 1955 Venedik Festivali'nde ödül kazanan ve 30 yaşındaki Samson Samsonov'un Çehov'dan

uyarladığı **Poprigunya - Ağustos böceği**'yle (1955) dikkati çekti. Grigoriy Çukray, ertesi yıl içsavaş sırasında birbirine düşman cephede bulunan iki kişinin aşk serüvenini insancıl bir tutumla ele alarak "buz çözümü"nün ilk örneği olan **Sorok pervii - Kırk birinci**'yi (1956) çevirdi. **Ballada o soldate - Askerin şarkısı** (1960) ve **Cistoe nebo-Arı gök**'üyle (1962) yeni kuşağın en önemli yönetmenlerinden biri oldu. Eski bir sinemacı olan Mikail Kalatozov'un **Letyat juravli - Turnalar uçarken** (1957) savaş çerçevesi içindeki bir aşkı "buz çözümüne" uygun bir tutumla işliyordu. Beş yıl içinde çıkan kalabalık bir yeni kuşak (Stanislas Rostoski, Skuibin, Kulicanov ve Segel, Mironer ve Kuziyev, Nikolay Romanzev, Alov ve Naumov...) bunları izledi.

JAPON SİNEMASI. Savaş sonrasında, İtalyan yenigerçekçiliğinin yanı sıra en önemli sanat olayı Japon sinemasının uluslararası sinema alanında büyük bir varlık olarak ortaya çıkmasıydı. 1951 Venedik Festivalinde **Rashomon**'un en büyük ödülü kazanmasıyla birlikte Japon sineması bütün dikkati üzerine çekti. Gerçekte Japon sinemasındaki gelişme çok daha önceye dayanıyordu. Zengin tarihi ve mitolojisi, kendine özgü şiir anlayışı, tiyatrosu ve resmiyle Japonya sinema için son derece elverişli bir çevre meydana getiriyordu. Fakat Japonya'ya yerleşen militarizm uzun yıllar bu alandaki gelişmeyi köstekledi. Geniş bir sinema endüstrisi, Hollywood'unkini andırır sıkı bir tekel çerçevesinde çalışarak jidai-geki (tarihsel filimler) ve gendai-geki (çağdaş filimler) diye ikiye ayrılan filim yapımını yürüttü. Savaştan sonra yeniden düzenlenen endüstri, Japonya'nın "demokleştirilması" hareketi, sinemanın birden büyük bir gelişme göstermesine yol açtı. Sanat alanındaki ilerleme yanında Japonya yılda ortalama 400 filmiyle yapımda birinciliği elinde tuttu. Japon filimleri genel olarak ağır bir tempo içinde; renk, dekor, giysi bakımından çok itinalı, görüntü güzelliği bakımından olağanüstü denilecek bir nitelik taşımaktadır. Japon sinemasının iki büyük ustası, Kenji Mizoguchi ile Akira Kurosawa'dır. 1956 da ölen Mizoguchi 1922 den beri 200 e yakın filim çevirdi, fakat asıl büyük yapıtları savaştan sonrakilerdi. Çoğu derebeylik zamanında geçen filimlerinde son derece usta bir teknik, hemen ayırdedilen çok kişisel bir deyiş gösteren Mizogochi, bütün büyük sanatçılar gibi çok kez belirli bir temayı ele almaktaydı. Mizoguchi'nin teması, sevdiği kadının aşkı sayesinde yücelen

erkekti. 1952 den sonra birbiri ardından çevirdiği ve herbiri sinemanın önemli yapıtları olan filimleri (**Saikaku Ichidai Onna Saikaku'ya göre bir kadının hayatı, 1952, Ugetsu Monogatari - Ağustosun soluk ayının öyküleri,** 1953, **Sansho Dayu - Kâhya Sansho, 1954, Chikamatsu Monogatari - Chikamatsu'nun bir öyküsü,** 1954, **Yokihi - Prenses Yang Kwei Fei,** 1955, **Akasen Chitai - Kırmızı fener mahallesi,** 1956) Mizoguchi'nin bu kendine özgü dünyasını yansıtıyordu. Kurosawa hem derebeylik çağındaki konuları hem de çağdaş konuları aynı ustalıkla işliyebilen bir sanatçıydı. Birinciler arasında, bir ormanda geçen ırza tecavüz olayını dört kere ayrı ayrı açılardan anlatan **Rashomon - Rashomon** (Türkiye'de : **Sarı ırkın şehveti,** 1950), bir köyü haydutlara karşı savunmak için tutulan yedi "Samuray"ın serüvenini anlatan **Shichi-nin no Samurai - Yedi samuray** (1954), Shakespeare'in "Macbeth"ini derebeylik Japonyasına uygulayan **Kumonosu-jo - Örümcekağı şatosu** (1957); ikinciler arasında, savaş sonrası Japonyasını bütün çıplaklığıyla veren **Yoidore Tenshi - Sarhoş melek** (1948), Dostoyevski'nin romanını çağdaş Japonya'ya aktaran **Haguchi - Budala** (1951), öldürücü bir hastalığa tutulan yaşlı bir memurun hayata bağlılığını büyük bir dokunaklılıkla anlatan **Ikiru - Yaşamak** (1952), Japonya'nın atom bombasına karşı tepkisini yansıtan **İkimono no Kiroku - Bir canlının hayatı** (1955), Gorki'nin piyesinden uyguladığı **Donzoko - Ayaktakımı** (1957) . . . yer almaktadır. Kurosawa bütün bu yapıtlarında büyük bir insancı tutumu, insanın mutluluğa erişmek çabasını şaşılacak bir görsel duyguyla ortaya koymaktaydı. Bu iki büyük ustanın yanı sıra insancı tutumu ve görsel duygusu Kurosawa'nınkine erişen Heinosuke Gosho (**Entotsu ni Mieru Basho - Bacaların göründüğü yer,** 1953, **Osaka no Yado - Osaka'daki han,** 1954, **Take-kurabe - Büyümek,** 1955), İtalyan yenigerçekçiliğine, özellikle De Sica'nın **Bisiklet hırsızı**'na benzer bir tutumu başarıyla yürüten Tadashi Imai (**Minshu no Teki - Bir halk düşmanı,** 1946, **Dokkoi Ikiteiru - Yine de yaşıyoruz,** 1951, **Tamabiko Gakko - Okul öyküsü,** 1952, **Himeyuri no To - Zambaklar kulesi** 1953, **Junai Monogatari - Arı bir aşkın öyküsü,** 1957 **Yoru no Tsuzumi - Gece davulu,** 1958...), aynı tutumu benimseyen Kaneto Shindo (**Genbaku no Ko-Atom bombası çocukları,** 1953, **Hadaka no Shima - Çıplak ada,** 1960), Japon karakterini en iyi yansıtan Yasujiro Ozu (**Banshun - Bahar sonu,** 1949, **Bakushu-Bahar başı,** 1951, **Tokyo Monogatari-Tok-**

yo öyküsü, 1953..) büyük bir karamsarlığı yansıtan Mikio Naruse (**Okaasan-Ana,** 1951, **Ani Imoto-Yaşlı ağabey, genç kızkardeş,** 1953, **Anzukko,** 1958...), büyük bir mizah duygusu taşıyan ve çok kez "Japon Clair'i" diye tanınan Keisuke Kinoshita (**Nihon no Higeki - Bir Japon trajedisi,** 1953, **Onna no Sono - Kadınlar bahçesi,** 1954, **Nijushi no Hitomi - 24 göz,** 1954, **Narayamabushi-ko - Narayama şarkısı,** 1958...), çok verimli olan ve hemen her türe el atan Kimisaburo Yoshimura (**Genji Monogatari - Bir Genji öyküsü,** 1951, **Osaka Monogatari - Bir Osaka öyküsü,** 1957), karakter çözümlemesi ve psikolojik incelemesiyle dikkati çeken Shiro Toyoda (**Gan - Yaban kazı,** 1935, **Meoto Zenzai - Evlilik ilişkileri, Mugibue - Yeşil başak,** 1955..), Mizoguchı kadar verimli olan ve onun gibi daha çok tarihsel filimler çeviren Teinosuke Kinugasa (**Jigokumon - Cehennem kapısı,** 1953, **Shiragashi - Beyaz balıkçıl,** 1960), bazan propaganda kokusu taşımakla birlikte gerçekçi tutumundan ayrılmıyan Satsuo Yamamoto (**Hakone Fuun Roku - Hakone üstünde fırtına bulutları,** 1951, **Shinku Chitai - Boş bölge,** 1952, **Taiyo no Nai Machi - Güneşsiz sokak,** 1953...) gibi yönetmenler yer almaktadır.

BATI AVRUPA'DA. Savaştan sonra ulusal sinemalar arasında varlık gösteren ülkeleri kuşbakışı gözden geçirmeğe kıtanın batı ucundaki İspanya ile başlıyalım. Franco'nun diktatörlüğündeki İspanyol sineması uzun yıllar sıkı bir baskının altında en kötü çeşitten melodramlar, ya da dinsel filimler verdi. Fakat 1950 den sonra ortaya çıkan iki yönetmen, mizah duygusunu üstü kapalı bir yerıneye kadar götüren Luis Garcia Berlanga (**Bien venudo, Mister Marshal! - Hoş geldiniz Bay Marshall,** 1952, **Calabuch,** 1956, **Placido,** 1962) ile İspanyol burjuvazisinin gerçekçi bir tasvirini vermeği başaran Juan Antonio Bardem (**La muerte de un ciclista - Bir bisikletlinin ölümü, Calle Mayor - Büyük sokak,** 1956) Franco rejimine rağmen İspanya'nın sesini uluslararası sinema alanında duyurabildiler. Danimarka'da savaş sonrası bu ülkenin geçmişteki büyük başarısı yanında pek sönüktü. Emekli Dreyer, kendi ülkesinde bir zamanların **Jeanne d'Arc'ın tutkusu'na** yaklaşan **Ordet - Söz'**ü (1955), gençlerden Henning-Jensen'ler **Ditte Menneskebarn - Ditte, insanoğlu** (1946), **Palle alene i verden - Palle dünyada yalnız**

(1949, yalnız Astrid), Erik Balling **Quivitoq** (1956) ile dikkati çektiler.

BERGMAN'IN ÇIKIŞI. İskandinav ülkelerinden yalnız İsveç, savaş sonrasında canlı bir sinema çalışmasına sahne oldu. Eski kuşaktan Sjöberg, Strindberg'in tanınmış piyesinden başarılı bir uyarlama olan **Fröken Julie - Matmazel Julie**'yi (1951) çevirdi. Gösta Werner yarı belge-filim olan **Midvinter Blott - Kan adağı**'nda (1945) İsveç'in geri bölgelerindeki yaşayışı ele aldı; asıl belge-filimcilik ise Arne Sücksdorff'la gelişti. Ulusal sınırlar dışında da ün kazanan oyuncu Nils Poppe güldürü filimlerine büyük canlılık getirdi. Arne Mattson **Hon dansade en sommar - Yalnız bir yaz dansetti**'de (1951) temiz bir aşkı güzel görüntüler içinde verdi. Fakat savaş sonrası İsveç sinemasının en önemli sanatçısı tiyatrodan ve senaryoculuktan yönetmenliğe geçen Ingmar Bergman'dı. Bergman birbiri ardından çevirdiği filimlerinde, İsveç sinemasının geleneksel bütün değerlerini daha da geliştirerek kullandığı gibi, aşk, ölüm, mutluluk, dinsel kaygılar... gibi başlıca temaları son derece kişisel bir anlatımla "baroque" diye adlandırılan deyişle ortaya koydu, şaşırtıcı bir plâstik güzelliğe erişti (**Musik i Mörker - Karanlıkta müzik**, 1947,**Sommarlek - Yaz oyunları**, 1950, **Kvinnors vantan - Kadınların bekleyişi**, 1952, **Sommaren med Monika - Monika'yla geçen yaz**, 1952, **Gyclarnas afton - Panayırlar gecesi**, 1953, **En lektion i karlek - Bir aşk dersi**, 1954, **Kvinnodröm - Kadınların hülyası**, 1955, **Sommarnattens leende - Bir yaz gecesinin tebessümleri**, 1955, **Det sjunde inseglet - Yedinci mühür**, 1956, **Smultronstallet - Yaban çilekleri**, 1957, **Nara livet - Hayatın eşiğinde**, 1958, **Ansiktet - Yüz**, 1958, **Jungfrukallan - Genç bakire pınarı**, 1959, **Djavulens öga - Şeytanın gözü**, 1959, **Sasom i en spegel - Bir aynadaymış gibi**, 1962).

BÖLÜNMÜŞ ALMANYA'DA. Savaştan sonra dört işgal bölgesine ayrılan Almanya'da her bölgenin ayrı sinema endüstrisi vardı; sonra bu endüstriler Batı ve Doğu Almanya olarak iki bölüme ayırdılar. Batı Almanya'nın gelişen sinema endüstrisi en kötü çeşitten iş filimlerine, DEFA adıyla birleştirilen ve devletleştirilen Doğu Almanya sinema endüstrisi çok kez propagandaya yöneldiler. Bu arada en iyi filimler, Hitler öncesinin gerçekçi Alman sinemasını izliyenlerdi. Helmut Kautner'in

el değiştiren bir otomobil aracılığıyla savaş öncesi ve sonrası Almanyasını anlatan **In jenen Tagen - Günümüzde** (1947), iki yermesi (**Der Apfel ist ab - Elma düştü,** 1949, **Der Hauptman von Köpenick - Köpenick'li yüzbaşı,** 1956), Yugoslav çetecileri arasındaki bir olayı ele alan **Die letzte Brücke - Son köprü** (1951) ve savaş sırasındaki Almanya'nın siyasal ve askeri çevresini başarıyla çizen **Des Teufels General - Şeytanın generali** (1955) bunlar arasındaydı. Bunun dışında tanınmış oyuncu Peter Lorre'nin **Der Verlorene - Yitik adam** (1951), Paul May'in **08/15** (1954), Rolf Thiele'nin **Das Maelchen Rosemarie - Sokak kızı Rosemarie** (1958) Bernhardt Wicki'nin **Die Brücke - Köprü**'sü (1959) bir yana bırakılırsa Batı Almanya sineması büyük bir varlık gösteremedi. Doğu Alman sinemacıları daha çok nazi rejimini türlü yönlerden ele alan filimler çevirdiler. Bunlar arasında Wolfgang Staudte'nin **Die Mörder sind unter us - Katil aramızdadır** (1946),**Rotation - Dönüş** (1948), Kurt Maetzig'in **Ehe im schatten - Gölgede evlenme** (1947), **Der Rat der Götter - Tanrıların öğüdü** (1950), Erich Engel'in **Affaire Blum - Blum olayı** (1949), Slatan Dudow'un **Starker als die Nacht - Geceden daha kuvvetli** (1954)... yer alıyordu.

HALK DEMOKRASİLERİ. Doğu Almanya'yla birlikte Doğu bloğuna bağlı Halk demokrasilerine geçmiş oluyoruz. Bu ülkelerin hemen hepsi sinema alanında ancak savaştan sonra dikkate değer yapıtlar ortaya koyabilmişlerdir. Aralarında en şaşırtıcı ilerlemeyi gösteren de Polonya'dır. Sovyetler Birliği'ndeki "buz çözümü"nün en büyük etkisi de yine Polonya'da görüldü. Bu ülke savaş sonrasına, geride bırakılan savaşı ele alan filimlerle girdi. Kadın yönetmen Wanda Jakubowska kendi tecrübelerine dayanarak Auschwitz toplama kampını **Ostatni etap - Son durak**'ta (1949) anlattı. Aleksandr Ford'un **Ulica Graniczna - Sınır sokağı** (1948), Leonard Buczkowski'nin **Zakazane piosenski - Yasak şarkılar** (1947), Antoni Bohdziewicz'in **Zawami pojda inni - Öbürleri bizi izliyecek** (1949) bunlar arasındaydı. 1954 ten sonra Ford'la birlikte üç önemli yönetmen daha (Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Wajda, Andrzej Munk) ortaya çıkarak bir "yeni dalga" havası getirdiler. Ford, **Piatka z ulici Barskiej - Barska sokağının beşleri**'nde (1954) suçlu gençlik meselesini, **Osmi dzien tigodnia - Haftanın sekizinci günü**'nde (1958) savaş sonrası Polonyasının sıkıntılarını ele aldı. Kawalerowicz teknik

ustalığın, biçimciliğin, gerçekçiliğin birbirine karıştığı yapıtlar verdi (**Cien - Gölge**, 1956, **Pociag - Gece treni**, 1959, **Matka Joanna od Aniotow - Meleklerin Jeanne anası**, 1961). Munk, 1961 de bir otomobil kazasında ölmeden önce, 1956 da yaşlı bir demiryolu işçisinin intiharını anlatan **Czlwiek na torze - Demiryolu üstündeki adam**'ı, 1957 de Varşova'daki direnme hareketini ele alan **Eroica**'yı çevirdi. Wajda aynı konuyu **Pokolenie - Genç kuşaklar** (1955) ve **Kanal**'da (1956) işledi. Sonra genç bir tethişçiyi tasvir eden, son derece özel deyişli **Popiol i diament - Kül ve elmas**'ı (1959) meydana getirdi.

Almanların 1939 da başlayıp savaşla birlikte tamamladıkları ve olduğu gibi Çeklerin eline geçen Barrandov stüdyosu Çekoslavak sinemasının gelişmesinde büyük bir rol oynadı. Konulu filimlerin yanı sıra, Çekoslavakya özellikle Jiri Trnka ve Karel Zeman elinde canlı-resim ve kukla filmi alanlarında savaş sonrasının en önemli yapıtlarını verdi. Öbür Halk demokrasilerindeki gibi Çekoslavakya'da da yakın tarih en çok işlenen konu oldu. Frantisek Cap'ın **Muzi bez kridel - Kanadsız adamlar** (1945) bunların ilkiydi.

Macaristan'da savaştan sonra dikkati çeken başlıca yönetmenler, 1954 den sonra ortaya çıkan gençlerdir. Bunların arasında Zoltan Fabry **Körhinta - Araba** (1955) ve **Hannibal tanar ur - Profesör Annibal** (1956) ile Imre Feher **Bakaruhaban - Asker üniforması** (1957) ile Felix Mariassy **Egy pikolo vilagos - Bir küçük bardak bira** (1955) ve **Almatlan evek - Uykusuz geceler** (1959) ile tanındılar.

Yugoslavya, Çekoslavakya gibi canlı-resim alanında en ilgi çekici yapıtlardan bazılarını ortaya koydu. Fakat bunun yanı sıra birkaç başarılı uzun filim de verdi. Sineması hemen hemen savaşın bitimiyle birlikte başlıyan bu ülkenin ilk önemli yapıtı Radoş Novakoviç'in **Sofka**'sıydı (1948), bunu yine aynı yönetmenin **Krvavi put - Kanlı yol**'u (1954) izledi. France Stigliç, Novakoviç'in **Kanlı yol**'undaki toplama kampını **Deveti kurg - Dokuzuncu çember**'de (1960) anlatmadan önce, barışçı bir yapıt olan **Dolina mira - Barış vadisi**'ni (1956) çevirdi. Genç yönetmen Veliko Bulajiç, fakir bir köy halkının verimli topraklara ulaşmak için yaptıkları tren yolculuğunu **Vlag bez vosnog reda - Tarifesiz tren**'de (1959), atom savaşının korkunçluğunu **Rat - Savaş**'ta (1960) anlattı.

YUNANİSTAN'DA. Halk demokrasileri arasında Bulgaristan ve Romanya sinema alanında büyük bir varlık gösteremediler. Bu topluluğun dışında kalan Yunanistan ise ancak Mihail Kakoyannis ve Nikos Konduros'un ortalamayı pek aşmayan filimleriyle tanındı. Birincisi, **Kiriakatiko Xypnima - Pazar uyanışı'da** (1953) Atina'nın bir pazar sabahını, **Stella'da** (1955) bir bar artistinin aşklarını anlattı, fakat **To Koritsi Me Ta Mavra - Siyahlı kız** (1956) görüntülerinin güzelliğine rağmen melodramatik olmaktan kurtulamıyordu. Euripides'ten aktardığı **Elektra - Elektra** (1962), 1962 Cannes Festivalinde en başarılı uyarlama ödülünü kazandı. Konduros, 1954 te **I Magiki Polis - Büyülü şehir'le** sinemaya başladı ve "Bisiklet hırsızı"nı andıran bir konu içinde Atina'yı tasvir etti, fakat 1956 daki **Drakos - Canavar** aynı başarıyı sağlıyamadı. 1963 teki **Mikres Aphrodites - Küçük Afrodit'i** ise, iki küçük çocuk arasındaki sevgiyi, klâsik Yunan dramı çerçevesinde yansıtıyordu.

ORTADOĞU ÜLKELERİ. Ortadoğu ülkeleri içinde en geniş endüstriye sahibolanı Mısır'dır. Mısır'da sinema endüstrisi özellikle savaş sırasında büyük bir gelişme gösterdi. Yılda ortalama 50 filmiyle hemen bütün Arap dünyasını sinema bakımından elinde tutan Mısır, buna karşılık sanat bakımından hiçbir varlık gösteremedi. "Ortadoğunun Hollywood'u" diye bilinen Mısır sineması, şarkılarla süslü en kötü melodramları, din propagandası yapan filimleri sürmekten öteye geçmedi. İran, Irak, Suriye, Lübnan, endüstri alanında bile bir varlık gösteremediler. İsrail de, arada bir dışarıdan gelen yabancı birkaç yönetmenin yapıtı dışında önemli sayılacak bir filim ortaya koyamadı.

HİNDİSTAN VE UZAKDOĞU. Hindistan'ın durumu aşağı yukarı Mısır'ı andırmaktadır. Bombay, Kalküta, Madras'ta üç büyük sinema endüstri merkezi kurulmasına, yıllık ortalama 300 filimle dünyada ikinci gelmesine rağmen Hindistan ancak son yıllarda tek tük önemli filim ortaya koyabilmiştir. Bunun sebebi sinema endüstrisinin 400 milyonluk, oldukça ilkel, okuma yazma oranı çok düşük bir kütlenin ihtiyacını en ilkel yoldan karşılamak eğilimidir. Hint tarihi, mitolojisi, Hint dans ve şarkıları bu filimlerin başlıca konularıdır. Hint sinemasının ilgi çekici yapıtları arasında Khwaja Ahmet Abbas'ın 1942 de Ben-

gal'deki korkunç açlığı konu olarak alan **Dharti Khe Lal - Bu toprağın çocukları** (1946), yine aynı konuyu ele alan **Munna** (1955), Paul Zils'ın Hindistan'ın 5000 yıllık tarihini yarı-belge-film olarak veren **Our India - Bizim Hindistan'ımız** (1950), Bimal Roy'un Hint köylüsünün yaşayışını yansıtan **Do Bigha Zamin - İki karışlık toprak'ı** (1954) yer alıyordu. Fakat Hindistan'ın ortaya çıkardığı en büyük yönetmen hiç şüphesiz Satyajit Ray'dı. Ray **Pather Panchali - Yol destanı** (1956), **Aparajito - Yenilmez** (1957) ve **Apur Sansar - Apu'nun dünyası**'ndan (1959) meydana gelen üçlüsünde Hint cengelinin bir köşesinden çıkan bir Hint köylüsünün çocukluktan üniversite öğrenciliğine kadarki serüvenini son derece yalın, güzel, insanı sarsan görüntülerle veriyordu. Hint sinema endüstrisinin dışında meydana getirilen bu üçlünün özellikle birincisi, aynı zamanda daha şimdiden bir sinema klâsiği niteliği kazandı.

Uzakdoğu'da Hindistan gibi yoğun nüfusunun sinema ihtiyacını karşılamak için yılda ortalama 50 filim çeviren Çin, Güney Kore, 100 filim çeviren Filipin, 250 filim çeviren Hong Kong gibi ülkeler vardır. Fakat bunların sanat bakımından vardıkları sonuç Hindistan'ınkinden farklı değildir.

LÂTİN AMERİKA. Lâtin Amerika ülkelerinin iç karışıklıkları, çoğunda sıkı bir sansürün varlığı, Amerikan filimlerinin geniş ölçüde girmesi, bu ülkelerde sinemanın gelişmesini engelledi. Buna karşılık bu ülkelerin ayrı bir kültür birliği göstermeleri, geniş bir dil topluluğuna hitabetmeler, bu topluluğun sinema ihtiyacını karşılamak üzere bir endüstrinin kurulmasına yol açtı. Meksika bunların başında geliyordu. Eisenstein'ın **Que Viva Mexico!**'sunu Meksika'da çevirmesi sinemacılar üzerinde büyük bir etki yaptı. Meksika yönetmenlerinin başlıcalarında bu etkiyi görmek mümkündür. 1945 te Emilio Fernandez'in alıcı yönetmeni Gabriel Figueroa'yla meydana getirdiği **Maria Candelaria - Aşk çiçekleri** ertesi yılki Cannes Festivalinde büyük başarı kazanarak dikkati Meksika sineması üzerine çekti. Fernandez - Figueroa çifti, görüntü bakımından çok başarılı filimlerinde Meksika köylüsünün yaşayışını ele alan bir dizi yapıt ortaya koydular. Bunların hepsi aynı değerde değildi ama, bir Meksika okulu'nun başlangıcını bildirmesi bakımından önemliydi. (**Enamorada**, 1946, **Rio Escondido - Fedakâr öğretmen**, 1947, **La Perla - Felâket incisi**, 1948...). Benito Alazraki, iş

filimlerine yönelmeden önce, kızılderili asıllı Meksikalıların hikâyelerini **Raices - Kökler**'de (1955) anlattı.

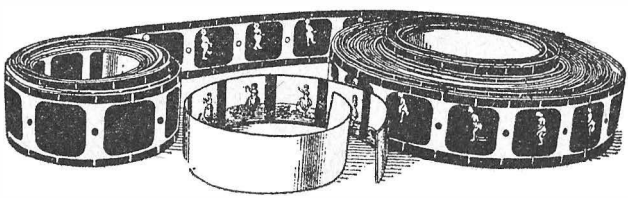
BUNUEL. Fakat Meksika sineması asıl canlılığını İspanyol yönetmeni Luis Bunuel'in savaş sonunda bu ülkeye göçetmesiyle kazandı. Yapımcı Oscar Dancigers'le anlaşan Bunuel, iş filimlerinin yanısıra Meksika'nın en önemli filimlerini çevirdi. Bunların başında başıboş Meksikalı çocukların yaşayışını korkunç denebilecek görüntülerle ortaya koyan **Los Olvidados - Unutulmuşlar** (1950) geliyordu. **Unutulmuşlar**'da Bunuel'in gerçekçiliği hayatın o kadar inanılmaz çirkinliklerini ortaya koyuyordu ki, **Ekmeksiz toprak**'ta olduğu gibi bir kere daha görüntüler gerçeküstücü bir nitelik kazanıyordu. Bunuel **Subida al cielo - Göğe yükseliş'te** (1951) bir otobüs gezisi çerçevesinde yer alan bir yermeden sonra **El - O** (1952) ve **Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz - Archibaldo de la Cruz'un suç hayatı** (1955) ile iki büyük yapıt daha verdi. Birincisi kıskanç bir erkeği hemen hemen tıbbî bir incelemeyi andıran dikkatle ele alarak tasvir ediyor, ikincisi bir kaatilin çeşitli serüvenlerini korkunç bir mizahla anlatıyordu. Bunuel Fransa'da iki filim çevirdikten sonra, biri Meksika'da öbürü anayurdu İspanya'da, dinci geçinenlerin ikiyüzlülüğünü açığa vuran **Nazarin** (1958) ile **Viridiana'yı** (1961) meydana getirdi.

Meksika'ya göç eden Bunuel gibi Brezilya'ya göç eden Cavalcanti de **O Canto do mar - Deniz şarkısı**'yla (1953) Brezilya sinemasına canlılık getirmeğe çalıştı. Fakat bu sinema Lima Baretto'nun **O Cangacciro - Haydutların kanunu** (1953) dışında önemli bir yapıt ortaya koyamadı. Buna karşılık Arjantin sineması Leopoldo Torre - Nilsson ile önemli bir sanatçıya kavuştu (**La casa del angel - Melek evi**, 1957, **Fin de fiesta - Şenliğin sonu**, 1960...).

9. CANLANDIRMA SİNEMASI

SİNEMADAN DAHA ESKİ. Bugünkü anlamıyla sinema daha ortaya çıkmadan önce sinema aygıtlarının atası sayılan "praxinoscope"ta Reynaud'nun kullandığı elle çizilmiş resimlerden meydana gelen kuşaklar, canlandırma sinemasının da atası sayılır. Reynaud 1880 de, yani daha bugünkü sinema ortaya çıkmadan onbeş yıl önce, bu kuşakları perdeye yansıttı. 1892 den sonra

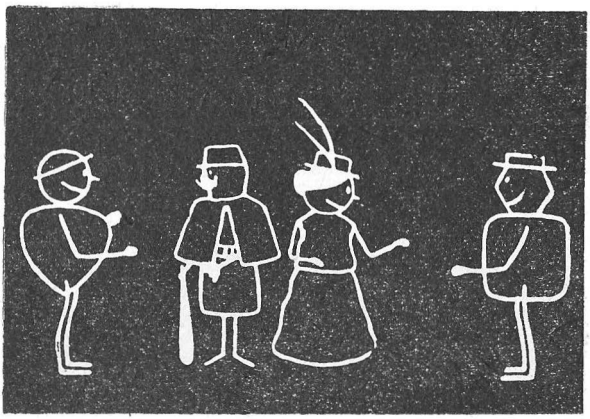
Grévin müzesinde sürekli gösterilere başlıyarak 1900 e kadar binlerce temsil verdi. Reynaud **Un Bon bock - Güzel bir bira** (1891), **Autour d'une cabine - Bir kulübenin çevresinde** (1894)... gibi kuşaklarıyla canlandırma tekniğini, türlerini ve sinema gösterisini ortaya koyan ilk sanatçı oldu. Hatta boyadığı resimleri, ilkel üçboyutlu, sesli kuşaklarıyla sinemada renk, üçboyut ve sesin de öncülüğünü yaptı.



Reynaud'nun delikli filimleri

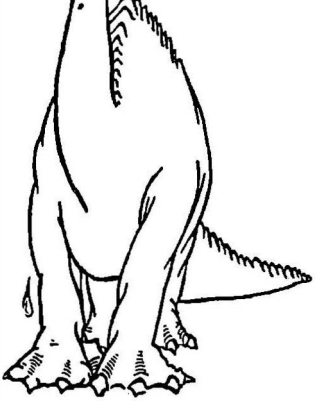
BİR ÇEVİRİM, BİR GÖRÜNTÜ. Fakat Reynaud, resimlerini kendi eliyle kâğıttan kuşaklara çiziyordu; henüz işe alıcı karışmamıştı, alıcı olmayınca canlandırmanın temeli olan tek görüntülü çevirim de gerçekleşemezdi. Sinemanın hemen bütün hilelerini bulmuş olan Méliès'nin gözünden kaçan bu hileyi Amerikalı James Stuart Blackton buldu. 1907 de çevirdiği **The Haunted Hotel - Perili otel**'in bazı sahnelerinde alıcıyı her seferinde bir görüntü alacak şekilde çalıştırarak, cansız eşyayı kendi kendine hareket eder kılığa soktu.

EMILE COHL. Blackton'un "one turn, one picture" (bir çevirim, bir görüntü) adını verdiği bu usulden ilk yararlanan kimse, canlandırma sinemasının ilk büyük sanatçısı Cohl oldu. Cohl 1908-1918 arasında sürekli olarak meydana getirdiği yüzlerce kısa filimde (**Un Drame chez le Fantoches - Kuklalar arasında bir facia.** 1908, **Les Joyeux microbes - Neşeli mikroplar**, 1909, **Don Quichotte**, 1909...) çok şematik, "çubuk adam" temeline dayanan resimlerine rağmen büyük bir canlılık, hoşagiderlik gösterdi; "Fantoche" serisiyle aynı zamanda canlı-resmin ilk tipini ortaya koydu.



Un Drame chez les Fantoches (Emile Cohl)

AMERİKALI ÖNCÜLER. 1909 a doğru Birleşik Amerika'da ilk canlı-resim sanatçıları belirmeğe başladı. Amerikan gazetelerindeki kuşak-resim (comic strip) geleneği canlı-resim için zengin bir kaynak olduğu gibi, Sennett'in başdöndürücü güldürüleri de bu yeni tür için önemli bir kaynak oldu. Winsor Mc Cay 1910 da beyazperdenin ilk tanınmış canlı-resim tipi olan

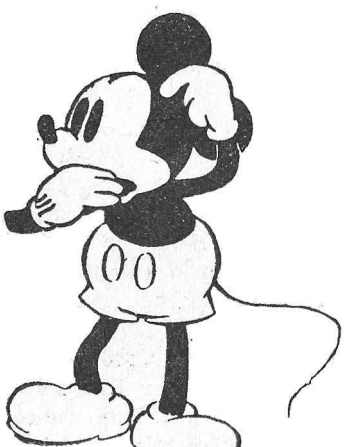


"Gertie the Trained Dinosaur" (McCay)

tarihöncesi yaratığı **Gertie the Trained Dinosaur - Terbiyeli dinozor Gertie'**yi ortaya çıkardı. 1912 de Amerika'ya gelen Cohl, George MacManus'a kendi çizdiği **Snookums** tipini vererek kukla filimleri meydana getirmesini sağladı. 1913-1917 arasında Ben Harrison ve Manny Gould **Krazy Kat** serisini, Pat Sullivan **Felix the Cat - Kedi Felix** serisini, John R. Bray **Colonel Heezaliar - Albay Heezaliar** serisini, Max ve Dave Fleischer kardeşler **Out of the Inkwell - Hokkadan çıkanlar** serisinde **Koko the Clown - Soytarı Koko**'yu yarattılar. Basit bir dekor içinde, yalın çizgilerle ve başdöndürücü bir hızla anlatılan bu çeşitli tiplerin çeşitli serüvenleri büyük ilgi topladı.

STAREVITCH. Cohl'ün sahneden çekilmesiyle Fransa'da canlı-resim duraklamak üzereyken Rusya'dan göç eden Ladislas Starevitch (Vladislav Starevicz), anayurdunda başladığı kukla filimlere **(Prekrasnaya Lyukanida - Güzel Lyukadina**, 1912, **Ruslan i Ludmilla - Ruslan ile Ludmilla**, 1915...) Fransa'da devam etti. Sesli sinemanın çıkışına kadar sürekli olarak yürüttüğü çalışmasında çoğu La Fontaine'in masallarını canlandıran yapıtlar verdi **(Les Grenouilles qui demandent un Roi - Kendilerine hükümdar arıyan kurbağalar**, 1923, **La Cigale et la fourmi - Ağustos böceği ile karınca**, 1927...)

WALT DISNEY. Fakat canlandırma sineması asıl gelişmesini sesli filimle kazandı. Sesli filmin ilk on yıllık döneminin en büyük canlandırma sanatçısı da Disney idi. Disney, Kansas City'deki küçük işliğinde çevirdiği birkaç canlı-resimle işe başladı. **Alice in the Cartoonland - Alice canlı-resim dünyasında** (1923) filminden sonra Hollywood'a taşınarak "Alice" serisini meydana getirdi (1923-26). 1926-27 de arkadaşı Ub Iwerks ile "Oswald the Rabbit" (Tavşan Oswald) tipini yaratarak başarı kazandı. Sonra Iwerks'le bunun gelişinişi olan "Mickey Mouse" (Mickey Fare, 1927-28) tipini ortaya attı. Aynı yıl **Steamboat Willie**'yle (1928) ilk sesli canlı-resmi çevirdi. Böylelikle görüntülerde yer alan gülütler artık ses gülütleri (müzik, konuşma, gürültü, ses etkileri) ile destekleniyordu. "Mickey Mouse"ın ardından "Pluto (köpek), "Goofy" (köpek), "Donald Duck" (ördek)... gibi Disney kahramanları sökün etti. Disney, hepsi hayvanlardan meydana gelen kahramanlarına birer insan kişiliği veriyor, ortalama Amerikalıyı ölçü alıyordu. Böylelikle hayvanlara insan



"Mickey Mouse" (Disney)

davranışlarını veren Disney, filimlerinin konularında da insanlar için ders çıkarmak amacını güdüyordu. Bütün bu tutumuyla Disney, canlı-resmin bir Aisopos'u, La Fontaine'i olarak ortaya çıkıyordu. Amerika'nın günlük önemli konularını Disney filimlerinde bulmak mümkündü. Canlı-resimdeki tutumu bakımından ise Disney'de tabiatı olduğu gibi vermek eğilimi göze çarpıyor, özellikle dekorlar tabiattekini olduğu gibi yansıtıyordu.

AMERİKAN CANLANDIRICILARI. Disney'nin yanı sıra onu çok kez taklit eden başka canlandırıcılar ortaya çıkmakla birlikte, sanat gücüne sahip canlı-resimciler de belirdi. Hollywood'un büyük yapımevlerinin hemen hepsi bir canlandırma bölümü açarak önemli sanatçılara yer verdiler. Fleischer Kardeşler "Paramount"la anlaşarak, Marilyn Monroe'dan çok önce bu tipi son derece andıran canlı-resim vamp'ı "Betty Boop"u yarattılar. Fleischer Kardeşlerin başka bir önemli buluşları, savaşa doğru "Mickey Mouse"ı bile ikinci sıraya atan denizci "Popeye" tipiydi. "Fox" yapımevi için çalışan Paul Terry, "Terry-Toon"ları ortaya çıkardı. Bunların en önemlileri "Heckle" ile "Jeckle" adlı iki karga, bir de "Mickey Mouse"ın "superman"



"Betty Boop" (Fleischer)

(üstün adam)la birleşiminden doğan "Mighty Mouse"dı. "Warner" yapımevinde Leon Schlesinger "Looney Tunes" ve "Merry Melody"lerde gerçeküstücüleri andıran bir tutumu ortaya koydu. "Universal"de çalışan Walter Lantz, "Mickey"yi andıran "Andy Panda" ile yaramaz zenci oğlan "Eight Ball"ı, küçük kır tanrısı "Peterkin"i yarattı. Fakat Lantz'ın en önemli tipi, çok kez sadizme varan tutumuyla "Woody Woodpecker" adlı ağaçkakandı.

AVRUPA. Birleşik Amerika'da canlandırma büyük yapımevlerine bağlanır, Disney kendi canlı-resim stüdyosunu kurarken Avrupa'da canlandırma bir el sanatı çerçevesinden çıkmadı ve Sovyetler Birliği bir yana bırakılırsa hemen hiçbir Avrupa

ülkesi bu alanda sürekli bir çalışma ortaya koymadı. Buna karşılık, çeşitli ülkelerdeki sanatçılar bu alanda çok değişik denemelere giriştiler. Almanya'da Lotte Reiniger, "Karagöz"ü andıran gölgeleri canlandırarak (**Abenteuer des Prinzen Achmed - Prens Ahmet'in serüvenleri,** 1926, **Carmen,** 1933, **Papageno,** 1935...) bu türe yenilik getirdi. 1925 yıllarına doğru gelişen ön-



GÖLGE FİLİM. *Papageno* (Reiniger)

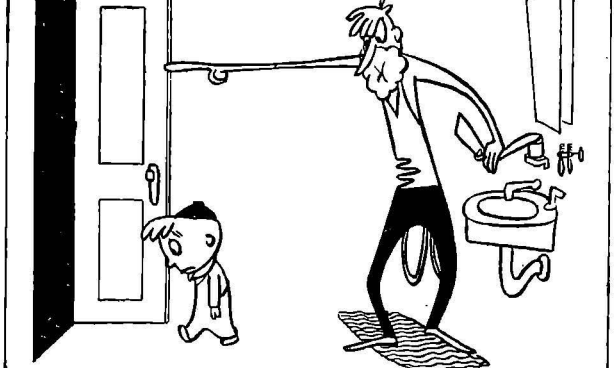
cü sinema akımı içinde canlandırma sineması da önemli bir yer tuttu. Sovyetler Birliği'nde Şolpo, besteci Arseni Avraamov'un senfonisini **Simfoniya mir - Dünya senfonisi**'nde (1933) hiçbir çalgıya başvurmadan çalgısız müzikle filme aldı. Aynı denemeyi "Ivvoston" topluluğu (Ivanov, Voinov, Sazonov) da **Preludii Rahmaninov - Ralımaninov'un prelüdü**'nde (1934) yaptılar. 1920 den beri Fransa'da yerleşmiş olan Kazan'lı (SSCB) Alexandre Alexeieff, Claire Parker ile işbirliği yaparak "iğneli perde"yi meydana getirdi ve 1934 te bu tekniğe dayanarak Musorgski'nin müziğinin eşliğinde **La Nuit sur le Mont Chauve - Çıplak dağ üstünde gece**'yi çevirdi. Berthold Bartosch, Franz Masereel'in tahtaoyma figürlerini, Arthur Honegger'in müziğiy-

le eşliyerek canlandırdığı **Idée - Düşünce** (1934) filminde yeni anlatım aracını güçlü bir siyasal amaçla kullandı. Öte yandan Sovyetler Birliği'nde canlı-resim ve kukla filimleri çocuklar için bir sinema kolu olarak gelişmeğe başladı (I. Ivanov-Vano'nun **Skazka o Durandaye - Çar Duranda'nın öyküsü, 1934** adlı canlı-resmi, Aleksandr Ptuşko ile Grigoriy Roşal'ın uzun kukla filmi **Novyi Gulliver - Yeni Gulliver,** 1935). Aynı yıllarda George Pal'ın Hollanda'da meydana getirdiği reklâm kukla filimleri ile Starevitch'in 1939 da Fransa'da çevirdiği uzun kukla filmi **Le Roman de Renard - Tilkinin romanı** savaş öncesinin başlıca çalışmalarıydı.

DISNEY'NİN FABRİKASI. Savaşın arifesinde Disney Burbank'ta R.K.O.'nun yardımiyle büyük bir canlı-resim fabrikası kurdu; yılda 48 kısa, 2 uzun canlı-resim meydana getirmeği tasarlıyordu. Nitekim 1938 de ilk uzun canlı-resim olan **Snow White and the Seven Dwarfs - Pamuk prenses ve yedi cüce**'yi çevirdi. Filmin büyük iş yapması, 1940 ta **Pinocchio**'nun çevrilmesine yol açtı. Nitekim Fleischer kardeşler de Disney'nin başarısından cesaret alarak iki uzun canlı-resim (**Gulliver's Travels - Gulliver'in seyahatleri, 1939, Mr. Bug Goes to Town - Bay Böcek şehre gidiyor,** 1941) çevirdiler. Fakat Disney, fabrikasıyla birlikte gerileme dönemine girdi. Çünkü eski el sanatı yerine son derece mekanikleşmiş, binlerce personel arasında kişiselliğini kaybetmiş bir canlı-resim deyişi ortaya çıkıyordu. 1940 ta çevirdiği ve Beethoven, Chopin, Stravinsky, Bach, Çaykovski, Ponchielli, Paul Dukas'ın müziklerinin resimlendirilmesinden meydana gelen **Fastasia** (1940) oldukça cüretli, fakat değeri de bir o kadar söz götürür bir yapıttı. Filmin en başarılı yönü üçboyutlu müzik denemesiydi. **Dumbo** (1941) ile **Bambi**'de (1942) tekrar eski ustalığını görmek mümkünse de, **Saludos Amigos** (1942) ile **The Three Caballeros - Renkli mucizeler** (1944) birbirini tekrarlıyan yapıtlardı (sonuncu filimde ilk olarak canlı-resim kahramanlarıyla insanlar aynı görüntüde yer alıyorlardı). Savaş içinde ordu için başarılı eğitim filimleri çeviren Disney, savaştan sonraki yapıtlarında ancak zaman zaman eski ustalığını gösterebildi (**Make Mine Music - Renkli besteler, 1946, Melody Time - Zaman melodisi, 1948, Cinderella - Külkedisi, 1950 Alice in Wonderland - Alice harikalar diyarında, 1951, Lady and the Tramp - Leydi'nin aşkı, 1955,** ilk CinemaScope canlı-resim...).

Zaten Disney, sinemanın öbür kollarına (öykülü filim, canlı-resim-insan karışımı, belge-filim...) ve filimlerinin dünyasını yansıtan "Disneyland" adındaki dünyanın en büyük Lunaparkına ilgi gösteriyordu. Savaştan sonraki en iyi canlı-resmi ise, Amerika'daki yeni canlı-resim akımını izliyen, **Toot, Whistle, Plunk and Boom** (1953) idi.

U.P.A. VE ÇAĞDAŞ CANLANDIRMA. Savaştan sonraki canlandırma sineması Disney'ninkinden çok değişikti, gerçekte de Disney'nin deyişine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. 1941 de Disney stüdyolarında çıkan grev üzerine başlarında Stephen Bosustow bulunan bir topluluk bağımsız bir canlı-resim stüdyosu kurmak istediler ve "United Production of America"yı (UPA) meydana getirdiler. Bosustow'un yanına David Hilberman, Robert Cannon, John Hubley, Art Babbitt... gibi sanatçılar toplandı. Savaş içinde askerî eğitim filimleri çeviren UPA, savaştan sonra reklâm ve propaganda filimlerine el attı. Disney'den çok daha aydın olan bu sanatçılar özellikle "The New Yorker" dergisinin tek çizgili karikatürlerini andıran basit resimlerle, Dufy, Braque, Picasso... gibi sanatçıları örnek alan tutumlarıyla dikkati çektiler. 1948 de "Columbia" ile ortaklık kuran UPA, 1950 de **Gerald McBoing Boing**'le (R. Cannon) ilk büyük başarısını kazandı. Konuşmasını beceremiyen, sadece



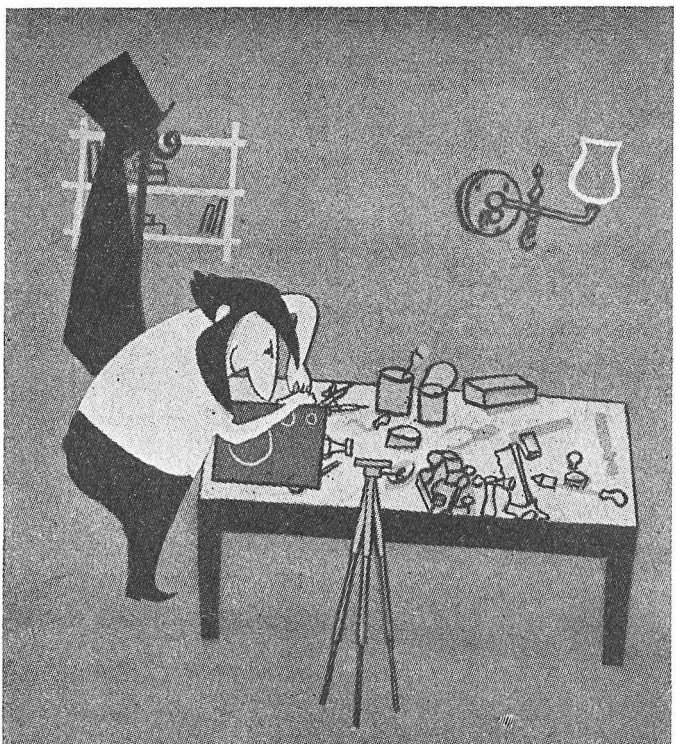
Gerald McBoing-Boing (Cannon)

tuhaf sesler çıkaran, bu yüzden aile içinde de dışında da hor görülen küçük çocuğun sonunda radyonun en ünlü etkicisi olmasını anlatan filmin kahramanı hemen tutuldu ve başka serüvenleri izledi. Bunun ardından, son derece miyop olan, bu yüzden başına türlü işler gelen "Mr. Magoo" tipi ortaya çıktı. Cannon'un küçük bir Paris'li kızın öyküsünü anlattığı **Madeline** (1952), kovboy filimlerini alaya aldığı **Willie the Kid** (1952), Hubley'nin ünlü zenci öyküsü "Frankie and Johnnie"yi canlandırdığı **Rooty Toot Toot** (1952), Bill Hurtz'un tek boynuzlu efsane yaratığını anlattığı **The Unicorn in the Garden - Bahçedeki Tekboynuz** (1954), Paul Julian'ın E. A. Poe'nun hikâyesinden yaptığı **The Tell-talc Heart - Ele veren kalb** (1954)... bunların en ünlüleriydi.

UPA'nın canlandırıcıları yanında, kahramanlarını Kafka'msı değişimlere sokan (**Kingsize Canary - Büyükboy kanarya, Halfpint Pygmy - Nokta kadar Pygmy**) Tex Avery, "M.-G.-M." için sado-mazohist eğilimli "Tom and Jerry"leri yapan Fred Quimby (yardımcıları Bill Hanna ile Joe Barbera) yer almaktaydılar.

İNGİLTERE VE FRANSA'DA. İngiltere'de John Halas ile Joy Batchelor, İkinci Dünya Savaşında başladıkları canlandırma sinemasını savaştan sonra şiir ile resim sanatının ustalarını birleştiren **Poet and the Painter - Şair ile Ressam** (1951...) serisiyle devam ettirdiler; George Orwell'in ünlü romanından **Animal Farm - Hayvan çiftliği**'ni (1956) meydana getirdiler; sinemanın öyküsünü anlatan **History of the Cinema - Sinemanın tarihi**'ni (1956) hazırladılar. Özenci sinemacılardan meydana gelen "Grasshopper Group", 1953 ten sonra, düzensiz çalışmakla birlikte, dikkate değer yapıtlar ortaya koydu.

Fransa'da Paul Grimault canlı-resim alanını hemen tek başına ayakta tuttu. Jean Image'ın kısa canlı-resimleri yanında meydana getirdiği tek uzun canlı-resmi **Jeannot, l'Intrépide - Yılmaz Jeannot** (1951) bir yana bırakılırsa, Grimault gerek şairane deyişi gerek teknik ustalığı ile dikkati çekti. **Le Marchand de notes - Nota satıcısı** (1940), **L'Epouvantail - Korkuluk** (1943), **La flûte magique - Büyülü flüt** (1946) gibi kısa canlı resimleriyle dikkati çeken, özellikle Jacques Prévert'in senaryosuna dayanarak, savaş aleyhtarı **Le Petit soldat - Küçük asker**'i (1948) meydana getiren Grimault, yine Prévert'in senaryosu ve Joseph Kosma'nın müziğiyle süslü, büyük bir şiir duy-



CANLI-RESİM. John Halas, canlı-resim ile sinemanın tarihini anlatıyor. ("History of the Cinema").

gusu gösteren **La Bergère et le Ramoneur - Çoban kız ile ocak süpürücü** (1948-52) adlı uzun canlı-resmiyle en önemli yapıtını verdi. Fakat savaş sonrasının en önemli iki canlandırma okulu Kanada ve Çekoslovakya'daydı.

NORMAN McLAREN. İskoçyalı McLaren, İngiliz belgefilim okulunda çalıştıktan sonra 1941 de Grierson tarafından "National Film Board of Canada" adlı belge-filim örgütüne çağırıldı, 1943 te bu örgütün canlandırma bölümünü kurdu. Bun-

dan sonra son yılların en ilgi çekici ve verimli canlandırma sineması başladı: McLaren, Kanada halk şarkılarıyla süslediği **C'est l'aviron - Bu kürektir**'de (1945) siyah fon üzerine çizilen guaş resimleri zincirleme ve kaydırmalarla canlandırdı; **Là-haut sur ces montagnes - Şu dağların tepesinde**'de (1946) pastelle yapılan resimleri her görüntü çeviriminde değiştirerek canlandırdı (oysa o vakte kadar hep çizgisel resimler canlandırılıyordu); **Hoppity Pop**'ta (1946) alıcı kullanmaksızın resimleri doğrudan doğruya negatif üzerine çizdi; bundan sonraki filmi **Fiddle De Dee**'de (1947) aynı tekniği bu kez filim çerçevesini ortadan kaldırarak uyguladı; **Workshop Experiment in Animated Sound - Ses üzerine işlik denemesi**'nde (1948) daha önceki bütün çalgısız müzik denemelerini bir araya topladı; 1951 İngiltere Festivali için ses ve görüntüleri üçboyutlu olan, alıcısız ve çalgısız müzikli iki filim hazırladı (**Now is the Time - Şimdi sırasıdır, Around is Around**); **Blinkity Blank**'ta (1954) siyah bir filim üzerinde beyaz biçimleri hareketlendiren McLaren, üç filminde de (**Neighbors - Komşular, Two Bagatelles - İki önemsiz şey,** 1952, **Chairy Tale - İskemleli masal,** 1957) canlandırma tekniğini insanlara ve eşyaya uyguladı. Her biri canlandırma sinemasını zenginleştiren bu denemelerinin yanı sıra McLaren, çevresine topladığı geniş bir sinemacı topluluğunu da (Colin Low, Grant Munro, George Dunning, Jim MacCay, René Jodoin...) yetiştirdi.

TRNKA VE ÇEK OKULU. Çekoslovakya'da devletleştirilen sinema, canlandırmayı da ön sıraya aldı ve eski ressam olan Jiri Trnka, çevresine Jiri Brdeçka, Eduard Hofman, Kamil Lhotak, Çenek Duba.. gibi sanatçıları toplayarak "Bratri v Triku" (Kazaklı Kardeşler) topluluğunu meydana getirdi. Daha önceki canlandırma geleneğini bir yana bırakan Trnka, tamamiyle kendine özgü bir deyişle dört canlı-resim (**Zasadil dedek repu - Büyükbaba pancar dikti,** 1945, **Darek - Armağan,** 1946...) hazırladıktan sonra, kendisine asıl ün sağlayan kukla filimlere el attı; Çekoslovakya'daki hasat yılını folklor çerçevesinde işliyen uzun kukla filmi **Spaliçek - Çek yılı** (1947), Andersen'in masalından **Çiçaruv slavik - Çin hükümdarının bülbülü** (1949), Amerikan kovboy filimlerini alaya alan **Pisen prerie - Çayır türküsü** (1949) ve en olgun yapıtlarından biri olan, Ortaçağ efsanesi **Bajaja - Prens Bayaya**'yı (1950) mey-



KUKLA FİLİM. Trnka'nın *Bajaja*'sı.

dana getirdi. Trnka'nın öbür önemli yapıtları arasında Çekoslovakya'nın tarihöncesini ele alan **Stare poveçti Çeske - Eski Çek efsaneleri** (1951), Jaroşlav Haşek'in ünlü romanını, ressam Josef Lada'nın çizgilerine göre hazırlanmış kuklalarla canlandıran **Osudy Dobreho vojaka svejka Svetove Valky - Cesur asker Şvejk'in serüvenleri** (1955), Shakespeare'den **Şen noçi svato janske - Bir yaz gecesi rüyası** (1959) yer almaktaydı. Trnka, kuklalarını belirli bir ritim, kendine özgü bir hava içinde, etli kemikli oyuncular kadar ustalıkla kullanan ve şaşılacak bir

plâstik duygusuyla çevreleyen büyük bir sanatçı olarak ortaya çıktı. Trnka'nın yanında canlandırma sinemasının öbür büyük sanatçıları olarak Karel Zeman, Jules Verne'in romanlarını süsleyen gravür tekniğini canlı oyunculara uygulayarak **Vnalez zkaly - Yıkıcı buluş** (1956-57), Zdenek Miler resimleri kadar konusuyla da güzel **O milionari ktery ukradi siunce - Güneşi çalan milyoner** (1948), Bretislav Pojar **O skleniçku vic - Bir kadeh daha** (1954), Jiri Brdeçka canlandırmanın en ileri örneklerinden olan **Pozor! - Dikkat!** (1960) yapıtlarıyla dikkati çektiler.

Kanada ve Çek okulunu yakından izliyen Polonya canlandırma sineması (Vatroslav Mimica, Nikola Kostelaç, Dusan Vukoviç...), Sovyetler Birliği (Valentina ve Zinaida Brumberg, L. Atamanov (Atamanian), Drojkin, Paşçenki..), özellikle kukla filimlerle dikkati çeken Çin Halk Cumhuriyeti (Yang Tei, Tsin Si, Wan Ku-San...) bu arada sayılmalıdır.

10. BELGE-FİLİM

İLK DENEMELER. Alıcının ilk akla gelen kullanılış biçimi, yani tabiatı olduğu gibi saptamak işi, sinemanın ilk günlerinden başlıyarak uygulandı. Lumière'in ilk filimlerinden çoğu bu belge-filim özelliğini gösterdiği gibi, Lumière'in dünyanın dört bucağına yolladığı alıcı yönetmenleri de her gittikleri yerde önemli olayları, ilgi çekici görünümleri saptıyorlardı. Almanya, İngiltere, İtalya, A.B.D., Rusya, Çin, Türkiye... gibi ülkelerde çevrilen bu çeşit filimler büyük bir sayıya varıyordu. A.B.D.nde Enoch J. Rector'un Edison'un yapımevi için 17 Mart 1897 de Corbett-Fitzsimmons arasındaki ünlü boks karşılaşmasını filme alması, Laurie Dickinson'un Transvaal savaşını saptamak üzere Afrika'ya gidişi (1899) bu yoldaki ilk denemelerdi. Bununla birlikte belge-filim, bu işe daha geç başlıyan İngiltere'de daha önemli yapıtlar verdi. Charles Urban yapımevinin birkaç haber filminden sonra gezi filimleri, çeşitli ülkelerin yaşayışını yansıtan filimler çevirtmesi ya da Prof. Martin Duncan'a bilimsel filimler hazırlatması bu yoldaki ilk adımlardı. İlk önemli yapıt da Scott'un ölümüyle sonuçlanan geziye katılan Herbert Ponting'in dönüşte getirdiği **With Scott in the Arctic - Scott'la Kuzey Kutupta** (1910-13) filmiydi. İlk Dünya Savaşı bu alandaki

çalışmalara hız verdiyse de ortaya önemli bir yapıt konulmadı. Belge-filimlerin de öykülü filimler gibi kendini kabul ettirebilmesi için bir sanatçının ortaya çıkması gerekiyordu. Bu da Robert J. Flaherty oldu.

FLAHERTY. A.B.D.ne yerleşen İrlandalı Flaherty, 1920 de Amerika kıtasının en kuzeyine giderek orada bir Fransız kürk ticaretevi adına **Nanouk of the North - Kuzey'li Nanouk'u** (1920-22) çevirdi. Filimde, Eskimo Nanouk ile ailesinin son derece çetin koşullar arasındaki yaşama çabası, yapmacıksız, yalın bir anlatımla ortaya konuluyordu. Bu filmin kazandığı başarı üzerine Büyük Okyanus'taki adalara giden Flaherty orada **Moana'yı** (1926) meydana getirdi. **Nanouk**'takinin aksine Büyük



BELGE-FİLİM. Flaherty'nin *Moana*'sı.

Okyanus adalarının rahat, sakin çevresi içinde yerlilerin yaşayışı yine aynı ustalıkla anlatılıyordu. Her iki filmin başarısı Hollywood'un ilgisini çekti, bu kez Flaherty Hollywood hesabına yine aynı adalarda yeni bir filim çevirdi. Fakat Flaherty gerek Willard Van Dyke ile başladığı **White Shadows of the South Sea - Güney denizinin ak gölgeleri** (1927-28) gerekse Murnau ile başladığı **Tabu**'yu (1928-29) yarıda bırakarak ayrıldı; Hollywood'un belge-filme bir "iş filmi" havası vermek

istemesi Flaherty'nin hoşuna gitmemişti. İngiltere'de yeni kurulmakta olan belge-filim okulunun başkanı Grierson'un çağırısı üzerine oraya giden Flaherty, Grierson'la birlikte **Industrial Britain - Endüstri ülkesi İngiltere**'yi (1932) çevirdikten sonra yeni okulun çok kez örnek olarak benimsediği bu yapıtı yine önemli yapıtlarından biri olan **Man of Aran - Aran'lı adam**'la (1934) izledi. **Aran'lı adam**, küçük bir İrlanda adasındaki yaşayışı, insanla tabiat arasındaki uğraşıyı tıpkı **Nanouk**'taki gibi lirik bir deyiş içinde ortaya koyuyordu. Hindistan'da Zoltan Korda ile çevirdiği **Elephant Boy - Fil çocuk** (1935 - 37) Flaherty'nin bütün direnmesine rağmen "iş" düşüncesinin ağır bastığı bir yapıt oldu. 1939 da A.B.D. Tarım Bakanlığı'nın siparişi üzerine çevirdiği ve Amerika'daki kuraklığı yansıtan **The Land - Toprak** son derece gerçekçi ve güzel sahneler taşıyordu; fakat resmî makamlarca fazla "kötümser" bulunarak halka gösterilmedi. 1948 de "Standard Oil" ortaklığı adına çevirdiği son filmi **Louisiana Story - Louisiana öyküsü**, endüstri ile el değmemiş tabiat arasındaki sessiz uğraşıyı olağanüstü görüntülerle veriyordu. Flaherty 1951 de öldü. Ele aldığı konuları enine boyuna incelemesi, filmi çevireceği çevrede uzun süre kalarak konusuyla hazır neşir olması, olayın gerçekliğini bozmadan bunu büyük bir şiir duygusu içinde ortaya koyması Flaherty'yi belgefilmin en büyük sanatçısı yapmıştı.

AMERİKAN OKULU. Büyük yapımevlerinin belge-filimde her hangi bir kazanç şansı görmemeleri, bu türün A.B.D.nde gelişmesini uzun zaman köstekledi. Bu arada en önemli yapıtlar kişisel teşebbüslerle ya da hükümetçe desteklenerek ortaya çıktı. Merian C. Cooper ile Ernest B. Schoedsack, Flaherty'den apayrı bir tutumla yola çıktılar, seyirciye "bilinmiyen"i tanıtmaya yöneldiler. Türkiye'den geçerek İran'daki Bahtiyari aşiretine kadar uzanan Cooper ve Schoedsack'ın Kürtlerin yaşayışını veren **Grass - Çayır** (1925), Siyam cengellerini tanıtan **Chang**'ı (1927) bunların en önemlileriydi.

Tanınmış Amerikan siyasi haftalığı "Time" dergisinin sinema eki olarak yılda 13 filimden meydana gelen ve 1935 te başlıyan **The March of Time - Zamanın yürüyüşü** serisi, dünyanın günlük önemli olaylarını derginin siyasi görüşüne göre yansıtan bir belge-filim çalışmasıydı. Asıl Amerikan belge-filimciliği Flaherty'nin ve Avrupa belge-filimciliğinin etkisiyle yine

bu yıllarda başladı. Roosevelt'in "New Deal" adlı bunalımdan kurtulma ve kalkınma siyaseti içinde meydana gelen bu akımın en önemli yapıtları Pare Lorentz'in **The Plow That Broke the Plains - Ovaları deşen saban** (1936) ile **The River - Irmak'**ıydı. Van Dyke ile Ralp Steiner'in New York'u tanıtan **The City - Şehir'i** (1939) bu dönemi kapatıyordu.

SOVYET OKULU. Sovyetler Birliği'nde belge-filim ilk andan başlıyarak ayrı bir kol olarak gelişti. Vertov'un "sinema-göz" kuramına uygun yapıtlarının yanı sıra içsavaşla ilgili belge-filimleri çevrildi. Savaşın başına kadar meydana getirilen en önemli belge-filimleri arasında, içten içe kaynayan Şangay'ı anlatan **Şanghaisky dokument - Bir Şangay belgesi** (Yakov Bliok, V. Stepanov, 1928), Ortaasya'daki demiryolunun döşenişini anlatan **Turksib** (Viktor Turin, Aleksandr Maşeret, Viktor Şklovski, Y. Aron, 1929), çorak toprağın işlenmesini anlatan **Zemliya jajdiot - Susamış toprak** (Yuliy Rayzman, 1930), kutuplardaki araştırmaları anlatan **Celyuşkin** (1934) ve **Papanin** (Mark Truyanovski, Arkadi Safran, 1937) yer almaktadır. Bayan Ester Şub ise, belge-filimciliğini kurgu filmi adı verilen yeni bir çeşitle zenginleştirdi; yerli ve yabancı kaynakların zamanında çevirmiş olduğu yüzbinlerce metrelik filmi gözden geçirip, gerekli parçaları seçerek, belirli bir anlayış ve ritimle bunları birleştirerek Rusya'nın Çarlık döneminden (1912) SSCB'nin onuncu yıldönümüne kadarki tarihini ilk elden belgelerle saptadı (**Padeniye dinesti Romanovik - Romanov sülâlesinin düşüşü, Veliky put - Büyük yol,** 1927, **Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoy - Çar Nikola II ve Lev Tolstoy'un Rusya'sı,** 1928).

AVRUPA. İngiltere ile SSCB bir yana bırakılırsa Avrupa ülkelerine belge-filim, ABD'nde olduğu gibi ancak kişisel bazı çabalarla ortaya çıktı. Almanya'da Walter Ruttmann'ın büyük bir kentin yaşayışını ele alan **Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt - Berlin. Bir büyük kentin senfonisi** (1927) yapıtıyla, 1929 da sesli olarak çok ilgi çekici denemelere girişen yapıtı **Melodie der Welt - Dünya melodisi** dikkati çekti. Fransa'da Cavalcanti, Paris'in çeşitli yönlerini **Rien que les heures - Saatlerden başka hiçbir şey**'de (1927) yansıttığı gibi Henri Storck Belçika'nın bilinmeyen bir yönünü **Les Maisons de la misère -**

Yoksulluğun evleri'nde (1938) dile getirdi. Fransa'da Marc Allegret, André Gide'in Afrika gezisindeki izlenimlerine dayanarak **Voyage au Congo - Kongo'ya gezi**'yi (1927) çevirdi. Flaherty'nin belge-filimlerdeki başarısını bilimsel filimlerde ustalıkla uygulayan Fransız bilgini Jean Painlevé, 1928 denberi meydana getirdiği yapıtlarda yalnız bilim konularını geniş kütleye başarıyla benimsetmesiyle değil, aynı zamanda bu konuları eğlenceli, mizahi, çok kez de şairane bir tutumla ele almasıyla da dikkati çekti (**La Pieuvre - Ahtapot,** 1928, **Les Crevettes - Karidesler,** 1930, **L'Hippocampe - Deniz atı,** 1934...).

JORIS IVENS. Flaherty'den sonra belge-filim alanında en önemli sanatçı, yapıtlarını çeşitli ülkelerde meydana getiren Hollandalı Ivens oldu. Ivens teknik ustalığını, toplumsal ve siyasal bir tutumla birleştirerek ortaya koydu; Flaherty gibi büyük bir şiir duygusu taşıyan Ivens, ele aldığı konuların toplumsal yönünü gözden hiçbir zaman uzak tutmadı. İlk büyük yapıtı **Regen - Yağmur** (1929), Amsterdam'ın yağmurdan önce, yağmur yağarken ve yağmurdan sonraki durumunu, Hanns Eisler'in başarılı müziğiyle süslenmiş olarak tabiatın şiirini beyazperdeye ustalıkla yansıtan bir filimdi. Aynı şiir havasını reklâm filmi **Philips Radio**'da (1930) bile bulmak mümkündü. 1929 dan 1933 e kadar üzerinde çalışarak geliştirdiği ve Hollanda'nın denizden kazandığı toprakları ele alan yapıtları (**Wy Bouwen - Yapıyoruz,** 1929, **Zuiderzee,** 1930, **Nouvelle terre - Yeni toprak,** 1933) insan çabası karşısında tabiatın boyun eğişini büyük bir gücle anlatıyordu. Hollanda'dan ayrılan Ivens, dünyanın dört köşesine uzanarak büyük belge-filimleri çevirdi (SSCB'de **Komsomol,** 1932, Belçika'da **Borinage,** 1935, İspanya'da Hemingway'in açıklamalarıyla **Spanish Earth - İspanyol toprağı,** 1937, Çin'de **400.000.000,** 1939).

İNGİLİZ OKULU. Uluslararası belge-filim çalışmasına en geç katılanlardan biri olmakla birlikte savaş öncesinde ve savaş içindeki en önemli belge filim okulu, İngiltere'de John Grierson'un başkanlığında ortaya çıkan topluluktu. İngiliz sinema okulu, 1929 da Grierson'un "Empire Marketing Board" (İmparatorluk Piyasa Kurulu)na bağlı küçük bir sinema takımı kurmasıyla başladı. Bu kurulun çalışmalarını tanıtmak gibi dar ve basit

çerçeve içinde başlıyan belge-filim çalışmaları, İskoçyalı Grierson'un, çevresine topladığı genç sinemacılar sayesinde en canlı belge-filim okuluna yol açtı. İngiliz belge-okulu, Vertov'un "sinema-göz" kuramını, Sovyet gerçekçiliğini, Flaherty'nin lirizmini usta bir teknikle birleştiriyor, aynı zamanda öykülü filimlerin dramatik gücünü, belge-filmi kuru bir ders filmi olmaktan kurtarmakta kullanıyordu. Okulun bu özellikleri, Grierson'un "E.M.B." için çevirdiği daha ilk filim olan **Drifters - Balıkçı gemileri**'nde (1929) yer alıyordu. Kuzey Denizinde ringa balığı avlıyanların yaşayışını anlatan bu filim, gerçekçiliği, tabiiliği, görüntülerinin güzelliği ve özenle kurulan ritmiyle, okulun klâsik yapıtları arasında yer aldı. **"E.M.B."un 1933** e kadar uzanan çalışmaları arasında **The Country Comes to Town - Köy kente geliyor** (Basil Wright, 1931-32), **Windmill in Barbados - Barbados'ta yeldeğirmeni** (Wright, 1933), **Cargo from. Jamaica - Jamaica'dan gelen yük gemisi** (Wright, 1933), **Industrial Britain - Endüstri ülkesi İngiltere** (Grierson, Flaherty, 1933)... yer alıyordu. "E.M.B." sinema takımı 1933 te "General Post Office" (G.O.P., Genel Posta İdaresi)ne geçti ve savaşın ilk yıllarında İngiltere Haberler Bakanlığı'na "Crown Film Unit" adıyla bağlanıncaya kadar **Under the City - Kentin altında** (Arthur Elton, Alexander Shaw, 1934), **Weather Forecast - Hava raporu** (Evelyn Spice, 1934), **Airmail - Uçak postası** (Elton, Shaw, 1935), **B. B. C., The Voice of Britain - B. B. C., İngiltere'nin sesi** (Stuart Legg, 1935)... gibi filimlerle okulun en güzel filimlerinden olan ve kömür işçisinin çalışmalarını ele alan **Coalface - Kömüryüzlü** (Grierson, Cavalcanti, W. H. Auden, 1935), geceleri işliyen ekspres postasının çalışmasını gösteren ve Auden'in son derece güzel şiirini tekerleklerin dönüşündeki ritme uyduran **Night Mail - Gece postası** (Wright, Auden, Harry Watt, 1936), tehlikede olan gemilerin kurtarılışı için yapılan çalışmaları anlatan **North Sea - Kuzey Denizi** (Watt, 1938) gibi yapıtlar ortaya koydu. Bu arada, Grierson'un topluluğunun kazandığı başarı, özel kurumları da harekete geçirdi ve bu topluluktan yetişen yönetmenlere birçok filim siparişleri verildi. Wright, "Ceylon Tea Propaganda Board" adına **Song of Ceylon - Seylân türküsü**'nü (1935), Elton ile Edgar Anstey "British Commercial Gas Association" adına **Housing Problems - Konut meseleleri**'ni (1935), Anstey "The Gas, Light and Coke Co." adına **Enough to Eat - Herkes yiyecek**'i (1936),

John Taylor "B.C.G.A." adına **The Londoners - Londra'lılar'ı** (1939).. çevirdiler.

SAVAŞTA. Dünya belge-filimciliği en önemli gelişmeyi İkinci Dünya Savaşı sırasında gösterdi. Belge-filmin önemini bilen ülkeler bu sinema türünü savaş amaçları için kullanırken, birçok ülkeler de belge-filmin önemini ilk defa anladılar. Savaş arifesinde olduğu gibi savaş içinde de bu alandaki en önemli çalışma İngiliz belge-filim okulunca yapıldı. Savaşın patlamasından az sonra, en tanınmış İngiliz belge-filimcileri "Crown Film Unit" adını taşıyan bir topluluk olarak Haberler Bakanlığı'na bağlı çalıştılar. Bu dönemde meydana getirilen en önemli yapıtlar arasında şunlar bulunuyordu: **London Can Take It - Londra dayanabilir** (Watt, Humphrey Jennings, 1940), **Target For Tonight - Bu geceki hedef** (Watt, 1941), **Merchant Seamen - Ticaret filosu denizcileri** (J.B.Holmes, 1941), **Listen to Britain - İngiltere'yi dinleyin** (Ian Dalrymple, 1942), **Fires Were Started - Yangınlar başladı** (Jennings, 1943), **World of Plenty - Bolluk dünyası** (Paul Rotha, 1942-43), **A Diary for Timothy - Timothy için bir günlük** (Jennings, 1944-45)... "C.F.U."in bu çalışmalarından ayrı olarak Orduya bağlı sinema takımları **Desert Victory - Çöl zaferi** (Roy Boulting, 1943), **Tunisian Victory - Tunus zaferi** (John Monck, 1943), **The True Glory - Gerçek zafer** (İngiliz Carol Reed, Amerikalı Garson Kanin, 1945)... gibi filimler meydana getirirlerken, bir yandan da belge - filim ile öykülü filim özelliklerini birleştiren **One of Our Aircraft is Missing - Uçaklarımızdan biri kayıp** (Michael Powell, 1942), **In Which We Serve - Denizler hâkimi** (David Lean, Noel Coward, 1942), **Nine Men - Dokuz adam** (Watt, 1943), **The Silent Village - Sessiz köy** (Jennings, 1943), **The True Story of Lili Marlene - Lili Marlene'in gerçek öyküsü** (Jennings, 1944)... gibi filimler çevirdiler.

SAVAŞAN AMERİKA. Savaş Amerika'yı da belge-filim alanında harekete geçirdi. Joris Ivens'in **Power and the Land - Güç ve toprak** (1940), Flaherty'nin **The Land - Toprak** (1941, Lorentz'in **Fight for Life - Hayat savaşı**'yla (1940) toplumsal konuları ele alan Amerikan belge-filimciliği savaşla birlikte propaganda çalışmasına yöneldi. Hollywood'un birçok tanınmış yönetmenleri ordunun sinema koluna girerek verimli bir belge-

filim ya da yarı belge-filim çalışmasına giriştiler (William Wyler: **Memphis Belle**, 1944, John Huston. **San Pietro,** 1944, **Let There Be Light - Işık olsun**, 1945, John Ford: **Battle of Midway - Midway savaşı,** 1944...). Fakat bu alandaki en önemli çalışma, hiç şüphesiz Frank Capra'nın gözetmenliği altında meydana getirilen **Why We Fight? - Niçin savaşıyoruz?** serisiydi. Ester Şub'un kurgu filim türünde, Sovyet yönetmenlerinin geliştirdiği kurgu sanatını, İngiliz belge-filimcilerinin tutumunu, Vertov'un "sinema-göz" anlayışını bir araya getiren bu seri, ayrıca açıklamalarındaki belginlik, okunuşundaki dramatik güç ve Dmitri Tiomkin'in çarpıcı müziğiyle dikkati çekiyordu. Serinin ilk filmi **Prelude to War - Savaşa başlangıç** (Capra, 1942) savaşa yol açan olayları, **The Nazis Strike - Naziler vuruyor** (Capra, Anatole Litvak, 1942) yıldırım savaşının feci olaylarını, **Divide and Conquer - Parçala ve ele geçir** (Capra, Litvak, 1943) nazilerin dünya siyasetini, **The Battle of Britain - İngiltere savaşı** (Anthony Veiller, 1943) İngiliz adaları üstündeki hava savaşlarını; **The Battle of Russia - Rusya savaşı** (Litvak, 1943), **The Battle of China - Çin savaşı** (Capra, Litvak, 1944) müttefiklerin savaş gayretlerini anlatıyordu. Capra ayrıca **Know Your Ally - Müttefiğinizi tanıyın** ve **Know Your Enemy - Düşmanınızı tanıyın** adlı serileri de yönetti.

SSCB'DE. Savaşın patlamasiyle birlikte Sovyetler Birliği sinema çalışmalarının hemen hemen bütününü belge-filimciliğe yöneltti. Tek tek yönetmenlerce meydana getirilen filimlerin yanında (Sergey ve Georgiy Vasilyev; **Oborona Çaritsina - Çaritsina savunması,** 1942, Leonid Varlamov: **Stalingrad**, 1943, Vasili Blayev: **Narodniye mstiteli - Halkın intikamcıları,** 1943, Dovçenko, Solntseva: **Bitva za naşu Sovietskayu Ukrainu - Ukrayna savaşı,** 1943, Yuliy Rayzman: **Berlin,** 1945...), "Merkez Haber Filimleri Stüdyosu"ndan birçok alıcı yönetmeninin katıldığı belge-filimleri de çevrildi. Bunlardan en önemlisi, 240 alıcı yönetmeninin aynı gün Sovyetler Birliği'ndeki savaş cephelerinin 140 noktasında çevirdikleri filimlerin birleştirilmesinden meydana gelen **Den voini - Savaşın bir günü**'ydü (1942).

NAZİ ALMANYASI. Nazi Almanyasının savaş propagandası için hazırladığı belge-filimler arasında **Blitzkreig im Westen - Batıda yıldırım savaşı** (1939), **Feldzug in Polen - Polonya'-**

da savaş (1940), **Feuertaufe - Ateş vaftizi** (1940), **Sieg im Westen - Batıda zafer** (1941)... gibi, seyircileri Nazi ordularının üstünlüğüne inandırıp yıldırma amacı güden yapıtlar başta geliyordu.

SAVAŞTAN SONRA. Savaşın sona ermesi, savaş içindeki belge - filim çalışmasının hızını azaltmakla birlikte başlıca iki özellik gösterdi: Birincisi, savaş sırasındaki belge-filim çalışmalarının öykülü filimlere etkisi, bu etki altında öykülü filmin gerçekçiliğe, belge-filim tekniğine yönelme eğilimi; ikincisi belge-filmin öneminin bütün dünyaca kabul edilmesi ve çok çeşitli ülkelere yayılmasıydı.

Savaş içindeki İngiliz belge-filim yönetmenlerinden çoğu öykülü filimlere yöneldi.Jennings, 1950 deki ölümünden önce **Cumberland Story - Cumberland öyküsü**'nde (1947) kömür madenlerini, **Family Portrait - Aile portresi**'nde (1950) İngiliz karakterini ortaya koydu. Jack Lee **Children on Trial - Mahkemede çocuklar**'da (1946) suçlu çocuk meselesini işledi. Paul Rotha, dünya zenginliğinin paylaşılmasındaki eşitsizliği **The World is Rich - Dünya zengindir**'de (1948) anlattı. Terry Bishop **Daybreak in Udi - Udi'de gündoğumu**'nda (1949) Batı Afrika'da kütle eğitimi meselesini ele aldı. Basil Wright **Waters of Time - Zamanın suları**'nda (1951) Londra limanını, Paul Dickson **The Undefeated - Yenilmez**'de (1950) sakat askerin yeni hayata kendini uydurma çabasını, **David**'te (1951) bir öğretmenin sempatik portresini işledi. İşçi Partisinin iktidara geçişi, hiç beklenmediği halde, hükümetin desteklediği bütün belge-filim çalışmalarının bir yana itilmesiyle sonuçlandı. Ondan sonra da İngiliz belge-filimciliği eski canlılığına kavuşamadı. Son yıllarda bu alandaki en önemli filim **The Conquest of Everest - Everest'in fethi**'ydi (1954).

AMERİKAN BELGECİLİĞİ. Amerika'nın belge-filim çalışmaları daha parlak bir sonuçla karşılaşmadı. Hükümetin belge-filimcilikten elini çekmesi, yeniden bu alanı birkaç sanatçının teşebbüsüne bıraktı. 1948 de Flaherty'nin **Louisiana öyküsü** adlı son filminden sonra meydana getirilen en önemli yapıtlar, Leo Hurwitz'in ırk ve din ayrılıklarına karşı olan **Strange Victory - Tuhaf zafer** (1948), Sidney Meyers'in başı dertte bir zenci çocuğunun öyküsünü anlatan **The Quiet One - Sâkin biri** (1949), Ray Ashley, Morris

Engel, Ruth Orkin'in yarı belge-filim özelliğindeki **Little Fugitive - Küçük kaçak** (1953), Engel ve Ashley'nin **Wedding and Babies - Evlenme ve bebekler**'i (1955), Engel ve Orkin'in **Lovers and Lollipops - Sevgililer ve şekerlemeler**'i (1956), Lionel Rogosin'in New York'un kenar mahallelerini, meyhanelerini anlatan **On the Bowery - Bowery'de** (1955), Afrika'da çevirdiği **Come Back Africa - Geri gel Afrika** (1959), Sydney Meyers, Ben Maddow ve Joseph Strick'in Manhattan'daki zencilerin yaşayışını yansıtan **The Savage Eye - Vahşi göz**'ü (1959) idi. Disney stüdyosuna bağlı çeşitli yönetmen ve alıcı yönetmenlerinin, büyük bir sabırla elde ettiği çeşitli tabiat filimlerini **(The Beaver Valley - Köstebek vadisi**, 1950, **Water Birds - Su kuşları**, 1952, **The Living Desert - Yaşıyan çöl**, 1954, **The Vanishing Prairie - Çöl esrarı**, 1955, **The African Lion - Afrika aslanı**, 1955...) bu arada saymak gerekir. Fakat Disney stüdyosunun, bunlara canlı-resimdeki tutumunu sık sık uygulamaktan kendini alamaması bu belge-filimlerin değerini zedelemekteydi.

FRANSA'DA. Fransa, René Clément'ın **Demiryolu savaşı (1944-45)** ve Jean Grémillon'un **Altı haziran şafakta** (1945) adındaki filimleriyle başladığı belge-filimciliği Nicole Védrès'in kurgu filmi **Paris 1900 - 1900 de Paris** (1943), Georges Rouquier'nin Fransız köy yaşayışını ele alan **Farrebique**'i (1946) ile devam ettirdi. Sonra savaş sonrasının en iyi belge-filimcilerinden Alain Resnais ile Georges Franju'nün yapıtlarını ortaya koydu. Védrès'in **1900 de Paris**'inde yardımcı olarak çalışan Resnais, önce sanat üzerine filimlerle tanındı **(Van Gogh, Guernica, Gauguin)**, sonra Afrika'daki zenci sanatını, Afrikalıların beyazlarca sömürülmesini anlatan **Les Statues meurent aussi - Heykeller de ölür'ü** (1954) çevirdi. Denetlemece yasaklanan bu filimden sonra, nazi toplama kamplarını ele alan **Nuit et Brouillard - Gece ve sis**'i (1956), Fransız Millî Kütüphanesini anlatan **Toute la mémoire du Monde - Dünyanın bütün anısı**'nı (1957) çevirdi. Franju, Fransız mezbahasını korkunç görüntülerle canlandıran **Le Sang des bêtes - Hayvanların kanı**'ndan (1948) sonra, savaşta sakat kalanların öyküsünü **Hôtel des Invalides - Malûl gaziler yurdu**'nda (1951) anlattı; sinemanın ilk büyük sanatçısını ve yapıtlarını **Le Grand Méliès**'de (1952) ele aldı. 1952 de "Sinemaya Yardım Kanunu" nun çıkarılması, özellikle kısa filimlerde büyük bir gelişmeye yol açtı. Jean Painlevé'nin bilimsel filimleri, Marcel Ichac'

ın dağcılık filimlerinin yanı sıra Jean Rouch etnografi filimleriyle (**La Circoncision - Sünnet**, 1949, **Moi un Noir**, 1959, **La Pyramide humaine**, 1961...), Jacques-Yves Cousteau deniz altı filimleriyle (**Epaves - Enkazlar**, 1945, **Carnets de Plongée - Dalış notları**, 1950, **Le Monde du silence - Sessiz dünya**, 1956) ile dikkati çektiler. Albert Lamorisee, "şairane belge-filimleri"yle (**Bim le petit âne - Sıpa Bim**, 1949, **Crin Blanc - Ak yele**, 1953, **Le Ballon rouge - Kırmızı balon**, 1956) ile bunlara katıldı. Genç kuşak belge-filimcileri arasında da, Resnais'nin yardımcısı olan Chris Marker Pekin'de (**Dimanche à Pekin - Pekin'de pazar**, 1957), Sibirya'da (**Lettres de Sibérie - Sibirya mektupları**, 1960), İsrail'de (**Description d'un combat - Bir savaşın tasviri**, 1961), Küba'da (**Cuba Si - Küba evet**, 1961) çevirdiği filimlerle dikkati çekti.

SANAT ÜZERİNE FİLİMLER. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra büyük bir gelişme gösteren sanat üzerine filimler, sanat yapıtlarının yeni bir anlatım aracı olan sinemayla geniş kütleye ulaştırılması amacını güder. 1936 ya gelinceye kadar, bu alandaki çalışmalar dikkati çekecek özellikte değildi: Sinemacı, ilgi çekici bulduğu bir sanat yapıtının önüne alıcısını yerleştiriyor, birkaç görünüşünü filme alıyor, bazan da başka yapıtlarla benzerliğini gösteren kısa karşılaştırmalar yapıyordu. Bir kentin anıtları, yapıları, bir kilisenin freskleri, bir ressamın, heykeltraşın yapıtları birbiri ardından cansız cisimler kuşağı olarak sıralanıyordu (Gaston Schoukens: **Nos peintres - Ressamlarımız**, 1962, Herman Burton: **La Tour**, 1935, Rudolph Bamberger ve Curt Oertel: **Die Steinerne wunder von Naumburg - Naumburg'un taşoyma harikası**, 1935...). Oysa bu durum, sinemanın en önemli öğesi olan hareketliliğe tamamiyle aykırıydı. 1936 da Belçikalı Henri Storck'un **Regards sur la Belgique ancienne - Eski Belçika'ya bakışlar**'ı bu hareketsizliğe bir dereceye kadar son verdi. Storck'un filmi, Ortaçağ resimleri, mimarlık, heykeltraşlık yapıtlarıyla bir Ortaçağ yaşayışını yeniden canlandırmak amacını güdüyordu. Storck'un filme soktuğu zaman öğesi, iyi düzenlenmiş bir anlatım sırasının bulunması, alıcının değişik kullanışları, cansız cisimlere bir hareketlilik katıyordu. 1938 de başka bir Belçikalı, Charles Dekeukeleire **Thèmes d'inspiration - Esin temaları**'nda hareket öğesini bir başka yönden ele aldı. Dekeukeleire, eski Flâman ressamlarının tablola-

rındaki tiplerle yaşıyan Flâmanlar arasındaki benzerlikleri karşılaştırıyor, hareketsiz resimlerle onların canlı modelleri karşı karşıya getirilerek hareketlilik sağlanıyordu. Bu iki yapıt, sanat üzerine filimlerin ilk başarılı örnekleriydi. Bununla birlikte sinemanın bütün teknik imkânları henüz tamamiyle denenmişti. 1936 da Belçikalı André Cauvin **L'Agneau mystique - Mistik kuzu**'da bu yolda bir denemeye girişti. Cauvin, çeşitli çekimleri sanat üzerine filimlere uyguladı. Böylelikle resimlerde çıplak gözle dikkati çekmeyen ayrıntılar ortaya çıkıyor, bu ayrıntıların çeşitli çekimlerde birbirini izlemesinden o zamana kadar bilinmiyen bir canlılık doğuyordu. Cauvin, aynı şeyi yine aynı yıl çevirdiği **Memling**'te de uyguladı. Cauvin ayrıca büyük bir ustalıkla kullandığı aydınlatma yardımıyla, duruk sanat yapıtlarına yepyeni görünüşler kazandırıyordu. Bu iki yapıtla, sanat üzerine filimlerin tutacağı yol belirmişti. İtalyan Luciano Emmer, bu türün ilk önemli sanatçısı oldu.

LUCIANO EMMER. Emmer, arkadaşı Enrico Gras'la **Il dramma di Cristo - İsa'nın dramı** (1940) ve **Paradiso terrestre - Yitik cennet** (1940) ile bu türün ilk klâsiklerini verdi. **Yitik cennet,** 15. yüzyıl sonlarında yaşamış Hollandalı ressam Hyeronimus Bosch'un resimlerine dayanıyordu. Âdem ile Havva'nın cennetten kovuluşunu anlatan bu dizi resimler kendiliğinden bir senaryo meydana getirmekteydi. Aynı durum, Giotto'nun Padova klisesinin duvarlarında İsa'nın hayatını anlatan resimlerine dayanan **İsa'nın dramı**'nda da vardı.

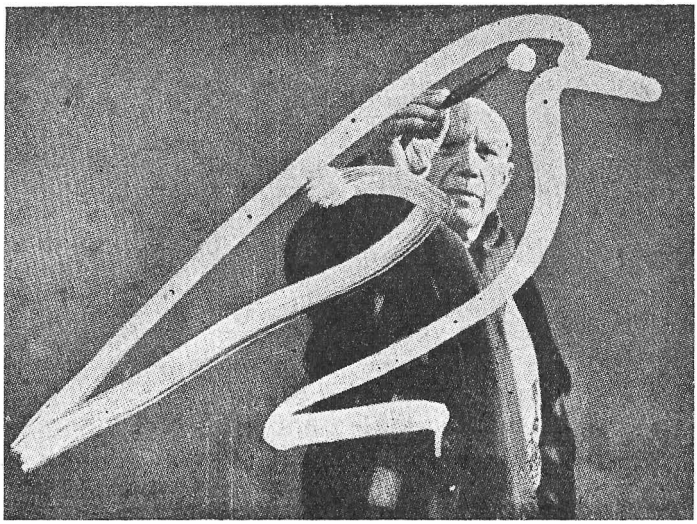
Emmer'le Gras'ın İtalya'da büyük ilgi uyandıran yapıtları hızla gelişen savaş yüzünden öbür ülkelerde pek göze çarpmadı. Savaşın sonlarına doğru bu tür, Fransa'da önem kazandı. Fakat Emmer'in çalışmalarından habersiz bulunan Fransız sinemacıları daha çok röportaja yönelmişlerdi. Bunlar arasında Jean Lods'un **Maillol**'su (1944), heykeltraşı ölümünden az önce çevresi ve esin kaynakları, çalışma tarzıyla birlikte alıp, bu çevre içinde yapıtlarını nasıl meydana getirdiğini anlatıyordu. François Campaux aynı şeyi **Matisse**'te (1945) yaptı. Bu çeşit filimler birdenbire çoğaldı (Jods: **Aubousson,** 1946, R. Cocriamont: **Gustav de Smet - Rene Margritte - Edgard Tytgat,** 1946, Pierre Céria: **La Provence de Paul Cezanne,** 1946...)

SAVAŞTAN SONRA. Henri Langlois 1946 da Emmer'in filimlerini Fransa'da tanıtarak, bu yoldaki çalışmaların yönünü

değiştirdi. Ertesi yıl Henri Storck'un çevirdiği **Le Monde de Paul Delvaux - Paul Delvaux'nun dünyası**'nda bu etki, Storck'un ilk yapıtıyla karşılaştırılınca açıkca ortaya çıkıyordu. Emmer ile Gras 1948 de, ilk iki filimlerini yeniden çevirdikleri gibi, Carpaccio'nun yapıtlarından alınan **La leggenda di Orsola - Aziz Orsola efsanesi**'ni meydana getirdiler. Emmer'in son yapıtı, 1952 de çevirdiği üç bölümlük **Leonardo da Vinci**, Gevacolor'la renklendirilmiş, Roman Vlad'in müziğiyle süslenmiş, bir buçuk saat uzunluğunda bir filimdi.

Fransa'da Henri Storck ile Paul Haesaerts **Rubens** (1948) filminde hikâye anlatımını bir yana bırakıp bir sanat tarihçisi ve eleştirmecisi olarak ressamın yapıtlarını çözümlüyor, yorumluyor, daha önceki yapıtlarla karşılaştırıyor, canlı-resimden yararlanarak Rubens'in resim tekniğini bir eğitim filmindeki gibi açıklıyorlardı. Alain Resnais'nin **Van Gogh** (1948), Gaston Diehl ile Robert Hessens'in **Malfray**'ı (1949) da aynı yolda meydana getirilmişti. Resnais'nin Hessens'le çevirdiği **Guernica** (1949-50) ile tek başına çevirdiği **Gauguin** (1950) sanat yapıtlarının sinemaya uyarlanması üzerine dikkati çeken bir noktayı aydınlatan örnekler oldu: Sinemaya giden ve gitmeyen resimler vardı. Gauguin'in resimlerindeki durukluk bunların sinemaya uyarlanmasını güçleştirirken, Picasso'nun resimlerinde büyük bir dinamizm yer alıyordu.

GELİŞME. Bu yolda gelişen sanat üzerine filimler, kendi içinde birtakım bölümlere ayrılacak kadar genişledi: Ressamları yapıtlarıyla birlikte inceliyen filimler (Giuliano Betti: **Botticelli**, 1948, Umberto Barbaro: **Carpaccio**, 1948, Lo Duca: **Henri Rousseau, douanier**, 1950, Robert Hessens: **Henri de Toulouse Lautrec**, 1950, Emmer: **Goya**, 1950, Haesaerts: **Quatres peintres Belges - Dört Belçikalı ressam**, 1952...), yaşıyan sanatçıyı yapıtlarıyla birlikte, yaşadığı çevre içinde ele alan filimler (Haesaerts: **Visite à Picasso - Picasso'yu ziyaret**, 1950, Hessens ve Olga Lipska: **Marc Chagall**, 1951, John Reed: **Henry Moore**, 1951, Clouzot: **Le Mystère Picasso - Picasso esrarı**, 1956...), belirli bir çağın yapıtlarını karşılaştıran filimler (Glauca Pellegrini: **Esperienza del cubismo - Kübizm denemesi**, 1949, Haesaerts: **De Renoir à Picasso - Renoir'dan Picasso'ya**, 1950, Pierre Kast: **Les Femmes de Louvre - Louvre kadınları**, 1951, Storck: **La Fenêtre ouverte - Açık pencere**, 1952, Pierre Alibert: **Le cubisme**



SANAT ÜZERİNE FİLİM. Pablo Picasso bir fırça darbesiyle bir güvercin resmi çiziyor. Haesaerts'in *Visite à Picasso* filminden.

- **Kübizm,** 1954...), resim, gravür desenlerle belirli bir konunun anlatılması (Victoria Mercanton: **1848,** 1949, Grémillon ile Kast: **Les Charmes de l'existence - Varolmanın tatlılıkları,** 1940, Jean Aurel: **L'Affaire Manet - Manet olayı,** 1950, Jean Vidal: **Balzac,** 1950, Grémillon ile Kast: **Les Désastres de la guerre - Savaşın felâketleri,** 1951, Kast: **Guerre en dentelles - Dantelli savaş,** 1952...), belirli bir türün gelişmesini gösteren filimler (Reinach: **L'Art de la caricature - Karikatür sanatı,** 1948, G. L. Polidoro ile C. Ordolino : **Maestri della caricatura - Karikatür ustaları,** 1949...).

11. TÜRK SİNEMASI *

SİNEMANIN GİRİŞİ. Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895 te Grand Café'deki başarılarından sonra dünyanın dört bucağın-

* Bu konuda daha fazla bilgi için "Türk Sineması Tarihi Dünden Bugüne, 1896-1960" (İstanbul, "Artist" yayınları, 1962) adlı kitabımıza bakınız.

dan kendilerine birçok mektup yağdı. Bunlar arasında İstanbul'un tanınmış fotoğrafçısı Vafiadis de vardır. Fakat Vafiadis'in Lumière'e yaptığı bu müracaattan bir sonuç çıkmadı. 1896 yılının başlarında Lumière'in bazı alıcı yönetmenleri Türkiye'ye de geldiler ve bazı gezi filimleri çektiler. Bunlardan Alexandre Promio, Venedik'te bir gondolda yaptığı denemeyi ikinci olarak Haliç'te kiraladığı bir sandalda yaptı: Sandala yerleştirdiği alıcısıyla Haliç'in kaydırma ile alınmış filmini çekti. Lumière'in Félix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot gibi öbür alıcı yönetmenleri de özellikle Rusya'ya giderlerken Türkiye'ye uğradılar ve bazı gezi filimleri çektiler.

SARAYDA SİNEMA. 1896 nın sonlarında ya da 1897 nin başlarında sinema Osmanlı sarayına girdi. Bertrand adında bir Fransız hokkabazı Avrupa ve Amerika'yı saran bu yeni buluşu saray halkına tanıttı. Fakat son derece vehimli olan Abdülhamit II. sinemanın Türkiye'ye girmesini iyi bir gözle görmüyordu.

İLK GÖSTERİLER. Bununla birlikte Romanya uyruklu bir Polonya yahudisi olan Sigmund Weinberg, sinemanın saraya girdiği sıralarda sinemayı halka ulaştırdı. Pathé'nin Türkiye temsilcisi olan Weinberg ilk filim gösterisi için Galatasaray Lisesi'nin karşısında bulunan "Sponeck" birahanesini seçti. Buradaki gösteriden az sonra da İstanbul'un öbür yakasına geçerek Şehzadebaşı'ndaki "Fevziye Kıraathanesi"nde sinemayı "Karagöz"ün seyircilerine tanıttı. Bununla birlikte sinema İkinci Meşrutiyet'in ilânına (1908) kadar gezgincilikten kurtulamadı. Bunun başlıca sebebi, Abdülhamit II. in suikast yapılacağı korkusuyla elektriği genel kullanışa sokmamasıydı. Gaz lâmbası ışığıyla sinema oynatmak ise iyi bir sonuç vermiyordu. Ancak Meşrutiyetin ilânı üzerine yine Weinberg'in Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu eski Komedi Bölümü'nün bulunduğu yerde "Pathé" sinemasını açmasıyla yerleşik sinema da gelişmeğe başladı. 1912 de İzmir'de Kordon boyunda bir sinema, 1914 başlarında Beyoğlu'nda "Palas" sineması açıldı, bunu Taksim'deki "Majik" sineması izledi. 1910 yılında İstanbul Sultanisi'nde filim oynatarak sinemayı okula sokan Fuat Uzkınay'ın bu denemesinden sonra, İlk Dünya Savaşı'nın başlamasından az önce 19 Mart 1914 de Murat ve Cevat (Boyer) adında iki ortak "Fevziye Kıraathanesi" nin bulunduğu yerde "Millî Sinema" yı açtılar. Uzkınay ise, Şakir ve Kemal Seden kar-

deşlerle birlikte Sirkeci'de "Ali Efendi Sineması"nı açtı. Bunu az sonra yine aynı semtte "Kemal Bey Sineması" izledi. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu son günlerini yaşadığı zamanlar bütün ülkedeki sinema salonları bir düzüneyi aşmıyordu. Zaten İlk Dünya Savaşı'na gelinceye kadar, Selânik ve İzmir bir yana bırakılırsa sinema yalnız İstanbul içinde kalmıştı. Bunun dışında bazı "Avrupai" konaklarda özel gösteriler yapılıyordu. Sinema programları da ancak savaş içinde gelişmeğe başladı.

İLK DENEMELER. Türkiye'de ilk filim Osmanlı İmparatorluğu'nun İlk Dünya Savaşına katılmasıyla birlikte çevrildi. Savaşın başlamasından üç gün sonra, 14 Kasım 1914 te, Rusların 1876-77 savaşı zaferinin anısı için Ayastefanos'ta (Yeşilköy) dikmiş oldukları anıt havaya uçurulurken, o vakit yedeksubaylığını yapan Uzkınay bu sahneyi alıcısıyla saptadı, böylelikle **Ayastefanos'taki Rus âbidesinin yıkılışı**'nı gösteren 300 metrelik bir belge-filim ortaya çıktı. Savaşın ikinci yılından başlıyarak sinemanın propaganda alanındaki gücü anlaşılmasaydı bu deneme burada kalacaktı. Fakat "Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili" olan Enver Paşa Almanya'ya yaptığı bir gezide Alman ordusundaki sinema kolunun çalışmalarını görünce bunun Osmanlı ordusunda da kurulmasını istedi. Böylece 1915 te kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi" Weinberg'in başkanlığında çalışmalarına başladı, Uzkınay da Weinberg'in yardımcılığına getirildi. Bugünkü İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nin karşısına düşen yapıda çalışmalarına başlıyan bu kurum, savaşla ve savaş dışındaki yaşayışla ilgili birçok haber filimleri çevirdi. Ayasofya'daki "Müze-i Askerî"nin bir salonu sinema salonu biçimine sokularak gerek bu kurumun gerekse müttefiklerin haber filimleri halka gösterilmeğe başlandı.

ÖYKÜLÜ FİLİMLER. Belge-filimlerin dışında öykülü filimler çevirme işine de el atan Weinberg, **Leblebici Horhor** adlı opereti filme almağa başladıysa da oyunculardan birinin ölümü üzerine filim yarıda kaldı. 1916 da başladığı **Himmet Ağa'nın İzdivacı** (1916-18) adlı filim de, oyunculardan çoğunun askere çağırılmasından dolayı yarım kaldı ve ancak savaş sonunda tamamlandı. 1916 Ağustosunda Romanya'nın Osmanlı devletiyle savaşa tutuşması üzerine Weinberg bir düşman uyruğu durumuna geçtiği için, kurumun başından uzaklaştırıldı, yerine Uzkınay getirildi.

MÜDAFAA-İ MİLLİYE CEMİYETİ. 1917 yılına doğru "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin yanında "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" de sinema çalışmalarına katıldı. İkinci Balkan Savaşı sırasında kurulan bu kurum, sivil halkın askerlere yardımını sağlamak amacıyla çeşitli alanlarda çalışıyordu. Bu arada Kenan Erginsoy adlı bir alıcı yönetmeni de kurum adına haber filimleri çeviriyordu. Kurumun genç üyelerinden Sedat Simavi, derneğin müdürü Dr. Hikmet Hamdi Bey'i öykülü uzun filimler çevirmeğe kandırdı. Sonradan tanınmış gazeteci olan Simavi, Weinberg'in yanında yetişen Yorgo adında bir alıcı yönetmeniyle birlikte Divanyolu'ndaki şimdiki Sağlık Müzesi yapısında çalışmalara başladı. Simavi 1917 de Mehmet Rauf'un bir piyesinden uyarladığı **Pençe** ile **Casus**'u çevirerek ilk öykülü filimleri meydana getirdi. Bundan sonra Celâl Esat Arseven ile Salâh Cimcoz'un yazdıkları "Sultan Selim-i Sâlis" adlı piyesi **Alemdar vak'ası yahut Sultan Selim-i Sâlis** adıyla çevirmeğe başladıysa da, savaşın sona ermesi ve "MMC"nin dağılması üzerine filim yarım kaldı.

MALÛL GAZİLER CEMİYETİ. Dağılan "MMC"nin ve "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin sinema aygıtları, savaşta sakat olanlara yardım için kurulan "Malûl Gaziler Cemiyeti"ne verildi. Derneğin sinemacılık bölümünün başına terhis edilen Uzkınay getirildi; yönetmen olarak da tanınmış bir tiyatrocu olan Ahmet Fehim Efendi seçilmişti. Fehim Efendi ilk olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ünlü romanından **Mürebbiye**'yi (1919) beyazperdeye aktardı. Bunu aynı yılın sonunda Yusuf Ziya Ortaç'ın manzum piyesinden aktarılan tarihsel konulu **Binnaz** izledi. "Malûl Gaziler Cemiyeti"nin üçüncü filmi, tanınmış tiyatro oyuncusu Şadi Karagözoğlu'nun hem yönetmen, hem senaryocu hem de oyuncu olarak çalıştığı **Bican Efendi Vekilharç** (1921) adlı güldürüydü. O vakitler ünü dünyayı sarmağa başlıyan "Şarlo" tipini örnek alarak meydana getirilen bu filimde, Karagözoğlu, daha önce İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin "Hisse-i şayia" piyesinde canlandırdığı "Bican Efendi" tipini işlemekteydi. Filmin başarısı üzerine Karagözoğlu, aynı tipin serüvenlerinden meydana gelen **Bican Efendi mektep hocası** (1921), **Bican Efendi'nin rüyası** (1921) gibi kısa filimler de çevirdi. Kurtuluş Savaşının son yıllarında Türkiye Büyük Millet Meclisi ordularında da bir "Ordu Filim Alma Dairesi"

kurulduğundan "MGC"ne geçmiş olan aygıtlar geri alındı. Bu aygıtlar yardımıyle, kaçan düşman ordusunun yolu üzerinde giriştiği vahşet hareketlerini saptayan **İstiklâl (İzmir zaferi)** (1922) adlı belge-filim çevrildi. Yine aynı yıl bu resmî ve yarı-resmî ilk sinema çalışmalarının yanı sıra Seden kardeşlerin kurdukları ilk özel Türk sinema ortaklığı olan "Kemal Film" çalışmalarına başlıyordu.

ALTI YILIN TOPLAMI. İlk altı yıllık sinema çalışmasının toplamı, daha sonraki gelişme bakımından dikkate değer bir nitelik taşıyordu. Çünkü ilerdeki yılların sineması bu altı yıl içinde atılan temel üzerine kuruldu. Altı yıllık sinema çalışmasının yanlış adımları, yetersiz çalışmaları, kötü alışkanlıkları sonraki yıllar için, ders alınmadan tekrarlanılan bir örnek oldu. İlk aksaklık, filim yapımının, "cinématographe"tan ancak yirmi yıl sonra başlamasından doğuyordu. Bu yirmi yıllık arada dünya sinemasının gösterdiği gelişme göz önünde tutulmamıştı. Weinberg'in yarım kalan, sonradan tamamlanan ilk denemesi **Himmet Ağa'nın izdivacı**, 1916 yılının değil, en azından 1908 deki "sanat filmi" çığırının anlayışına dayanıyordu: Yerinden oynamayan bir alıcı, salıneyi tiyatro seyircisinin gözüyle gören bir mercek, sahnedeki oyununu tekrarlayan bir oyuncu topluluğu, bir sahne yapıtını olduğu gibi aktaran sinema anlayışı, derme çatma bir tiyatro dekoru. Öbür aksaklık, yetersizlikten ileri geliyordu. "MMC" ile "MGC" yarı-resmî kurumlardı, asıl görevlerinin sinemacılıkla hiçbir bağlantısı yoktu; sinemaya asıl görevleri için gerekli geliri sağlamak üzere el atmışlardı; sermayelerini tehlikeye atmaktan kaçınıyorlardı. Bundan dolayı sinemaya ayırdıkları sermaye az, sinema aygıtları yetersiz, stüdyoları derme çatma, çalışma takımları küçüktü. İleriye ait daha geniş tasarıları yoktu. Bunun içindir ki, örnek aldıkları Alman ordusu sinema kolu, sonradan Alman sinema endüstrisinin temelini meydana getirdiği halde, aynı durum yurdumuzda gerçekleşemedi. Sinema aygıtları yeniden orduya verilince öykülü filim çalışmaları durdu; altı yılın sonunda yine başlangıç noktasına dönüldü. Ciddiyetle girişilmeyen sinemacılık çalışmaları yine ciddiyetten uzak yürütüldü, sinemanın acemi ellere bırakılmasından çekinilmedi. İlk sinemacılar ya kendi kendilerini dar imkânlar içinde yetiştirmiş kimseler (Weinberg, Uzkınay), ya özenciler (Simavi), ya da sinemayla daha önce hiç ilişiği olma-

yan tiyatrocular dı (Fehim Bey, Karagözoğlu). Altı yıl içinde çevrilen altı uzun filmin dördü de sahne yapıtından aktarılmıştı; oyuncu kadrosu da tiyatrodan alınmıştı. Bu da daha başlangıçtan Türk sinemasına tiyatronun etkisini getirdi. Yarım kalan **Alemdar vakası,** tamamlanan **Binnaz** gibi tarihsel konulara el atılışı da, eldeki imkânların hesapsız kullanıldığını ortaya koyuyordu. Bütün bunlara rağmen, ilk altı yıllık çalışma, Türkiye'de de filim çevrilebileceğini göstermesi bakımından yararlı oldu; arkadan gelenlere cesaret verdi. Bundan başka, bu çalışmalar korkunç bir savaşın, korkunç bir bozgunun ve mütareke döneminin içinde yer alıyordu.

"TİYATROCULAR ÇAĞI". Türk sineması, ilk adımlarını tiyatrocuların önderliği altında attığı gibi, bundan sonraki on yedi yıl içinde de çalışmalarına yine tiyatrocuların önderliği altında devam etti. Üstelik bu kez çalışmalar yalnız bir kişinin -Muhsin Ertuğrul- yönetiminde yapılıyordu. Oyuncu kadrosu da yine Ertuğrul'un yönetimindeki "Şehir Tiyatrosu"ndan sağlandı. Bundan dolayıdır ki, Ertuğrul'un Türk sinemasını tek başına elinde tuttuğu 1922 den 1938 e kadar süren bu 17 yıllık dönemi "tiyatrocular çağı" olarak adlandırmak yerinde olur.

MUHSİN ERTUĞRUL. İkinci Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte sahneye atılan gençlerden biri olan Ertuğrul, İlk Dünya Savaşına kadar çeşitli tiyatro topluluklarında çalıştı, çeşitli tiyatro topluluklarını yönetti. Bu arada fırsat buldukça Avrupa'ya gitti. 1916 da Almanya'da tiyatro incelemelerinde bulunurken geçimini sağlamak üzere filimlerde rol aldı. Savaş sonunda ise yine Almanya'dayken yönetmenliğe başladı. Savaş sonunda Alman sinemasında ortaya çıkan "filim enflâsyonu" içinde birkaç iş filmi çevirdi. Nitekim yine aynı sıralarda Almanya'da parasız kalan Türklerden Prof. Celâl Esat Arseven de bir filim çevirmişti. Mütareke döneminde yurda dönen Ertuğrul, o zamana kadar filim getiriciliği ve işletmecilik yapan Seden kardeşleri filim yapımına yöneltti. Seden'ler "Kemal Film" adıyla bir yapımevi kurdular.

"KEMAL FİLM". Seden'ler Eyüp'teki Defterdar Mensucat Fabrikasının bir pavyonunu kiralıyarak stüdyo kurdular. Ertuğrul, İstanbul'da yankıları sürüp giden bir cinayet

olayını senaryo kılığına sokup **İstanbul'da bir facia-i aşk (Şişli güzeli Mediha Hanım'ın facia-i katli)** (1922) adındaki filmi çevirdi. Bunu yine aynı yıl Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, çevresinde büyük gürültüler uyandıran romanı "Nur Baba" dan aktardığı **Boğaziçi esrarı** izledi. Kurtuluş Savaşı sona ererken de Halide Edip-Adıvar'ın yine büyük yankılar uyandıran romanından **Ateşten gömlek**'i (1923) çevirdi. Bu filimde Türk kadın oyuncuları ilk olarak beyazperdede görünmekteydiler. Ertuğrul bundan sonra, Weinberg'in tamamlıyamadığı "Leblebici Horhor" konusunu ele alarak Türk operet repertuvarının bu sevilen yapıtını perdeye aktardı (**Leblebici Horhor**, 1923); ardından da Paul Autier ile Cloquemin'in piyesinden uyarladığı **Kızkulesinde bir facia** (1923) ile Peyami Safa'nın romanından **Sözde kızlar**'ı (1924) çevirdi. Fakat bu sırada "Kemal Film"in Defterdarlık'taki fabrikadan birdenbire çıkarılması üzerine Seden kardeşler yapımcılıktan vazgeçince sinema çalışmaları duruverdi. Seden kardeşler ancak 1951 de yeniden filim yapımına geçtiler.

"İPEK FİLM". "Kemal Film"in sinema çalışmalarına son vermesi üzerine işsiz kalan Ertuğrul ertesi yıl Sovyetler Birliği'ne gitti, orada büyük bir özellik taşımıyan üç filim (**Tamilla**, 1925, **Beş dakika**, 1926, **Spartakus**, 1926) çevirdi. Ertuğrul 1927 de Türkiye'ye dönünce yeniden filim çevirme imkânları araştırmağa başladı. İpekçilik ve bonmarşecilikten sonra işletmeciliğe geçmiş olan İpekçi kardeşlerle anlaşan Ertuğrul 1928 de sinema çalışmalarına yeniden başladı. Bu seferki sinema çalışması daha da basitti: Aynı zamanda "Şehir Tiyatrosu"nun başında bulunan Ertuğrul, tiyatro mevsimi kapandığı vakit boş kalan oyuncuları yanına alarak el altındaki her hangi bir yapıtı -ki bu çok kez "Şehir Tiyatrosu"nda yeni sahneye konmuş bir piyes, daha önce ya da yeni görülmüş bir filmin senaryosuydu- beyazperdeye aktarıyordu. Nitekim "İpek Film"in ilk filmi olan **Ankara postası** (1928), Reşat Nuri Güntekin'in Fransız yazarı François de Curel'in bir piyesinden "Bir gece faciası" adıyla uyarladığı ve "Şehir Tiyatrosu"nda sahneye konan yapıta dayanıyordu. 1914-18 Fransız-Alman çatışması kuvva-yi milliyecilerle padişahçılar arasındaki çatışmaya, Alsace-Lorraine İzmit'e, Alman prensesi Çerkes asıllı sultana çevrilmişti. Ertuğrul, bu aktarma anlayışını bundan sonraki hemen bütün filimlerinde

uyguladı. Ertuğrul'un çevirdiği 29 filimden yalnız 8 tanesi özel olarak sinema için hazırlanmış senaryoya dayanıyordu. 29 filminden 11 i tiyatro yapıtlarından alınmıştı, 3 tanesi başka filimlerden aktarılmıştı. Bu uyarlamalar yukarıda örneği verilen tuhaflıklardan, Autier ile Cloquemin'in "Grand-Guignol" repertuvarındaki piyesinden, Jean de Latraz'ın ya da Georges Feydeau'nun bulvar tiyatrosu için hazırladıkları piyeslerden, ağdalı Alman melodramlarından, sulu operetlerden ibaretti. Ertuğrul'un filimleri arasında ancak, çevrildiği zamanki olayların heyecanını ve sıcaklığını taşıyan **Ateşten gömlek,** Sovyet sessiz filimlerinin etkisini taşıyan **Bir millet uyanıyor** (1932) ile yine Sovyet köy filimlerine özenerek çevirdiği fakat melodramdan kurtaramadığı **Aysel, Bataklı damın kızı** (1934-35) dikkati çekiyordu.

TİYATROCULARIN ETKİSİ. Türk tiyatrosundaki ünü dolayısiyle Ertuğrul'un sinema alanında da büyük bir etkisi oldu, fakat bu alandaki yetersizliği yüzünden bu etki tamamiyle olumsuzdu. Herşeyden önce, Ertuğrul'da sinema duygusu yoktu, sinema dilini hiçbir vakit öğrenemedi. Filimlerinin hiçbiri "filme alınmış tiyatro"dan öteye geçemedi. Çalışma arkadaşlarının hepsi "Şehir Tiyatrosu" oyuncuları olduğundan bu "tiyatro kokusu" bütün bütün kendini duyuruyordu. Bunlar sahne düzeni, oyun, dekor, makiyaj, diksiyon... gibi bütün öğeleri tiyatrodan taşıyıp getirdiler. Ne Ertuğrul ne de arkadaşları sinemayı hiçbir vakit tiyatrodan ayrı bir sanat olarak düşünmediler. Ertuğrul sinemanın hemen bütün türlerinde (tarihsel filimler, güldürüler, melodramlar, polis filimleri, operetler...) ilk örnekleri verdi, fakat bunların hepsi en ilkel düzeyde kaldı. Gerek Ertuğrul'un gerekse bundan sonraki dönemde oyuncu ve yönetmen olarak yer alan çalışma arkadaşlarının bu tutumu sürdürmelerinden dolayı tiyatrocuların etkisi günümüze kadar kendini kuvvetle duyurdu. "Tiyatrocular" döneminin olumlu yönünde pek az şey yer alıyordu: İlk iki özel yapımevinin kurulması, Ertuğrul'un tek başına Cumhuriyetin ilânından İkinci Dünya Savaşının arifesine kadar filim yapımını sürdürmesi bunlar arasındaydı. Bu olay, ulusal bir filim yapımı umudunu ayakta tuttu. Ertuğrul'un en başarılı yapıtları **(Ateşten gömlek, Bir millet uyanıyor, Aysel)** bu umudu körükledi. Fakat olumsuz yönlerin daha ağır basması ve bunun Türk sineması üzerindeki kötü etkileri yüzünden 1922 den 1938 e kadar geçen 17 yıllık dönem, boşa geçmiş yıllardan ibaretti.

GEÇİŞ ÇAĞI. "Tiyatrocular" ile 1950 ye doğru ortaya çıkan "Sinemacılar" çağı arasında yer alan "Geçiş çağı"nın ilk yarısı İkinci Dünya Savaşına raslıyordu. Bunun önemli sonuçlarından biri Türkiye'ye gelen Avrupa filimlerindeki azalmaydı. Buna karşılık Amerikan filimlerinin sayısı arttı. Bu sonuncular Mısır yoluyla getiriliyordu; bu durum Mısır filimlerinin de Türk perdelerini kaplamasına yol açtı. Üstelik "şarklı" özellikleri dolayısiyle Mısır filimleri, henüz gelişmemiş olan seyirci kütlesince çok tutuldu. Mısır filimleri "tiyatrocular"ın etkisini bir kat daha artırdı, çünkü bunlar arasında hemen hiçbir ayrılık yoktu, zaten Mısır filimciliği de bir Türk yönetmen-oyuncu-yazarı olan Vedat Örfi Bengü eliyle kurulmuştu. Savaşın bir başka etkisi, dışarıdan getirilen filimlerin azlığından doğan boşluğu karşılamak üzere yeni yapımevlerinin kurulması oldu. Bu yeni yapımevleri, "tiyatrocular"ın tekelinde bulunan daha önceki iki yapımevinin rakibi olduklarından, bu sonuncular tiyatroda hiç çalışmamış gençleri çalıştırmağa başladılar. Hatta bunlardan bazıları Amerika ve Almanya'da sinemacılık ve fotoğrafçılık eğitimi görmüştü. Türk sineması daha başlangıcından beri "tiyatrocular"ın elinde olduğu için bu çok önemli bir değişiklikti. Bunun ilk önemli sonucu "tiyatrocular" tekelinin sona ermesi oldu. "Geçiş çağı" yönetmenlerinden bazıları bağımsız yapımevleri kurdular; bu durum başkalarını da cesaretlendirdi. Böylelikle 1939-45 arasında dört yapımevi, 1945-50 arasında da 14 yeni yapımevi kuruldu. 1939 da Faruk Kenç'in ortaya çıkışından 1949 da Lütfü Ö. Akad'ın işe başlamasına kadarki bu "geçiş çağı"ndaki yeni yönetmenler, ilk filimlerinin tarihine göre şöyle sıralanıyorlardı: Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu. Yine bu çağda, Ertuğrul'un özelliklerini sürdüren kalabalık bir "tiyatrocular" topluluğu yönetmenliğe başlamıştı. Bunlar da şöyle sıralanıyorlardı: Ferdi Tayfur, Talât Artemel, Hadi Hün, Kâni S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahide Sonku. Hepsi "Şehir Tiyatrosu"ndan olan bu yönetmenlerin yanında bu kurumdan olmayan fakat aynı özellikleri taşıyan Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri ve Adolf Körner yer alıyordu. Böylelikle "tiyatrocular" ile "geçiş çağı" yönetmenleri aşağı yukarı aynı gücte olarak aynı dönemde işe başlamışlardı. Bu da "geçiş çağı" yönetmenlerinin "tiyatrocular"ın etkisinden tamamiyle kurtulamamalarına yol açtı. "Geçiş çağı" sinemacılarından

bazıları beyazperdeye tiyatroyla ilişiği olmayan bazı oyuncular kazandırdılar. Aynı zamanda yeni ve başarılı alıcı yönetmenleri, ses yönetmenleri, teknikçilerin yetişmesini sağladılar. Alıcı yönetmeni olarak Kamil, Kriton İlyadis, Turgut Ören, Yuvakim Filmeridis, Kemal Baysal, İlhan G. Arakon, ses yönetmeni olarak Kamil, Yorgo İlyadis bu çağda yetişmişti. Bu çağ yönetmenleri, yetişmeleri, düşünüşleri bakımından "tiyatrocular"dan çok 1950 den sonraki çağın sinemacılarına daha yakındılar. Bundan dolayı da, 1950 den sonra, çoğu artık zamanlarını doldurmakla birlikte yeni duruma ayak uydurmağa çalışarak "tiyatrocular"ın tamamiyle azınlıkta kalmasını, bunların piyasadaki üstünlüklerini yitirmelerini kolaylaştırdılar. Fakat geçiş çağı yönetmenlerinin birçok eksiklikleri vardı. Bunlar "tiyatrocular"ın etkisinden tamamiyle kurtulamamışlardı. Karşılarında "tiyatrocular"ın filimleriyle yetişmiş bir yerli filim seyircisi vardı. Kurulu stüdyolardan çoğu "tiyatrocular"ın elinde, onların etkisindeydi. Çok kez de oyuncu ve teknikçi olarak "tiyatrocular"dan yararlanmak zorunda kalıyorlardı. Öte yandan sinema eğitimleri teknik düzeyi aşmadığından, geçiş çağı yönetmenlerinde de sinema kültürü, sinema duygusu yoktu. İşe başladıkları vakit, İkinci Dünya Savaşı patlamıştı ki bu da sinema malzemesi sağlanmasında büyük güçlükler çıkarıyordu. Nihayet savaşın arifesinde çıkarılan ve günümüze kadar süregelen sansür tüzüğü de bir başka engeldi. Bundan dolayıdır ki "geçiş çağı", gerekli fakat sinemamıza fazla birşey kazandırmayan bir dönem olarak yer aldı. Bu dönem içinde dikkate değer bir filim ortaya konmadı.

"SİNEMACILAR" ÇAĞI. 1948 de yerli filimlerden alınan Belediye resminin yabancı filimlerden alınan resme göre indirime uğraması filim yapımının birdenbire artmasına, yapımevlerinin çoğalmasına yol açtı. 1917 - 1944 arasında yıllık ortalaması 1,46 olan filim yapımı 1945-59 arasında 41,46 ya yükseldi; 1950-59 arasında ise bu ortalama 56,70 ti. Salon, koltuk ve seyirci sayısında da düzenli bir artış göze çarpmaktaydı. Böylelikle filim yapımı bakımından Türk sineması savaştan, özellikle 1948 den sonra sürekli bir ilerleme gösterdi; buna karşılık filimlerin niteliğinde buna uygun bir ilerleme yoktu. Ancak bir avuç yönetmen, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu "filim enflâsyonu" içinde gerçekleştirmek imkânını bulabildiler.

AKAD. Bu yönetmenlerin başında Lütfü Ö. Akad geliyordu. Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu'nu bitiren Akad, bir süre Sırmalı'nın yanında yapım yönetmeni olarak çalıştıktan sonra 1949 da Halide Edip-Adıvar'ın romanından aktardığı **Vurun kalıpeye** ile yönetmenliğe başladı. Sonra **Lüküs hayat** (1950) operetini perdeye aktardı. Bu arada Irak'a gidip **Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber** (1951-52) filimlerini meydana getirdi. Fakat Akad'ın asıl sinema çalışması, çeyrek yüzyıllık aradan sonra yeniden filim yapımına dönen "Kemal Film"de, Osman F. Seden'in yapımcılık ve senaryoculuğuyla meydana getirdiği filimlerle başladı. 1946 da İstanbul'da geçen gerçek bir cinayet olayını ele alarak Carné'nin **Son ümit** (1939) filminin senaryosuyla desteklenen bir konuya dayanan **Kanun namına** (1952) bu işbirliğinin ilk ürünüydü. **Kanun namına** bir filim hikâyesi olarak, bu hikâyenin sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından; canlı bir sinema anlatımına, alıcı hareketlerine, kurguya verdiği önem dolayısiyle kendinden önceki filimlerden ayrılıyor, "tiyatrocular"ın yapıtlarıyla ise hiçbir ortak yön taşımıyordu. Akad, **Kanun namına**'yı meydana getirirken salt bir sinemacı olarak çalışmaktaydı: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyla en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir şehrin havası içinde, kendilerini çevreleyen şartlarla talihleri şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılıyordu. Kişiler arasındaki ilişkilerin kurulmasını, gelişmesini gösteren ilk bölüm, ağır bir tempoyla yürüyor, bu ilişkiler çığırından çıkınca, dram başgösterince, hesaplaşmalar, can kaygıları ortaya çıkınca filmin temposu da alabildiğine hızlanıyordu. İstanbul'un çeşitli görünümleri ilk olarak filimde yerli yerinde kullanılmaktaydı. Oyuncular da role en uygun, en yatkın tiplerden seçilmişti. Akad, yine gerçek bir polis olayından meydana getirdiği **Altı ölü var (İpsala cinayeti)**nde de (1953) aynı özellikleri, bu kez karakterlerin üzerinde daha çok durarak gösterdi. **Öldüren şehir** (1954) Amerikan gangster filimleri etkisinde, büyük şehrin kenar mahallesinden hayalinde süsleyip püslediği renkli ve canlı hayata atılmak isteyen bir genç kızın serüvenini ele alıyordu. **Beyaz mendil** (1955) ise, Yaşar Kemal'in bir senaryosuna dayanarak köy çevresini ilk defa başarılı bir şekilde beyazperdeye aktarmaktaydı. Akad, çalışmalarına günümüze kadar, fakat gittikçe gerileyerek devam etti. Buna karşılık 1952-55 arasındaki yapıtlarıyla sinemamızda önem-

li bir yer tuttu. Çünkü Akad, sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyunculardan yararlanışı, konularını seçişiyle "tiyatrocular"ın, özellikle Ertuğrul'un tam karşı kutbunu temsil ediyordu. Ertuğrul sinemayı ne kadar "tiyatrolaştırmış"sa Akad bu temeller üzerine kurulan tiyatro-sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırdı. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamıyacağı, bu dille konuşmasını öğrenemiyeceği sanıldığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filimlerinden; tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız "kara filim"leri ve "şairane gerçekçilik" akımından oldukça etkilenen Akad, bu etkileri tamamiyle yerli bir hava içinde sindirebildi. Etki bakımından da Ertuğrul'un "tiyatrocular" üzerindeki rolünü Akad yeni sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş çağı yönetmenleri olsun, Akad'tan sonra ortaya çıkan yeni yönetmenler olsun 1955 te onun bıraktığı yerden onu tekrarla işe başladılar.

GÜNÜMÜZ SİNEMASI. Akad'tan sonra, 1950-62 dönemi içinde birkaçı "Şehir Tiyatrosu"ndan, fakat büyük çoğunluğu doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlıyan elliden fazla yönetmen ortaya çıktı. Bunlardan başlıcaları ilk filimlerini çeviriş tarihine göre şöyle sıralanıyorlardı: Vedat Ar, Semih L. Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil (1950), Orhan M. Arıburnu, Münir Hayri Egeli, Esat Özgül (1951), Dr. Arşavir Alyanak, Muharrem Gürses, Nedim V. Otyam, Hüseyin Örmen, Hicri Akbaşlı, İhsan Nuyan, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki (1952), Renan Fosforoğlu, Nuri Akıncı, Orhan Erçın, Şinasi Özonuk (1953), Abdurrahman Palay, Mehdi Özgürel, Sırrı Gültekin, Orhan Elmas (1954), Nişan Hançer, Osman F. Seden, Memduh Ün (1955), Muzaffer Arslan, Mümtaz Yener, Turgut Etingü (1956), Ziya Metin, Nejat Saydam (1957), O. Nuri Ergün, Hulki Saner, Nevzat Pesen (1958), Ertem Göreç, Burhan Bolan, Attila Tokatlı (1960), Halit Refiğ (1961). Bu kalabalık yönetmen topluluğundan sözü edilmeğe değer olanlar yarım düzüneyi zor aşıyordu. Geçiş çağından olan Arıburnu Kurtuluş Savaşı'nı ele alan **Yüzbaşı Tahsin** (1951), bu savaş sonunda yurt dışına kaçmak zorunda olanların durumunu anlatan **Sürgün** (1952) ve Akad'ın etkisiyle çevirdiği gangster filmi **Kanlı para**'yla (1953) dikkati çekti. Aynı çağdan Aydın G. Arakon yine bir kurtuluş Savaşı filmi olan **Vatan için**'i (1951) meydana getirdi. Kamil de Akad'ın **Katil**'ini

(1953) andıran **Kaçak'ı** (1954-55) çevirdi, sonra **Bir aşk hikâyesi (Tuş)**ta (1955) baştan çıkarılan bir hizmetçi kızın acı-tatlı serüvenini anlattı. Sırmalı, **Efelerin efesi**'nde (1952) bir efenin hikâyesini alışılmış kalıplar dışında vermeğe çalıştı. Hepsi bir önceki dönemden olan bu yönetmenlerin yanında, 1955-58 arasında birbiri ardından çevirdiği melodramlarla piyasanın en aranan yönetmeni olarak ortaya çıkan Muharrem Gürses, çoğu ilkel bir düzeyi aşmıyan yapıtlarında, Türk toplumunun çeşitli gerçeklerini yansıttı. Yeni kuşak yönetmenlerinden Metin Erksan, şair-ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hazırladığı bir senaryoya dayanan ve sansürle uzun çekişmelerden sonra birçok kesintilere uğrayarak çıkan **Âşık Veysel'in hayatı**'yla (1951-52) 22 yaşındayken yönetmenliğe başladı. Toplumsal kaygıları ön sırada tutmasına rağmen bunu gerçekleştirmek fırsatını ancak **Gecelerin ötesi**'nde (1960) ve **Yılanların öcü**'nde (1962) bulabildi. Birincisi 1950-60 dönemindeki toplumsal sarsıntının gençler üzerindeki yıkıcı etkisini, ikincisi Fakir Baykurt'un romanına dayanarak köy gerçeğini tavize boyun eğmeden vermeğe çalışıyordu. Bu arada birçok iş filmi de çeviren Erksan, 1958 de eli yüzü düzgün, fakat oldukça yabancı etkiler taşıyan **Dokuz Dağın efesi**'ni vermişti. Atıf Yılmaz Batıbeki en koyu melodramlar ile en sulu güldürüleri aynı zamanda çevirerek işe başladı. 1953-57 arasında piyasa romancılarının yapıtlarını beyazperdeye birbiri ardından aktararak kötü bir gelenek kurulmasına yol açtı. Fakat bu arada sinema dilini öğrendi, tekniğini geliştirdi, anlatımını rahatlaştırdı. 1957 de küçük bir Anadolu kasabası çevresinde geçen **Gelinin muradı** ise, yukarıdaki uyarlamalardan bambaşka bir tutumdaydı. Birçok bölümlerinde güldürüden çok vodvile dönmesine rağmen **Gelinin muradı** bir kasabayı çok canlı bir kılıkta ortaya koyması, tipleri başarıyla çizmesi, yumuşak bir hava içinde kasaba gerçeğini ilk olarak perdeye aktarması bakımından önem taşıyordu. Ertesi yıl Lang'ın **You Only Live Once**'ını **Yaşamak hakkımdır** adıyla yaşayışımıza başarıyla uygulayan Batıbeki, Kurtuluş Savaşı filimlerinin moda olduğu bir sırada çevirdiği **Bu vatanın çocukları**'nda (1959) yine cesur bir çıkış yaptı, ulusal duyguların sömürülmesi, savaş, kahramanlık sahnelerinin bol bol kullanılması yerine, iki küçük çocuğun Antep'ten Ankara'ya doğru yürüyüşlerini ele aldı ve bunu çok sade bir şekilde anlattı. **Alageyik** (1959), ondan daha büyük ölçüde de **Karacaoğlan'ın kara sevdası** (1959) Batıbeki'nin folklor

öğelerini en başarılı kullanan bir yönetmen olarak tanınmasını sağladı. Çeşitli etkileri ve çeşitli sinema türlerini kaynaştırdığı için aksıyan **Suçlu** (1959-60) bazan çok gerçekçi sahneleriyle dikkati çekiyordu. Batıbeki, **Dolandırıcılar şahı** (1961) ile yeniden **Gelinin muradı**'ndaki kasaba çevresine dönerek Gogol'ün "Müfettişi" üzerine kurulan bir hikâyeyi yer yer başarılı yermelerle işledi. Osman F. Seden, Akad'la birlikte başladığı sinemaya çok kez onun etkisinde devam etti. Buna fazladan kattığı öğe, çok kez gereksiz bir şiddet, hatta "sadizm"di. Amerikan gangster filimleri Akad etkisinin yanısıra kendisini duyuruyordu. Seden böylelikle başarılı tekniğini, bomboş hikâyelerde, gereksiz teknik gösterilerde harcadı. 1956 dan 1960 taki **Namus uğruna**'ya kadarki çalışmaları (**Kanlarıyla ödediler**, 1956 **Sönen yıldız**, 1956, **İntikam alevi**, 1956, **Beraber ölelim**, 1958...) bu durumu açıkça yansıtıyordu. Buna karşılık **Namus uğruna**'da Seden'den beklenmiyecek bir ölçülülük, soğukkanlılık ve rahatlık göze çarpıyordu. Memduh Ün, Türk sinemasındaki zikzaklı gidişi, beklenmedik gerileme ve gelişmeleri en iyi temsil eden bir yönetmen olarak ortaya çıktı. Ün, 1955-58 arasındaki yapıtlarıyla adı en kötü melodramları belirten "Gürses okulu"nun başlıca temsilcilerinden biri sayılıyordu. Fakat 1958 de o zamana kadarki en iyi Türk filmi olan **Üç arkadaş**'ı çevirdi, sonraki filimlerinden çoğunda da bu başarısını büyük ölçüde sürdürdü. Uzaktan uzağa Chaplin'in **City Lights - Şehir ışıkları**'nı andıran **Üç arkadaş**, bir niyetçi, bir kunduracı ve bir gezginci fotoğrafçının âma bir genç kızı korumalarını, tedavi ettirmelerini, sonunda artık ünlü bir şarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın yeniden bulaşmalarını anlatıyordu. Fakat önemli olan konudan çok, işlenen temalar ve bunların işleniş tarzıydı. Kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede insanlar arasındaki dayanışmayı, arkadaşlığı, iyimserliği, sevgi ve umudu ele alan **Üç arkadaş**, bütün bunları yalın, rahat, akıcı bir anlatımla ve çok güzel görüntülerle ortaya koyuyordu; oyuncu yönetiminde de aynı başarı göze çarpıyordu. Ün, Kurtuluş Savaşı'nı kötü bir piyasa romanı çerçevesinde, fakat çok kez destanımsı bir hava içinde canlandıran **Ateşten damla**'dan (1959-60) sonra çevirdiği **Ayşecik**'te (1959-60), **Üç arkadaş**'ın temalarını daha küçük ölçüde yeniden başarıyla işledi. Ahlâkçı, eğitimci çocuk romanı çerçevesini aşmıyan bir yapıta içten, candan bir iyimserliğin dolup taştığı bir hava sindirilmişti. Ün, ertesi yıl Edmund Morris'in "Tahta çanakları" adlı pi-

yesini kendi dünyası içinde başarıyla yoğurarak günlük yaşayışımıza uyguladığı **Kırık çanaklar**'ı (1960) çevirdi. Bu yapıtların yanı sıra, Otyam'ın, Anadolu'nun çevre ve kişilerini gerçekçi bir yoldan vermeğe çalışan, fakat bu çabası çok kez sansür yüzünden başarısızlığa uğrayan **Toprak**'ı (1952-53), sinemamızda taviz vermemeğe çalışarak ilk tam gerçekçi filim denemesini ortaya koymağa çalışan Ziya Metin'in **Namus düşmanı** (1957), Orhan Elmas'ın birbirinden kötü ona yakın filim çevirdikten sonra 1960 başında "kara filim"ler çığırında kendinden beklenmiyecek olgunlukla meydana getirdiği **Kanlı firar**'ı, ömrünün çoğunu gezici tiyatrolar çevresinde geçiren Avni Dilligil'in bu çevreyi başarıyla canlandırdığı **Benli Emine**'si (1959-60) geliyordu. 1960 tan sonraki daha genç kuşaktan Ertem Göreç, uzun yıllar düzünelerce filmin kurguculuğunda çalıştıktan sonra 1961 deki ikinci filmi **Otobüs yolcuları**'nda tekniğinin gücü, kurgudaki başarısıyla dikkati çekti. Halit Refiğ, ilk filmi **Yasak aşk**'ta (1961), görsel başarısı ve kişisel deyişi bütün öbür öğelerden ağır basan bir "gerçekçi romantizm" örneği verdi; **Sevişiğimiz günler** (1962) teknik bakımdan daha doyurucu, piyasanın ölçülerine daha uygun fakat **Yasak aşk**'taki kişisel anlatımdan yoksun bir yapıttı. Attila Tokatlı'nın **Denize inen sokak**'ı (1960) iyiniyetin, "modern" görünmek çabası ve acemilikle amacına erişememesinin bir örneğiydi.

TÜRK SİNEMASININ EN ÖNEMLİ ÇAĞI. Türkiye'de filim yapımı ilk Dünya Savaşının başına kadar uzanmasına rağmen, o tarihten yirminci yüzyılın ilk yarısı sona erdiği tarihe kadar geçen süre içinde gerçek anlamıyla bir sinemanın var olduğu söylenemezdi. Gerçi Türkiye'de de sinema, yabancı ülkelerdeki yolu izlemişti: Sinemayı bulan birkaç ülke bir yana bırakılırsa Türkiye'de de sinema öbür ülkelerdeki gibi "sinematograf"ın girişiyle başlamış, yabancı filimler gösterilmiş, sonra ufak çapta çalışmalar yapılmış, haber filimleri çevrilmiş, bundan sonra tiyatronun büyük çapta etkisini taşıyan bir sinema ortaya çıkmış, daha sonra da yavaş yavaş bir sinema dili kurulmağa başlanmıştı. Fakat öbür ülkelerden ayrı olarak, Türk sinema tarihinde üçüncü bölüm, yani tiyatrocuların etkisindeki sinema bölümü, başka hiçbir ülkede raslanmıyacak kadar uzun sürmüş, bundan dolayı da gelişmenin daha sonraki döneminin gecikmesine yol açmıştı. Türk sineması 1914 ten 1950 ye kadar uzanan 37 yıllık

"tiyatrocular" ve "geçiş çağı"nda sinema dilinden yoksun olarak yaşamıştı. Kullandığı dil, sinema dili şöyle dursun sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir sinema diliydi. Bu dil, en ileri olduğu sırada bile "sinema-tiyatro" olmaktan öteye geçememişti. Ancak 1950 den sonraki "sinemacılar" çağındadır ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmişti. Uzun süren bir "tiyatrocular" üstünlüğünün yıkılışından sonra, ancak "sinemacılar" çağının ikinci yarısına doğru sinema diline yaklaşılmıştı. Bundan dolayı Türkiye'de asıl anlamıyla sinemanın başlangıcını 1950-60 dönemine getirmek gerekir. Bununla birlikte gerek eski alışkanlıkların, atılan yanlış temelin etkisi, gerek sağlam bir sinema anlayışının bulunmaması, gerekse endüstri olarak sağlam temellere dayanılmaması dolayısiyle Türk sineması 1950-60 arasındaki umut verici çabadan sonra bugün yeniden bir duraklama dönemine girmiştir. "Gecekondu" ortaklıkların çoğalması, yılda 200 e yaklaşan filim yapımının doğurduğu "enflâsyon", belirli modaların izlenmesi, oyuncu ve işletmeci egemenliği, sansür tüzüğünün hiçbir değişikliğe uğramaksızın sürüp gitmesi, nihayet belli başlı yönetmenlerin dağarcıklarındakini tüketmeleri, piyasaya giren bir avuç yönetmenin de kendilerini kısa bir süre içinde piyasa gereklerine uydurmak zorunda kalışı, bu duraklamanın başlıca sebepleriydi.

BELGE-FİLİM ÇALIŞMALARI. Yukarıda görüldüğü gibi ilk çevrilen Türk filmi ile bunu izliyenler belge-filimlerdi. Resmî ve yarı-resmî bu çabaların yanı sıra ilk özel yapımevi olan "Kemal Film" de, öykülü filimlerin yanında Uzkınay'ın eliyle Büyük Taarruzdan İzmir'in kurtuluşuna kadar olup bitenleri **Zafer yollarında** (1922) adlı uzun bir belge-filimde toplamıştı. "Kemal Filim" ayrıca elliye yakın kısa haber filmi de meydana getirdi. 1916 dan günümüze kadar çalışmalarına rağmen "Ordu Foto-Film Merkezi" ise daha çok ordu için eğitim filimleri meydana getirmekle uğraştı. Bu arada meydana getirdiği en önemli yapıt, 1922 deki **İstiklâl (İzmir zaferi)**nin Atatürk'ün ölümüne kadarki olayları içine alacak yolda genişletilmesiydi. Bunu 28 Mayıs (1960) devrimi üzerine Yassıada mahkemeleriyle ilgili iki filim izledi. Kurumun Osmanlı-Türk tarihiyle ilgili çok zengin filim arşivi ise, kurulduğu günden bu yana hiç değerlendirilmemiş olarak kaldı. "Ordu Foto-Film Merkezi"nin yanında başka bir

resmî kurum olan ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlı olan sinema takımının çalışmaları da büyük bir özellik göstermez. Bu çalışmalar daha çok devlet adamlarının gezilerinin, yabancı önemli kişilerin gidiş gelişlerinin, resmî törenlerin çok ilkel yolda saptanmasından ibarettir. Bu kurumun dikkati çeken iki yapıtı, Sovyet yönetmenlerinden Sergey Yutkeviç ile Lev Oskaroviç Arnstam'ın Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü dolayısiyle Türkiye'ye çağırıldıkları vakit çevirdikleri **Ankara, serdçe Tureckii - Ankara Türkiye'nin kalbidir** (1934) ile 1958 Bruxelles Dünya Sergisi'ne gönderilmek üzere yarışma sonunda çevrilen fakat sergiye yetiştirilmediği için 1959 Karlovy-Vary (Çekoslavakya) Festivaline gönderilen turistik **Dağları delen Ferhat**'tır (Şadan Kamil, 1959). Millî Eğitim Bakanlığına bağlı "Öğretici Filmler Merkezi" ise hiçbir özellik taşımıyan basit okul malzemeleri çevirmekle yetinmektedir. Özel çalışmalar arasında, "Kemal Film"den sonra "İpek Film"in birkaç belge-filmi yer almaktadır. Nazım Hikmet Ran'ın hazırladığı bu filimlerden biri eski tuluat sanatçılarını bir araya getiren **Düğün gecesi (Kanlı Nigâr)** (1933) ile **Bursa senfonisi** ve **İstanbul senfonisi**'dir (1933). "İpek Film"in ayrıca Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir Karagöz oyunundan meydana gelen **Yeni Karagöz**'ü (1933) vardır. Yutkeviç ile Arnstam'ın denemesinden cesaret alan "Ha-Ka Film" de, yine Sovyet tanınmış kurgu-filim yaratıcısı Bayan Ester Şub'u getirterek yönetmen Kemal Necati Çakuş'la birlikte **Türk inkılâbında terakki hamleleri**'ni (1937) hazırlattı. 1954 te İlhan G. Arakon "Anscolor" renk işlemine dayanarak İstanbul'un Bizans'tan bu yanaki öyküsünü anlatan **Bir şehrin hikâyesi**'ni çevirdi ve Berlin Festivali'ne gönderdi. Son yıllardaki belge-filim çalışmaları ise, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Bölümü'nün çalışmaları arasında yer alan, Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönetiminde çevrilen sanat üzerine filimlerden meydana gelmektedir. Bunlar arasında Berlin Festivali'nde belge-filim ikinci ödülünü kazanan **Hitit güneşi** (1956), **Siyah Kalem** (1957), **Anadolu'da Roma mozaikleri** (1959), **Karanlıkta renkler** (1959), **Sûrnâme** (1959), **Anadolu yollarında** (1960)... yer almaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

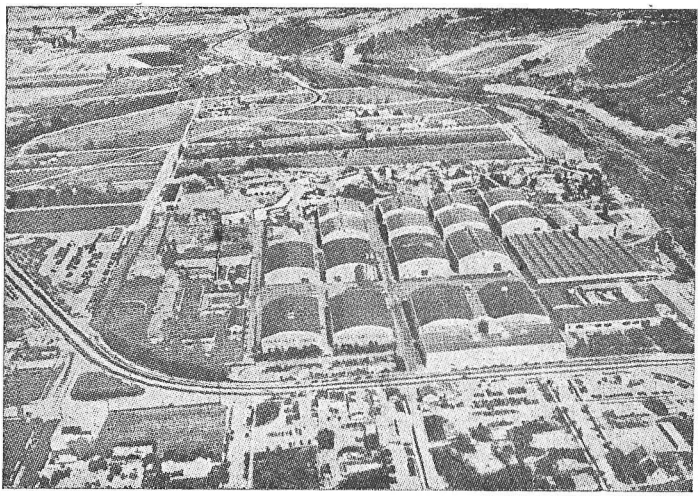
SİNEMA TEKNİĞİ

Bir filmin meydana getirilebilmesi için birbirinden çok değişik kolların birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olarak çalışması gerekir. Geniş anlamda **stüdyo**, bütün bu bölümleri içinde barındıran bir kuruluştur. Büyük, tam örgütlü bir stüdyoda, bir filmin başından sonuna kadar geçirdiği bütün işlemlerin gerçekleştirilmesini sağlıyan her çeşit yapı ve araçlar yer alır.

1. STÜDYO

STÜDYONUN ÖNEMİ. Stüdyo ilk bakışta, özellikle küçük filimler için gerekli görülmeyen bir yapıdır; bir alıcı, yeteri kadar filim ve bazı yardımcı araçlar bir sinema yapıtının meydana getirilmesi için yeter sayılır. Fakat daha Edison'un ilkel stüdyosu "Black Maria"dan beri, sinemacılar, filim çevirmek için özel bir kuruluşun gereğini duymuşlardır. Gerçekte stüdyo, filimlerin, özellikle uzun filimlerin çeviriminde büyük kolaylıklar, teknik üstünlükler, iktisadî yararlar sağlar. Bir kere stüdyo dışındaki çalışma güç olduğu kadar, zaman bakımından da büyük kayıplara yol açar: Bir yapım takımının yer değiştirmesi, uygun bir yerin seçimi, bu yerin işlek bir sokak, cadde, alan, liman... olması durumunda karşılaşılan güçlükler, sınırlılıklar bunlar arasındadır. Hava şartlarının her vakit elverişli olmaması da çalışmayı sürüncemede bırakabilir. Elektrik akımının yerinde sağlanamaması, büyük ve ağır jeneratörlerin oradan oraya taşınmasını gerektirebilir... Buna göre stüdyo, ilk bakışta sanıldığının aksine sinemacı için çok gerekli bir kuruluştur.

STÜDYONUN YERİ. Bir stüdyo gelişi güzel seçilmiş bir yerde kurulamaz, kurulsa bile gereken yararı sağlıyamaz. Bir stüdyonun kuruluşunda bazı durumların göz önünde bulundurulması gerekir. Enerji kaynaklarının, el emeğinin kolayca bu-



STÜDYO. Hollywood'un büyük stüdyolarından Warner Brothers'in genel görünüşü. Resimde on altı stüdyo düzlüğü göze çarpmaktadır.

lunabilmesi, ulaşım kolaylığı, merkezilik, hava şartlarının elverişliliği bu durumların en önemlileridir. İlk dört durumun ancak büyük kentlerde sağlanabileceği kendiliğinden anlaşılabilir. Fakat stüdyoların aynı zamanda geniş, boş topraklara, yani stüdyo arsasına da ihtiyacı vardır. Bundan dolayı hemen bütün büyük stüdyolar büyük kentlerin kenarında kurulmuştur. Sürekli olarak açık, güneşli hava stüdyolar için bir başka önemli öğedir. Hollywood, henüz stüdyo kullanmak yaygın olmadığı sırada, bir raslantı sonucu kurulduğu halde bu bakımdan çok elverişi bir çevredir. Genel olarak California'nın her vakit güneşli havasının yanında, çevresi dağlık olan, bu dağların ardında ovalar, kıraç bozkırlar uzanan Hollywood, bir çöl görünümünden soğuk bölge görünümüne, tropikal görünüme kadar çeşitli iklim ve görünümlerin kolayca bulunmasını sağlar. Endüstrinin birdenbire gelişmesi de yukarıda belirtilen öbür durumların sağlanabilmesine yol açmıştır. İtalya'da Roma yakınlarındaki sinema sitesi "Cinecittà", yine hem başkente yakınlığı hem de güneşli Akdeniz havası ile elverişli bir çevre meydana getirir. Fransa'da stüdyoların çoğu Paris yakınında toplanmıştır. İklim bakımından daha çok elverişli olmasına rağmen Riviera'da bir "Avrupa

Hollywood'u" meydana getirmek tasarısı gerçekleşememiştir; çünkü kültür merkezi olan Paris daha ağır basmıştır. Türkiye'de stüdyoların çoğu İstanbul'da Şişli-Mecidiyeköy'de toplanmıştır. Türkiye bu bakımdan Fransa'yı andırmaktadır. Gerçekten de yurdumuzda sürekli olarak güneşli, açık havalı Akdeniz kıyıları, özellikle Antalya yöresi stüdyolar için daha elverişlidir, fakat öbür maddî durumların sağlanamaması stüdyoların burada kurulmasını önlemektedir.

KURULUŞ. Stüdyonun çeşitli yapılardan meydana gelen bir bütün olduğunu belirtmiştik. Bir stüdyonun başlıca bölümleri arasında şunlar yer alır: Stüdyo idaresine ait bölüm, personel odaları, stüdyo düzlükleri, stüdyo arsası, çeşitli işlikler (atölyeler), kurgu odaları, seslendirme odaları, gösterim odaları, lâboratuvar, depolar... Böylelikle bazı çok büyük stüdyolar kendi kendine yetebilen, küçük bir kent özelliği gösterir. Örneğin Hollywood'taki "Metro-Goldwyn-Mayer" stüdyosu her biri 16-65 hektarı kaplıyan altı ayrı bölümden meydana gelmektedir. Bu altı bölümde ikiyüze yakın yapı yer alır. Bütün stüdyoda yüzden fazla meslekte 5 000 kişi çalışır. "M.-G.-M."in, yukarıda başlıcaları sayılan temel kuruluşlarından başka kendi itfaiye örgütü, demiryolu şebekesi, özel hastanesi, elektrik santralı vardır. Avrupa'nın en modern stüdyolarından olan "Cinecittà" 600.000 metrekareye yayılmıştır. Bunun 480.000 metrekaresi stüdyo arsasına ayrılmıştır. "Cinecittà"nın dört seslendirme salonu, en küçüğü 15 × 30 m., en büyüğü 42 × 80 m. boyunda dokuz stüdyo düzlüğü vardır. "Cinecittà"nın yardımcı kuruluşları da çok çeşitlidir: Sağlık merkezi, elektrik santralı, oyunculara ayrılan 150 oda, 30 makiyaj locası, yıldızlar ve yapımcılar için bir lokanta, personel için ayrı lokanta, futbol ve atletizm için ayrı stadyumlar, bisiklet parkı, otopark...

STÜDYO DÜZLÜĞÜ, Stüdyoların en önemli yeri, doğrudan doğruya filim çevirimine ayrılan stüdyo düzlükleridir. **Düzlük**, dış görünüşü bakımından kocaman bir hangarı andırır; fakat bu, özel yapıda bir hangardır. Genel olarak bu düzlükler üç boya ayrılır. Küçük düzlükler 20 × 30 m. boyunda 12 m. yüksekliğindedir; orta düzlükler 30 × 50 m. boyunda 14 m. yüksekliğindedir; büyük düzlükler 40 × 80 m. boyunda 18 m. yüksekliğindedir. Ayrıca bunlara ek olarak her düzlüğün çevresinde gidiş gelişi

kolaylaştırmak ve güvenlik tedbiri olmak üzere 2,50 m. lik bir boşluk bırakılmıştır. Stüdyo düzlükleri dikkati çekecek kadar yüksektir; bunun sebebi, dekorların üstünde ayrıca tavana doğru üç kat iskelenin yer almasıdır. Genel olarak bu üç kat iskele, yüksekliğin yarısını kaplar. Bu **iskele**ler stüdyo düzlüğünün dört duvarını çevreleyen, üzerinde kolaylıkla dolaşılabilen çıkıntılardır. Alttan ilk iskele ışık kaynaklarının yerleştirilmesine, ikincisi dekor işçilerine, en yukarıdaki de elektrik tesisatını yöneten elektrikçilere ayrılmıştır. Düzlüklerin ikinci özelliği tamamiyle sessizlendirilmiş olmasıdır. Sesli film çevrilebilmesi için bu, kaçınılmaz bir şarttır. Genel olarak bir stüdyo düzlüğünü en iyi sessizlendirme yolu, aralarında yarım metre kadar boşluk bırakacak şekilde hangarın çift duvarlı yapılmasıdır. Düzlüğün tabanı da köpükten halılarla örtülüdür. Başka bir özellik, düzlükte, tabanın hemen hemen üçte birini kaplıyacak boyda, çift (T) biçiminde, 4 metre derinliğinde bir çukurun bulunmasıdır. Burası gerekince suyla doldurularak bir yüzme havuzuna çevrilebilir; deniz altı sahneleri çevrilebilir; ya da boşaltılmış olarak alıcının çeşitli hareketlerinde kullanılabilir, böylece de stüdyo düzlüğünde 4 metre daha derinlik kazanılmış olur. **Düzlük çukuru** kolaylıkla örtülüp açılabilecek yapıdadır. Başka bir özellik, düzlük kapılarının en büyük dekorların kolaylıkla geçebileceği boyda, sürgülü olarak iki yana gidip gelebilecek biçimde olmasıdır. Ayrıca, personelin girip çıkmasına yarıyan küçük kapılar da, sessizlendirmeği sağlamak amacıyla çift olarak yapılmıştır. İçeride sesli çevirim yapılırken bu kapılarda yanan kırmızı ışık, içeri girilmemesi gerektiğini gösterir.

DÜZLÜK DONATIMI. Stüdyo düzlüklerinin donatımı **dekor** ve elektrik olarak başlıca iki bölüme ayrılır. Sinemada kullanılan dekorların çoğu, tiyatrodakinin aksine gerçek dekorlardır. Bununla birlikte **dip dekoru** olarak tiyatrodaki gibi tahta çerçeve üzerine tutturulmuş bez dekorlar da kullanılır. Bu dip dekorlarının bazıları, son derece büyültülmüş fotoğraflardır. Genel olarak bir kapının, bir pencerenin ötesindeki görünüm bu kapı ya da pencerenin gerisine **dip fotoğrafı** yerleştirilerek sağlanır. Dip dekorları, dip fotoğrafları, düzlük tabanına yatay çubuk ya da raylar üzerine çengel, makara gibi araçlarla tutturulur, böylelikle kolayca yer değiştirebilir. Bir filimde aydınlatmanın oynadığı önemli rolden dolayı, **elektrik** stüdyo düzlüğünde büyük

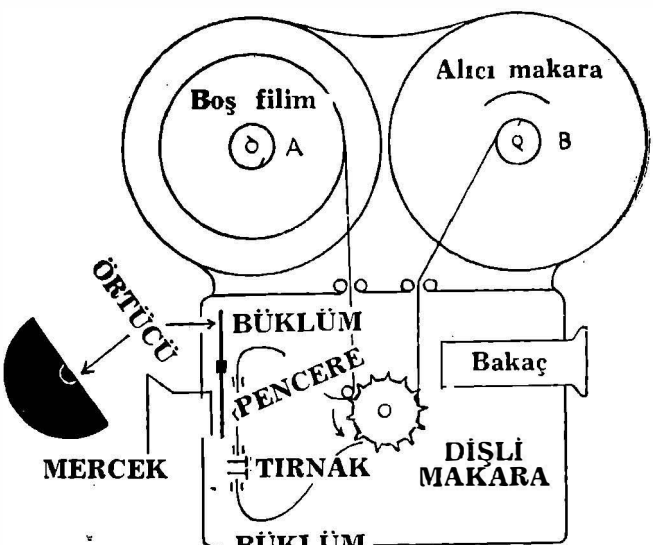
önem taşır. Yeter güçte ve yerli yerinde ışık kaynağı, görüntülerin başarısı için mutlaka gereklidir. Öte yandan stüdyonun çeşitli bölümlerinin aydınlatılması, çeşitli aygıtların işletilmesi için de başlı başına bir elektrik santralına ihtiyaç vardır. Stüdyoda hem dalgalı, hem de doğru akım kullanılır. Özellikle aydınlatmada kullanılan akkor ışıldaklar dalgalı, ark lâmbaları ise doğru akımla çalışır. Bu ışıldaklar düzlükte üçayak üzerinde ya da birinci iskelede bulunur. Hepsi numaralanmış olan bu ışıldakların gücü 100 watt ile 10 kilowat arasında değişir; numaralarına ya da güçlerine göre adlandırılır. Bunları çalıştıracak elektrik akımı, en üstteki iskelenin yanında bulunan dağıtım tablosuna göre verilir.

TÜRK STÜDYOLARI. Yurdumuzda bu ölçülere uyan hiçbir stüdyo yoktur. İlk özel yapımevimiz olan "Kemal Film"in bir mensucat fabrikasının pavyonunda çalıştığını yukarıda görmüştük. İkinci özel yapımevi "İpek Film" de, İlk Dünya Savaşı sırasında Nişantaşı'nda kurulan bir ekmek fırınından bozma "stüdyo"da çalışıyordu. Sonradan otomobil garajından bozma "stüdyo"lar bunlara katıldı. 1947 ye kadar yurdumuzda yalnız adları stüdyo olan dört kurum vardı. 1947 den sonra bunlara yedi stüdyo eklendi. Bunlardan ancak beşinde çok küçük düzlükler bulunmaktadır. İçlerinden ancak "Halk Film"in Bakırköy'deki stüdyosu bu deyime uyabilecek niteliktedir. Öte yandan bu stüdyoların hiçbirinde sesli filim çeviriminde kullanılabilecek düzlük yoktur. Zaten yerli filimler tamamiyle sessiz çevrilmekte, ancak sonradan seslendirilmektedir.

2. ALICI

ALICININ TEMELİ. Sinema filmi çevirmekte kullanılan aygıta **alıcı** denir. Alıcılar yapıları, boyları, kullanıldıkları yerler bakımından çok çeşitlidir; fakat bütün alıcıların ortak olan yönleri de vardır. Bir alıcı, genel olarak, fotoğraf aygıtı yapısındadır; yani bir karanlık kutu ile bu kutuya açılan bir deliğe yerleştirilmiş mercek düzeninden meydana gelir. Ayrıca, karanlık kutu içinde filmin hareketini sağlıyan bir düzen vardır. Fakat fotoğraf aygıtı ancak az sayıdaki görüntüleri tek tek aldığı halde, alıcı binlerce görüntüyü sürekli olarak almak zorundadır. Bun-

dan dolayı alıcılar, yüzlerce metre uzunluğundaki filmi sürekli olarak kullanabilecek yapıdadır. Alıcıların başlıca iki bölümü vardır. Bunlardan biri, filmin düzgün, sürekli hareketini sağlıyacak mekanik bölüm; öbürü de bu filim üzerine görüntü düşürmeğe yarıyan optik bölüm. Mekanik bölümde filmin hareketini sağlıyan düzen, örtücü, motor yer alır; optik bölümde ise mercek düzeni ve bakaç vardır.



Alıcının yapısı

ARALI HAREKET. Sinema, hareketin önce parçalara bölünmesi, sonra da bu parçalara bölünmüş hareketin yeniden birleştirilmesi işlemlerine dayanır. Hareketin parçalara bölünmesi alıcıyla, birleştirilmesi göstericiyle olur. Bu iki sinema aygıtının yapısı birbirine çok benzer; hatta Lumière kardeşlerin "cinématographe"ının hem alıcı, hem gösterici, hem de basım aygıtı olarak kullanılabildiğini yukarıda belirtmiştik. Alıcının nasıl işlediğine geçmeden önce, sinemanın dayandığı ilkeyi bir daha hatırlıyalım: Sinema ağtabaka izlenimine dayanıyordu; gözümüzün ağtabakasına gelen görüntü, buna yol açan cisim ortadan kalktığı vakit hemen kaybolmuyor, saniyenin 1/10 u kadar devam edi-

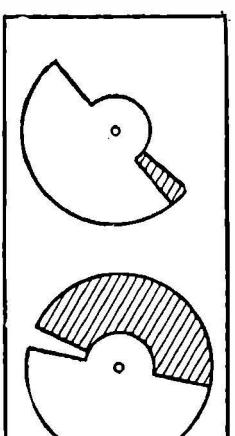
yordu. Saniyenin 1/10 undan daha kısa süre içinde iki görüntü ağtabaka üzerine düşerse, göz bu iki görüntüyü birleştiriyordu. Bundan da anlaşılacağı gibi, bir alıcı, hareketi parçalara bölerken, bu parçalardan her birinin süresinin ağtabaka izlenimi süresinden daha az olması gerekmektedir. Nitekim, sessiz filim çağında alıcılar saniyede 16 görüntü alacak hızla çalışmaktaydı; sonradan ses öğesinin filme katılması bu süreyi daha da kısalttı, saniyede 24 görüntü alınmağa başlandı. Bir filmi, alıcının merceğe açılan penceresi önünden saniyede 24 görüntü alacak yolda geçirmek kolaydır. Nitekim alıcılarda, verici makaraya sarılı filim, motorun makara eksenini çalıştırması sayesinde alıcı makaraya sarılır. Fakat filmin böyle **sürekli hareket**le geçişi düzgün resim elde etmeğe elverişli değildir. Fotoğraf aygıtı kullanan herkes bilir ki, resim alınırken, ışıklama süresi boyunca, filmin hiç kıpırdamaması gerekir. O halde ne yapmalı? Bunun cevabı basit: Filim alıcı penceresi önünden geçerken, ışıklama süresi boyunca kıpırdamadan durmalı. Fakat bu basit cevabın pratik alanda uygulanması büyük güçlükler doğurmuş, sinema aygıtlarının geliştirilmesi bu yüzden gecikmiştir. Çünkü, yukarıdan beri söylenenlerden anlaşılacağı gibi filmin hem büyük bir hızla, sürekli olarak hareket etmesi, hem de bu hareketi sırasında alıcı penceresi önünde saniyede 24 kere durması gerekmektedir. Louis Lumière, dikiş makinalarının işleyişinden yararlanarak bu birbirine karşıt iki durumu gerçekleştirdi. Lumière'in bu buluşu sonradan daha geliştirilerek bugünkü alıcılar meydana getirildi. Bu düzen, belirli aralıklarla yukarıdan aşağıya hareket eden **tırnak**lara dayanmaktadır. Sürekli hareketle verici makaradan çıkan filim bir **dişli makara**dan geçer, alıcı penceresine yaklaşır, burada boyuna uygun bir geçit biçiminde olan yatağa girer. Bu sırada alıcı penceresi yanındaki iki tırnak filmin deliklerine geçerek alıcı penceresi önüne yerleştirir, küçük yaylı bir plâka filmi pencereye iyice bastırır. Filim, alıcı penceresi önünde saniyenin 1/48 i kadar durur ve mercekten gelen görüntüyü alır; sonra tırnaklar filmi bir görüntü boyu aşağıya indirir, pencerenin önüne yeni bir görüntülük filim gelir. Filmin bu yolda, duraklıyarak ilerlemesine **aralı hareket** adı verilir.

ÖRTÜCÜ. Mekanik bölümde yer alan **örtücü**nün görevi işte bu aralı hareket sırasında başlar. Filim alıcı penceresi önünde bir görüntü boyu (19 mm.) aşağıya inerken, mercekle olan

bağıntısının kesilmesi gerekir, aksi takdirde mercekten gelen ışınlar filmin yalnız durduğu sırada değil hareket ettiği sırada da etkilenmesine yol açar. Bunu önlemek için, mercek ile filim arasında düzenli olarak dönen yarım daire biçiminde ışık geçirmez bir parça konmuştur. İşte bu yarım daire biçimindeki parçaya örtücü denir. Örtücü ile filmin hareketleri öyle düzenlenmiştir ki, filim alıcı penceresi önüne gelip durduğu vakit örtücünün dolu yarısı mercek ile filim arasından çekilir; filim yukarıdan aşağıya bir görüntü atlarken, örtücünün dolu kısmı mercek ile filim arasına gelerek ışığın girmesine engel olur. Böylece yarım daire biçimindeki örtücü saniyede 24 dönüş yaparak, alıcı penceresini saniyede 24 kere açar 24 kere kapar. Filim, alıcı penceresi önündeki aralı hareketten sonra yeniden bir dişli makaradan geçer ve alıcı makaraya sarılır. Bir filim alıcıya ya da göstericiye takılırken, alt ve üstteki dişli makaralar ile alıcı penceresi arasında küçük birer **büklüm** yapılır; bunun amacı, filmin sürekli hareketten aralı harekete, aralı hareketten sürekli harekete geçerken, birbirine karşıt bu iki hareketten dolayı gerilip kopmasını önlemektir. Filmin, saniyenin 1/48 i kadar pencere önünde durması, yine saniyenin 1/48 i kadar süre içinde bir görüntü atlaması, bir dakikada bu hareketin 1440 kere tekrarlanması demektir. Bundan dolayıdır ki tırnakların filim deliklerine bu kadar hızlı ve çok girip çıkması, filmi aşağıya indirmesi eninde sonunda filmi yıpratır, kullanılmaz hale getirir.

DEĞİŞEBİLİR ÖRTÜCÜ. Bazı örtücülerin yarım daire olan boşlukları istenildiği kadar küçültülebilecek, hattâ tamamiyle kapatılabilecek yapıdadır; bunlara **değişebilir örtücü** denir. Değişebilir örtücüde yarım daire içinden çıkan ikinci bir yarım daire bu boşluğu 180° den 0° ye kadar küçültebilir. Tabiî bu durumda, mercekten filim üzerine düşen ışığın süresi de azaltılmış olur. Örneğin saniyede 24 görüntülük hızla çalışan alıcıda 180° lik bir örtücü saniyenin 1/48 i kadar ışıklama süresi sağlarken, 66° ye indirilen örtücü saniyenin 1/120 si kadar ışıklama süresi sağlar. Değişebilir örtücü bundan dolayı kararma, açılma, zincirleme gibi bazı özel etkilerin alıcıda gerçekleştirilmesini sağlar.

MOTOR. Alıcılarda, filmi harekete geçiren bütün düzeni **motor** işletir. Eskiden bu iş, elle döndürülen bir kol yardımıyla



Değişebilir örtücü
(Yukarıda) örtücünün en açık durumu
(aşağıda) en kapalı durumu.

yapılıyordu; alıcı yönetmeni bu kolu, uygun bir marş temposuna göre çeviriyordu ("filim çevirmek" deyimi bunun kalıntısıdır). Fakat bugünkü alıcılar, filmin daha düzgün hareket etmesini sağlıyan motorlarla çalıştırılmaktadır. Bu motorların bir kısmı eski gramofonlardaki gibi zembereklidir; bu çeşit motorlar özenci alıcılarında kullanılır. İş filmi alıcılarındaki motorlar ise, elektrik akımıyla işler; stüdyo dışında pil ve akü kullanılır.

ALICI HIZI. Şimdiye kadar alıcıyı yalnız "standard" denilen hızda (yani sessiz filimde saniyede 16, seslide saniyede 24 görüntülük hızla) çalışır gördük. Oysa bu hız bundan daha az ya da çok olabilir. Alıcıların çoğu saniyede 8 ile 48 görüntü arasında değişik hızlarda çalışabilir. Bazı daha özel alıcılarda bu hız, saniyede 8 ile 300 görüntü arasında değişebilir. Alıcının "standard" hızdan az çalıştırılması durumunda (bu hızla elde edilen filim standard hızla çalışan göstericide oynatılırsa) **hızlandırılmış hareket** elde edilir. Hızlandırılmış harekette, bütün hareketler tabiatta olduğundan daha hızlı meydana geliyormuş gibi gözükür. Bunun sebebi şudur: Örneğin saniyede 8 görüntü elde edilirse saniyede 24 görüntüyle çalıştırılan göstericide bu 8 görüntüyü oynatmak için 1/3 saniye yetecektir, bundan dolayı saniyede 24 görüntülük hızla çalışan göstericide hareket

3 misli hızlanmış olarak görünecektir. Alıcının standard hızdan fazla çalıştırılması durumunda da (bu hızla elde edilmiş filim standard hızla çalışan göstericide oynatılırsa) **yavaşlatılmış hareket** elde edilir. Örneğin saniyede 48 görüntülük hızla çalıştırılan alıcıyla elde edilen filmin saniyede 24 görüntülük hızla çalıştırılan göstericide oynatılması için 2 saniye gerekecektir; buna göre hareketin hızı yarıya düşürülmüş olacaktır. Gerek hızlandırılmış hareket gerekse yavaşlatılmış hareket bazı özel etkiler elde etmekte, filim hilelerinde kullanılır. Hızlandırılmış hareketle cisimleri tabiattakinden hızlı hareket ediyor gösterip gülünç bir etki yaratılabilir; birçok güldürü filminde bunun örneklerine raslanır. Çok ağır hareketler, hızlandırılmış harekete başvurularak incelenebilir. Buna karşılık çok hızlı hareketleri de yavaşlatılmış harekete başvurarak gözle görülebilir duruma sokmak ve incelemek mümkündür. Nitekim bu iki işlem, iş sineması dışında, bilimsel araştırmalarda geniş ölçüde kullanılmaktadır. Bu çeşit araştırmalarda özel yapıda alıcılar kullanılır. Saniyede 300 görüntünün üstünde bir hızla çalışan bu çeşit alıcılara **üstün hız alıcısı** denir. Saniyede milyonlarca görüntü alabilecek üstün hız alıcıları yapılmıştır. Buna karşılık tek görüntüyü saatler, hatta günler aralığıyla alacak yavaşlıkta çalışan alıcılar da vardır. Bu çeşit alıcılarla çevrilen filimler sayesinde bir bitkinin aylar süren büyümesi birkaç saniye içinde seyredilebilir, bir merminin yol alışı rahatça izlenebilir.

MERCEK DÜZENİ. Alıcının ikinci bölümünü meydana getiren optik bölümün en önemli parçası, alıcının "gözü" demek olan mercek düzenidir. **Mercek** düzeni, görüntüsü alınmak istenen cisimlerden gelen ışınları filim üzerine düşürmeği sağlar. Genel olarak alıcıların, kullanılış yerleri başka başka olan en az 4 - 5 merceği vardır. Bu mercekler odak uzunluklarına göre başlıca üç boya ayrılır. 35 mm.lik alıcılarda en çok kullanılan mercekler şunlardır: **Kısa odaklı mercekler** (24 mm., 25 mm., 28 mm.), **orta odaklı mercekler** (32 mm., 35 mm., 40 mm.), **uzun odaklı mercekler** (50 mm., 75 mm., 100 mm., 150 mm.). **Geniş açılılar** da denilen kısa odaklı merceklerin görüş alanı geniştir. Bu çeşit mercekler özellikle, filme alınacak konu ile alıcı arasındaki uzaklığın az olduğu dar yerlerde kullanılır; bu durumda örneğin bir odanın hemen her yanını kapsar. Orta odaklı merceklerle elde edilen görüntü, insanın normal görüş alanına

uygundur; bundan dolayı her hangi bir sahnenin gerçeğe en yakın görüntülerini elde etmekte bu çeşit merceklere başvurulur. Uzun odaklı mercekler bir çeşit dürbünü andırır. Uzaktaki cisimlerin yakın görüntülerini elde eder. Bunların en uzun odaklılarına **teleobjektif** denir. Bir teleobjektifle, kaleye giren bir topun, hipodromda pistin öbür ucunda bulunan atların yakın görüntülerini tribünden elde etmek mümkündür. Fakat teleobjektif, uzaktaki cisimler arasındaki derinliği ortadan kaldırır, gerçekte aralarında oldukça uzaklık bulunan uzaktaki cisimleri aynı sıradaymış gibi gösterir. Bu çeşitli mercekler gerektiği vakit alıcı penceresi önündeki mercek yuvasına takılıp çıkarılarak değiştirilebilir. Bazı alıcılarda bunun yerine, alıcıya ekli **mercek tekeri** vardır; bu tekerin üzerinde odak uzunlukları değişik iki üç mercek bulunur. Bu teker döndürülerek merceklerden hangisi kullanılmak isteniyorsa hemen alıcı penceresi önüne getirilebilir. Bundan başka, birkaç merceğin işini görebilecek **değişir odaklı mercek**ler de vardır. Bu çeşit merceklerde odak uzunluğu, kısadan uzuna kadar değişebilir; böylelikle tek bir mercek, beş altı merceğin işini görebilir. Bu çeşit merceklerin bir özelliği de, alıcı yerinden hiç kıpırdamadığı halde, alıcının ileri geri hareketiyle elde edilen kaydırmayı sağlıyabilmesidir ki buna **optik kaydırma** denir. Optik kaydırma, alıcının filme alınacak sahneye yaklaşması ya da ondan uzaklaşmasıyle elde edilen asıl kaydırmayı tıpı tıpına andırmaz, arada bir perspektif ayrılığı vardır. Fakat alıcının hareketine elverişli olmayan yerlerde optik kaydırmaya başvurulabilir.

BAKAÇLAR. **Bakaç,** mercek düzeninin yardımcısıdır. Bir yönetmen, bir alıcı yönetmeni çevrilecek sahnenin filim üzerinde nasıl görüneceğini önceden ya da çevirim sırasında anlamak isterse bakaçtan yararlanır. Bakaçlar, alıcı merceğinin kapsadığı alanın aynını veren bir çeşit dürbündür. Bakaçlar, alıcıdan tamamiyle ayrı olarak kullanılabilir. Bu çeşit bakaçlar, değişir odaklı mercek düzeninden meydana gelir. Sinemacı, alıcıda kullanılan merceğe göre bu bakacı ayarlıyarak sahnenin nasıl görüneceğini anlıyabilir; ya da aksine, bakacı çeşitli odak uzunluklarına göre ayarlıyarak sahnenin en elverişli görünüşünü bulur, sonra alıcıda buna uygun merceği kullanır. Bunların dışında, bugün büyük küçük bütün alıcılara bağlı çeşitli bakaçlar vardır. Bir bakaç, alıcının bir kenarına bağlı olarak bulunabilir;

fakat bu durumda, alıcı merceği ile bakacın optik eksenleri ayrı olduğundan, merceğin ve bakacın verdiği görüntüler tıpı tıpına uymaz. Mercek tekerli alıcılarda ayrıca her mercek için bir bakaç merceği bulunur. Bazı alıcılarda buzlu cam temeline dayanan bakaç kullanılır: Alıcı çalıştırılmadığı vakit filim yatağı yana kaydırılır, alıcı penceresi önüne buzlu cam gelir, alıcı merceğinin verdiği görüntü bu camdan seyredilir. Fakat bu bakaç ancak alıcı çalıştırılmadığı vakit kullanılabilir, oysa filim çevrilirken de sahneyi izlemek bazan gereklidir. Bazı alıcılarda buzlu camın yerine doğrudan doğruya alıcıdaki filim geçer, merceğin verdiği görüntü filmin ardından seyredilir; fakat bu durumda filmin iyice saydam olması gerekir, örneğin renkli filimlerde çeşitli duyarkatlar saydamlığı ortadan kaldırıldığından bu çeşit bakaç kullanılamaz. Öte yandan bir filim ne kadar saydam olursa olsun, bunun ardından seyredilen sahne yine de oldukça karanlıktır, bundan dolayı bu çeşit bakaçlardan ancak tecrübeli bir göz yararlanabilir. Bu mahzuru da önlemek için **yansımalı bakaç** yapılmıştır. Bu çeşit bakaçlarda, mercek ile filim arasında yer alan 45° lik bir yüzey mercekten gelen görüntüyü bakaca yansıtır, bazan bu yansıtma işini özel yapıdaki örtücü yapar. Yansımalı bakaçların da iki çeşidi vardır: Biri ancak alıcı çalıştırılmadığı vakit kullanılabilen **süreksiz yansımalı bakaç,** öbürü alıcı çalıştırılırken de kullanılabilen **sürekli yansımalı bakaçtır**.

DOLDURMALIK. Filmin sarılı olarak içinde bulunduğu, alıcı penceresi önünden geçmek üzere çıkıp yeniden döndüğü, ışığa karşı korunmalı, kapalı kutuya **doldurmalık** adı verilir. Amerikan yapısı alıcılardan çoğunda boş ve dolu filim için tek bir doldurmalık kullanılır, bazı Avrupa yapısı alıcılarda ise alıcı ve verici olmak üzere iki doldurmalık vardır. 35 mm.lik alıcılarda doldurmalıklar genel olarak 400 ayak (120 m.) ya da 1000 ayak (300 m.) filim alacak boydadır. Bu doldurmalıkların içinde, filmin sarılı olduğu makara göbeklerinin takılacağı eksenler vardır. Doldurmalıklar, alıcılardan kolayca çıkarılabilir. Alıcı yönetmeninin **takıcı** adı verilen yardımcılarından biri bu doldurmalığı alarak kolluklu, kalın siyah kumaştan yapılma bir değiştirme torbasının içinde dolu filim makarasını çıkartıp boş filim makarasını takar. **Değiştirme torbası,** filmin ışıktan etkilenmemesini sağlar.

ODAKLAMA. Filim üzerindeki görüntünün bulanık olmaması herşeyden önce merceğin, cisimlerin görüntüsünü filim üzerine tam olarak düşürmesine bağlıdır; bu da mercek ile konu arasındaki uzaklığa göre merceğin düzenlenmesiyle sağlanır ve **odaklama** adını alır. Alıcıda odaklama, fotoğraf aygıtlarındakinden daha önemlidir; çünkü fotoğraf aygıtı, resim alınırken hiç oynamadığı, hareket eden cisimlerin ancak bir ânını saptadığı için yalnız bir kere odaklanır. Oysa gerek alıcının kendisi, gerekse alıcının saptadığı cisimler çok kere hareket halindedir, bundan dolayı da alıcı merceğinin sürekli olarak odaklanması gerekir. Alıcı yönetmeninin **odaklayıcı** adı verilen yardımcılarından biri, filme alınacak sahne ile alıcı arasındaki uzaklıkların daha önceden yapılan ölçmelerine göre merceğin kolunu oynatarak bunu sağlar.

YARDIMCI DONATIM. Alıcılarda, ayrıca kullanılmağı kolaylaştıran çeşitli **yardımcı donatım**lar bulunur. Bunlar alıcının sallantısız çalıştırılmasını, hareketini, merceklerin korunmasını ve kullanılışının kolaylaştırılmasını, motor gürültüsünün ortadan kaldırılmasını sağlamak gibi çeşitli işler görür. Bir alıcının belirli bir noktaya sağlamca yerleştirilmesini, sarsıntısız çalıştırılmasını sağlıyan yardımcı donatıma **üçayak** denir. Alıcı üçayakları fotoğraf aygıtlarında kullanılanı andırır, fakat daha büyük, daha ağır ve daha ayrıntılıdır. Üçayağın sert yüzeylerde kaymaması için ayak uçlarının tutturulduğu delikli üçgenler kullanılır. Bir üçayağın en önemli bölümü üçayak başlığıdır. Bu **başlık**, alıcının dikey ve yatay ekseni çevresindeki her çeşit hareketini sağlar. Alıcının yer değiştirmesinde kullanılan çeşitli boydaki tekerlekli araçlara **kaydırma arabası** denir. Bazan kaydırmanın çok ölçülü ve düzgün yapılabilmesini sağlamak üzere bu arabalar **kaydırma rayı** üzerinde kullanılır. Büyük stüdyo alıcıları, tekerlekli bir vince bağlı olarak çalışır. Bu **alıcı vinci**, alıcıyla birlikte birkaç kişiyi de kolayca kaldırır ve en karışık hareketlerin yapılabilmesini sağlar. Merceğin yardımcı donatımının en basiti, merceği dış etkilerden korumakta kullanılan **mercek kapağı**dır. Merceği gereksiz ışınlardan korumak için alıcı önüne takılan aygıta **güneşlik** denir. Güneşlik, mercek önünde gölgeli bir alan sağlamağa yarar. Merceğin önüne süzgeç ya da örtü takılmasını kolaylaştıran araçlar; kararma, açılma, silinme... gibi çeşitli noktalamaları gerçekleştirmekte

kullanılan aygıtlar merceğin yardımcı donatımları arasındadır. Sesli filim çevrilirken, alıcının motor gürültüsünün mikrofona ulaşmasını önlemek üzere kullanılan ve alıcıyı çepçevre saran özel yapılı aygıta da **sessizleme kutusu** adı verilir.



STÜDYO ALICISI kaydırma arabası üzerinde.

ALICI ÇEŞİTLERİ. Alıcılar, **iş filmi alıcısı** ve **özenci alıcısı** olarak iki bölüme ayrılır. 8 mm., 9,5 mm., 16 mm.lik filim kullanan alıcılar özenci alıcısıdır. 35 mm.lik filim kullanan alıcılar iş filmi alıcısıdır. Bununla birlikte 16 mm.lik alıcıların çok geliştirilmiş bazı çeşitleri aynı zamanda iş filmi alıcısı çerçevesine girer. 35 mm.lik alıcıların hepsi aynı yapıda değildir; bunlar da genel olarak üç bölüme ayrılır. Kolaylıkla taşınabilir, bütün hafif alıcılar **el alıcısı** bölümüne girer. Bunların özellikle son savaş sırasında geliştirilen, her çeşit savaş şartı altında kullanılmağa elverişli olanına **savaş alıcısı** denilmektedir. Bu çeşit alıcıların en tanınmışları, Alman yapısı "Arriflex" ile Fransız yapısı "Cameflex"tir. Bunlara karşılık, **stüdyo alıcıları** mutlaka

özel bir araçla taşınır, çünkü son derece ağır aygıtlardır. Stüdyo alıcılarının en tanınmışları Amerika'da "Mitchell", Fransa'da "Debrie", İngiltere'de "Vinten" ("Everest II") dir. Bu iki çeşit alıcı arasında, oldukça kolay taşınabilir, özellikle stüdyo dışında kullanılan **ortaboy alıcılar** vardır. Amerika'da "Mitchell", "Bell and Howell", Fransa'da "Debrie", İngiltere'de "Vinten" ("Model H") bunların en tanınmışlarıdır. Bunlardan çoğunun 16 mm.lik filim kullanan modelleri de vardır.

3. FİLİM

FİLMİN YAPISI. Her hangi bir sinema yapıtı binlerce metre uzunluğunda, ensiz, incecik, kolaylıkla bükülebilir, saydam bir kuşak üzerinde yer alır. Bu kuşağa, **filim** denir. Henüz alıcıda kullanılmamış olan filme **boş filim**, alıcıda kullanılıp üzerinde gizli görüntü bulunan filme de **dolu filim** adı verilir. Edison, sinema üzerinde Dickson'la birlikte çalışırken kendi aygıtlarında kullanılmak üzere 50 ayak (15 m.) uzunluğunda, iki yanında delikler yer alan filim üzerinde çalışmış, "Eastman-Kodak" fabrikası Edison'un siparişi üzerine 1889 da bu filimlerden yapmağa başlamıştı. İş sinemasında kullanılan filimlerin bugünkü boy ve ölçüleri o zamandan beri hemen hiç değişmemiştir. Bir filim parçasını biraz dikkatle inceleyen herkes, filmin bir yüzünün donuk, öteki yüzünün parlak olduğunu görmüştür. Parlak olan yüz, **selüloit**tir; donuk yüz ise selüloit üzerine sürülü eczadan meydana gelmiştir. Filmin bir yüzünü baştan sona kaplıyan bu ecza katına **duyarkat** adı verilir. Filmin en önemli bölümü duyarkattır, çünkü görüntüler bu duyarkat sayesinde elde edilir, selüloit ise sadece bu duyarkata desteklik eder ve **taban** adını alır. Bir duyarkat tırnakla hafifçe kazındığı vakit, altından selüloit taban çıkar. İş sinemasında kullanılan 35 mm. lik filimler 1950 yılına gelinceye kadar **selüloz nitrat**tan yapılıyordu. Fakat kâfuru ve pamukbarutundan meydana gelen bu karışım hemen alev aldığından kullanılması oldukça tehlikeliydi, üstelik yandığı vakit zehirli gaz de çıkarıyordu. Nitekim, **yanar filim** de denilen bu çeşit tabanlardan dolayı birçok kimsenin ölümüne yol açan yangınlar çıkmıştı. "Eastman-Kodak" ın bu yanar filmine karşılık Alman "Agfa" fabrikası 1908 de **selüloz asetat**tan yapılma taban meydana getirdi. Ağır ağır yandığı

ve yanarken zehirli gazlar çıkarmadığı için bu taban daha tehlikesizdi, fakat **yanmaz filim** de denilen bu taban yanar filim kadar dayanıklı değildi, ondan daha kalındı, teknik bakımdan kullanışsızdı. Ancak 1950 yılında **selüloz triasetat**tan tabanla, her iki filmin elverişli yönleri birleştirildi. O tarihten beri de birçok ülkelerde bu çeşit filimlerin kulanılması zorunlu kılındı. Triasetat filmin tek mahzuru, kurumadan dolayı kırışmasıdır. 1956'da Amerika'daki "E. I. Dupont" fabrikasının yaptığı polyester tabanlı filimler bu mahzuru da ortadan kaldırmıştır. **Gronar filim** adı da verilen **polyester** tabanlı filimler kopma, aşınma, rutubete karşı daha dayanıklı, optik bakımdan daha elverişli bir kuşaktır.

NASIL YAPILIR? Piyasaya 35 mm. genişliğinde genel olarak 300 m. uzunluğunda makaralarla sürülen filim, fabrikada 1,30 m. genişliğinde 600 m. uzunluğunda incecik tabakalar halinde yapılır. Bu tabakaları elde etmek için triasetat eriyiği çelik merdanelerden geçirilir, meydana gelen ince tabaka kurutma aygıtına gelir, bundan sonra da kalınlığı, sağlamlığı ölçülmek, kusurlu yerleri düzeltilmek üzere bir kontrol düzenine girer. Bu yoldan elde edilen taban, ışığın yansıyarak bir ağıl meydana getirmesinin önüne geçilmek üzere, **ağıl önleyici** bir katla sıvanır.

DUYARKAT. Taban yapıldıktan sonra sıra bu tabanın duyarkatla örtülmesine gelir. Duyarkat, taban üzerine sürülü bir jelâtin üzerine serpili gümüş bromür taneciklerinden meydana gelir. Bu duyarkat malzemesini hazırlamak üzere jelâtin-bromür eriyiği ile jelâtin-gümüş nitrat eriyiği belirli bir oranda karıştırılır. Bu karışım şu ya da bu oranda olduğuna göre, başka başka işlerde kullanılan çeşitli filimler elde edilir. Duyarkat malzemesi taban üzerine sıvanmadan önce, bu malzemenin yapışmasını sağlamak üzere tabana bir altlık sürülür. Bundan sonra taban bir duyarkat banyosundan geçirilerek üzeri duyarkatla örtülür. Taban böylece duyarkatlandıktan sonra 35 mm. genişliğinde 35 parçaya ayrılmak üzere kesilir; her parçanın iki yanına düzenli aralıklarla **diş delikleri** açılır; filmin kenarı ile bu delikler arasına fabrikanın adı, **duyarkat sayısı** basılır. Duyarkat sayısı, aynı geniş tabakadan kesilen 35 parçayı belirtmeğe yarar. Bu tabanının bütünü aynı anda, aynı şartlar altında yapıl-

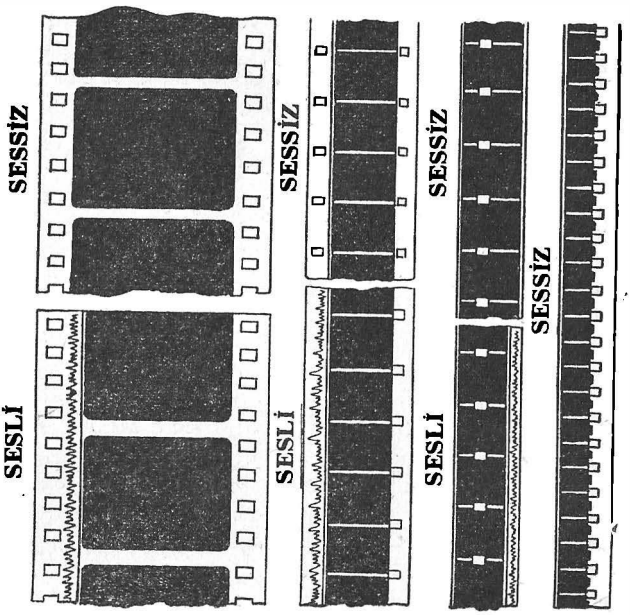
dığı için aynı özellikleri taşır. Bundan dolayı da sinemacıların çoğu bütün filim boyunca aynı duyarkat sayısı taşıyan filimleri kullanmağı tercih ederler. Boş filimlerin kenarında ayrıca birer ayak arayla (0,30'5 m.) **kenar sayısı** ya da **uzunluk sayısı** adı verilen sayılar yer alır. Bunlar özellikle kurguda, eşlemede büyük kolaylık sağlar.

DUYARKAT ÇEŞİTLERİ. Genel olarak, alıcıya takılarak kullanılan filim ile göstericide kullanılan filmin aynı olduğu sanılır; oysa boş filim ile göstericide oynatılan filim arasında yapıları oldukça değişik çeşitli filimler yer alır. İş sinemasında kullanılan duyarkatlar (dolayısiyle filimler) gerek duyarlıkları, gerekse gördükleri iş, kullanıldıkları yer bakımından oldukça çeşitlidir. Filimler önce duyarkatlarının duyarlık derecesine göre **basit duyarkat, ortokromatik duyarkat, pankromatik duyarkat, ortopankromatik duyarkat** olarak başlıca dört bölüme ayrılır. Bu duyarkatların ışığa karşı duyarlıkları birbirinden faklıdır. Bilindiği gibi güneş ışığı çeşitli dalga uzunluklarındaki değişik radyasyonlardan meydana gelmiştir, yani bileşik bir ışık demetidir. Bu ışık demeti bir prizmadan geçince, kendisini meydana getiren basit renklere ayrılır: Mor, lâcivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı. Ayrıca kırmızıdan sonra kızılötesi, mordan sonra ultraviyole adı verilen ve gözle görünmeyen ışınlar vardır. İşte filimlerin duyarlıkları, duyarkatın bu çeşitli dalga uzunluklarını alabilme yeteğine göre belirlenir. Basit duyarkat ancak mavi, lâcivert, mor ışınlara karşı duyardır. Böyle bir filim güneş ışığı altında renkli eşyanın görüntüsünü almakta kullanılırsa, bu üç renktekinden başkasını siyah olarak verir. 1924 te duyarkatın duyarlık alanı biraz daha genişletilerek yeşil ve sarıya kadar uzatıldı (ortokromatik duyarkat). 1928 den başlıyarak sinema endüstrisinde kullanılan pankromatik duyarkat ise insan gözünün kapsadığı bütün ışınları, yani mordan kırmızıya kadar renkleri içine alıyordu. Buna rağmen, pankromatik duyarkat insan gözünün duyarlığına sahip değildi, kırmızıya doğru duyarlığı birdenbire düşüyordu, ortopankromatik ya da superpankromatik adı verilen duyarkatlar bu mahzuru önledikten başka, duyarlık alanını kızılötesine kadar uzattı. Kullanılışlarına göre filimler önce **negatif** ve **pozitif** olarak iki büyük bölüme ayrılırlar. Negatif filim, alıcıda görüntüleri almak üzere kullanılan kuşaktır. Alıcıda üzerinde gizli görüntüler meydana gelen

bu filim kimyasal işlemden geçince negatif görüntü kuşağını meydana getirir. Bundan başka ses için de ayrı bir negatif kullanılır. Negatif filimdeki görüntüler tabiattekinin tamamiyle ters görünüşündedir, yani karanlık olan noktalar aydınlık, aydınlık noktalar karanlıktır. Bu görüntüleri tabiattekine çevirmek için pozitif filimler kullanılır. Ayrıca çeşitli negatifler elde etmekte kullanılan negatif filim çeşitleri ve çeşitli pozitifler elde etmekte kullanılan pozitif filim çeşitleri vardır. Bundan başka, 1950 den sonra seslendirmede **manyetik filim** adı verilen yeni bir filim çeşidi gittikçe yaygınlaşmıştır. Manyetik filim, günlük yaşayışımıza giren ses alma aygıtlarındaki manyetik kuşaklar (band) temeline dayanır, ondan farkı demir oksitli duyarkatın filim tabanı üzerine sıvanmış olmasıdır.

FİLİM BOYLARI. Buraya kadar hep 35 mm. genişliğinde filimden söz açtık. Fakat filimlerin hepsinin genişliği 35 mm. değildir; çeşitli boylarda filimler vardır. Bir filmin boyu bir kenarından öbür kenarına kadarki genişliğiyle belli olur. En yaygın ve iş sinemasında kullanılan filim boyu, 35 mm. olandır. Bundan daha küçük boyda olanlara **dar filimler,** daha büyük olanlara **geniş filimler** adı verilir. 35 mm. lik filmin bir adı da standard filimdir.

STANDARD FİLİM. 35 mm. genişliğinde olan bir filimde görüntülerden her birinin yüksekliği 15,25 mm., eni 20,95 mm. dir. Sessiz filim çağında ise görüntü boyu 18×24 mm. idi, böylelikle 3:4 gibi çok elverişli bir oran meydana geliyordu. Fakat sesli sinemayla birlikte filmin bir yanına, delikler ile görüntü arasına 2,13 mm. eninde sesyolunun girmesi bu oranı bozdu. Bununla birlikte bütün modern alıcılarda, alıcı penceresinin üst ve altında yer alan ve **Akademi maskesi** adı verilen örtüler eski oranı yeniden sağlamaktadır. 35 mm.lik filimlerin iki yanında düzenli aralıklarla diş delikleri yer alır. Dikkat edilirse, her görüntünün yanına dörder delik rasladığı görülür. Bu delikler, filimlerin çeşitli aygıtlarda bulunan diş ve tırnaklara girerek son derece düzenli hareket etmesini sağlar, 16×22 mm. boyundaki küçücük bir görüntünün 9×12 m. boyunda bir perdeye, alan bakımından 300.000 misli büyüyerek yansıdığı düşünülürse, filmin çeşitli aygıtlarda neden son derece düzenli hareket etmesi gerektiği kolayca anlaşılır. Filimlerin genel olarak saniyede 24



Filim boyları (tabii büyüklükte)

görüntü hızla hareket ettiğini daha önce görmüştük. 35 mm.lik filimlerde her ayakta (30,5 cm.) 16 görüntü yer alır. Buna göre alıcı ve göstericide mercek önünden her saniyede 1,5 ayak (45,7 cm.), her dakikada 90 ayak (27,4 m.) filim geçer. Filimler **makara**lara sarılı olarak kullanılır. Bunlar, ortasında bir göbek bulunan, kenarı tekerlek parmaklığını andırır şekilde kapalı 25 cm. çapında maden makaralardır. Bu makaralar 1000 ayak (300 m.) uzunluğunda filim alır. Filimler taşınırken bu makaralar yuvarlak teneke kutulara konur. Bundan dolayı makara ya da kutu da 35 mm.lik filimlerde birim olarak kullanılır. Örneğin iki kutuluk ya da makaralık filim 2000 ayak (600 m.) uzunluktadır ve 20 dakika kadar sürer.

DAR FİLİMLER. Artık kullanılmayan 17,5 mm. lik filim bir yana bırakılırsa dar filimler 16 mm., 9,5 mm. ve 8 mm. geniş-

liğindeki filimlerdir. Bunlardan ilki yarı-iş filmi niteliği gösterir. Gerçekten de bugün 35 mm. lik aygıtların bulunmadığı birçok yerlerde eğitim, propaganda amacıyla, hatta birçok iş filimlerini yaymak için 16 mm.lik filim kullanılır, çünkü 35 mm.lik filimler kolayca 16 mm.lik filimlere geçirilebilir. Bunun aksi, yani 16 mm.lik filmin 35 mm.lik filim üzerine geçirilmesi de mümkündür. Birinci işleme **daraltma**, ikincisine **genişletme** denir. 16 mm.lik sessiz filimde görüntü boyu 10,4×7,4 mm., seslide 9,6×7,16 mm.dir. 9,5 mm.lik filim 1922 de "Pathé" tarafından ortaya çıkarıldı. Sessizi 8,5×6,5 mm., seslisi 7,5×6,5 mm. olan bu filimde tek sıra diş delikleri vardır ve bunlar filmin ortasında görüntü aralarında yer almıştır. Dar filimlerin en küçüğü olan ve özenciler tarafından en çok kullanılan 8 mm.lik filim, bir bakıma 16 mm. lik filmin uzunlamasına ikiye bölünmüşüdür. Nitekim bunun çift-sekiz denilen bir çeşidi alıcıya 16 mm.lik olarak takılır, ses alma aygıtında olduğu gibi önce bir yarısı, sonra öteki yarısı kullanılır, lâboratuvarda yıkandıktan sonra ortadan ikiye bölünür. Buna göre 8 mm.lik filimlerin yalnız bir kenarında diş delikleri vardır. Görüntü boyu 5×3,7 mm. olan 8 mm. lik filimlerin de son yıllarda seslendirilmesi imkânı sağlanmıştır. Ayrıca bütün dar filim çeşitlerinin geniş perde işlemlerine uygun özel boydakileri 1955 ten bu yana oldukça gelişmiştir.

GENİŞ FİLİMLER. 1889 da Edison'un ortaya attığı 35 mm. lik filmin ölçülerini değiştirmek için birkaç kere denemelere girişilmişse de bunlar tutulmamıştır. 1909 da Paris'te toplanan uluslararası bir sinemacılık kongresinin 35 mm. lik filmi standard boy olarak kabul etmesinden beri, iş sineması alanında hiçbir filim bununla boy ölçüşememiştir. Denebilir ki, **35 mm.lik filim** dünyada en yaygın standardlardan biridir. Kutuplardan Ekvatora, Asya'dan Amerika'ya kadar bütün ülkelerde, 35 mm.lik filim, bütün alıcılarda, göstericilerde, basıcılarda hiçbir güçlükle karşılaşılmadan kullanılır. Sesli filmin çıkışıyla 35 mm.lik filimde meydana gelen ufak değişiklik yeniden geniş filimler konusunu ön sıraya itmiş, fakat o zaman yapılan birkaç deneme de süreklilik kazanamamıştı. 1953 ten sonra genişperde ve üçboyutlu işlemlerinin birdenbire ortaya çıkması geniş filmi yine günün konusu yaptı. **55 mm.** (CinemaScope 55), **65 mm.** (Todd-AO, Panavision) genişliğinde filimler ortaya atıldı, fakat standard filmin üstünlüğü yine zedelenmedi.

FİLİM TEKELLERİ. Sinemanın başlıca malzemesi olan boş filimlerin yapılması son derece geniş kuruluşlara, büyük bir teknik bilgiye, milyonlarca liralık yatırıma ihtiyaç gösterir. Çeşitli filimlerin yapımındaki formüller ya bir sır olarak saklanmakta, ya da çok pahalı patentlere bağlanmış bulunmaktadır. Sinema endüstrisinin başlangıcından beri, sinema alanını elde tutmak için, boş filim yapımında tekel kurmak başlıca amaç oldu. Bundan dolayıdır ki, sinemanın ilk yıllarındaki tekellerin üstünlüğü zedelendiyse de, boş filim yapımı yine de belli başlı birkaç endüstri ülkesinin elinde kaldı. İlk boş filim tekeli 1888 de Birleşik Amerika'da kurulan "Eastman Kodak Co." ortaklığınca gerçekleştirildi, bunu İlk Dünya Savaşına doğru Fransa'da "Pathé", Almanya'da "Agfa" izledi. Daha sonra "Kodak" Avrupa'ya el atarken, "Agfa" da Amerika'da "Ansco" adında bir şube kurdu. "Kodak"ın yanında "E. I. Dupont" yeni bir fabrika kurdu. İtalya'da "Ferrania", Belçika'da "Gevaert", Japonya'da "Fuji" fabrikaları, Sovyetler Birliği, Doğu Almanya, Polonya gibi ülkelerdeki boş filim fabrikaları bu arada sayılabilir.

4. SENARYODAN PERDEYE

YAPIMCI. Bir filmin meydana getirilmesi başlıca üç evreye ayrılır; bunlar hazırlık, çevirim, tamamlama evreleridir. Birinci evrede, her hangi bir filim çevirmek düşüncesi doğar, bunun için gerekli para sağlanır, filmi meydana getirecek sanatçı ve teknikçiler bulunur, senaryo yazılır, çalışma tablosu meydana getirilir. İkinci evrede, filmin stüdyo içinde ve dışında çevrilmesi gerçekleştirilir. Üçüncü evrede, çevrilen filmin kurgusu, seslendirilmesi, yıkanması, basılması, çoğaltılması gibi işlemler yer alır. Bütün bu işlerin tümüne, yani bir filmin meydana getirilmesine **yapım** denir. Bu işi gerçekleştirmek için kurulan ortaklığa **yapımevi**, yapımla uğraşan kimseye de **yapımcı** adı verilir. Bir filim, yazılı bir metnin görüntü biçimine sokulmasından meydana gelir. Senaryo adı verilen yazılı metni senaryocu hazırlar, görüntü biçimine sokulmasını yönetmen gerçekleştirir. Fakat bir filmin meydana getirilmesi öbür sanat yapıtlarındaki kadar basit bir işlem değildir. Ressam, fırçası, boyaları, kanevasıyla; heykeltraş taşı, kalemiyle; yazar kâğıt kalemiyle yapıtını meydana getirebilir ama, bir filmin gerçekleştirilebilmesi için son derece geniş ve karışık bir örgütlenmeye, yüzbinlerce liralık

sermayeye ihtiyaç vardır. Örneğin Birleşik Amerika'da bir filmin ortalama gideri 2 milyon dolardır (18 milyon T.L.) Büyük dekorlar, birçok başoyuncu, çok kalabalık figüranlarla çevrilen **üstünyapım**'larda ise **filim gideri** bazan milyonlarca liraya varır (örneğin 1961 de çevrilen **Mutiny On the Bounty - Bounty'de ayaklanma** 18 milyon dolara (162 milyon T.L.), 1963 te çevrilen **Cleopatra** 37 milyon dolara (333 milyon T.L.) çıkmıştır). Batı Avrupa ülkelerinde filim gideri Birleşik Amerika'ya göre daha azdır, genellikle Amerika'dakinin 1/10'u ile 1/5'i arasında oynar. Bu miktarın bile yine bizim paramızla 2-3 milyon liraya vardığı düşünülürse tek bir filmin çevrilmesinin ne kadar büyük bir sermaye gerektirdiği kendiliğinden anlaşılır. Üstelik bu giderler, gün geçtikçe artmaktadır. Filim çevirmek, yurdumuzda da büyük sermaye işidir. Yurdumuzda filim giderlerindeki baş döndürücü hız, yakın bir gelecekte Batı Avrupa'daki filim giderine ulaşılacağını ortaya koymaktadır. 1953 te yurdumuzda bir filmin ortalama yapım gideri 60 bin lira civarındaydı. On yıl sonra, 1963 te bu miktar 200-250 bine yükselmiştir. Bugün, en ucuz filmin gideri olan 175 bin lirayla savaşın hemen bitiminde beş, hatta altı filim çevirmek mümkündü. Bugün ortalama bir yerli filmin giderindeki başlıca kalemler şöyledir:

	T.L.
Filim hikâyesi	2.500,—
Senaryo	9.000,—
Filim	35.000,—
Alıcı, aydınlatma	7.000,—
Stüdyo	14.000,—
Sözlendirme	7.500,—
Yönetmen	15.000,—
Yönetmen yardımcısı	2.000,—
Erkek yıldız	40.000,—
Kadın yıldız	15.000,—
İkinci roller	20.500,—
Figüranlar	3.500,—
Alıcı yönetmeni	8.000,—
Alıcı yönetmen yardımcısı	2.000,—
Baş ışıkçı	1.500,—
Işıkçı	1.000,—
Yapım yönetmeni	3.000,—

	T.L.
Yapım yönetmen yardımcısı	1.500,—
Sanat yönetmeni	4.000,—
Dekorcu	1.000,—
Giysici	1.000,—
Dekor, sahne donatımı	4.000,—
Afiş, fotoğraf	10.000,—
Vergi	20.000,—
Çeşitli yapım gideri	22.000,—
	250.000,—

Demek ki, en iyi yönetmen bile, elinde ne kadar iyi senaryo olursa olsun, bunu filim kılığına sokabilmek için büyük bir sermaye sağlamak zorundadır. Sinemada bu sermayeyi yapımcı sağlar. Genel olarak, bir filmi çevirmeğe karar veren, konuyu seçen, senaryoyu hazırlattıran, sanatçı ve teknikçileri sözleşmeyle kendine bağlayan, filmin yapım giderini hesaplıyan, bu giderin yerli yerinde harcanmasını gözeten yapımcıdır. Buna göre, bir filmin hazırlığı için hiç olmazsa yapımcı, senaryocu ve yönetmenin başbaşa, elele vermeleri gerekir. Senaryocuların durumu hemen her ülkede aşağı yukarı aynıdır, fakat yapımcı ile yönetmenin durumları ülkeden ülkeye değişir ve genel olarak, Birleşik Amerika ile Avrupa ülkelerinde bunların durumları birbirine tamamiyle karşıttır.

A.B.D. NDE YAPIMCI. Amerika'daki büyük yapımevlerinin başındaki stüdyo başkanlarının yanında yapımla görevli baş yapımcı bulunur. Baş yapımcının emrinde, yapımevine bağlı 15-20 yapımcı vardır. Baş yapımcı her yıl çevrilecek filimlerle ilgili programı, bunların giderlerini hazırlayıp yapımcılara dağıtır. Yapımcılar bu programa ve yapım giderine göre filmin hazırlığına girişir: Senaryocuyu, oyuncuları, yönetmeni, yapım takımını seçer. Bu işte yardımcı yapımcı da kendisine yardım eder. Yapımcı ayrıca filmin çevrilişini başından sonuna gözetler, kurguyu istediği gibi yaptırır, senaryoyu istediği gibi değiştirir. Filmin başarı ya da başarısızlığından baş yapımcıya karşı birinci derecede yapımcı sorumludur. Görüldüğü gibi, Birleşik Amerika'da yapımcı, filmin hazırlanmasından piyasaya sürülmesine kadarki bütün çalışmaları yöneten, bunlar üzerinde tek söz sahibi

olan kimsedir. Yönetmen ise, sadece eline tutuşturulan senaryoyu, hiçbir değiştirme yapmadan kendi seçmediği oyuncular, yapım takımıyla çevirmekle görevli, yapımevine sözleşmeyle bağlı bir memurdur. Avrupa ülkelerinin çoğunda durum tamamiyle aksinedir. Avrupa'da yapımcı her hangi bir filmin sermayesini sağlar ve bu sermayenin yerinde kullanılmasına dikkat eder. Senaryo, oyuncu seçiminde söz sahibiyse de, bunlarda yönetmene de söz hakkı tanır. Filmin çevrilmesi, kurgusu, seslendirilmesi gibi sanat bakımından gereken işlemlerde ise yönetmen tam bir serbestliğe sahiptir. Bu iki karşıt düzen karşılaştırıldığı vakit birincinin mahzurları, ikincinin sağladığı üstünlük kendiliğinden ortaya çıkar. A.B.D.nde yapımevinin yönetim kuruluna ve bu yapımevini destekleyen büyük malî sermayeye karşı sorumlu olan yapımevi başkanı baş yapımcıdan, baş yapımcı da emrindeki yapımcılardan herşeyden önce kazanç getiren filim çevirmesini ister. Cysa çok kazanç getiren filim çok kez sanat bakımından başarılı bir yapıt değildir. Amerika'da yapımcı, bir sanatçı değil tüccar yeteneğine sahip bir kimsedir. Avrupa'da ise yapımcı ile yönetmenin çalışma alanları iyice ayrılmıştır, yönetmen de çevirdiği filmin malî bakımdan başarısızlığa uğramasını istemiyerek, kendi sorumluluğu altında gerçekleştirdiği filmin aynı zamanda sanat bakımından da başarılı olması amacını güder. A.B.D.nde de, bir filmin meydana getirilişinde söz sahibi olan yönetmenler vardır, ama bu yönetmenlerin sayısı Hollywood'taki bütün yönetmenlerin %10 una bile varmaz. Bunlar, birkaç filmi arka arkaya başarı kazanmış, durumlarını sağlamlaştırmış yönetmenlerdir. Fakat bunlar da, yapımevi karşısındaki bağımsızlıklarını sürdürebilmek için bu başarılarını devam ettirmek zorundadırlar. Bazan bu gibi yönetmenlerin aynı zamanda yapımcı olarak görevlendirildiği de olur, o vakit yapımcı-yönetmen adını alırlar. Bazıları senaryoculuğu da yüklenerek yapımcı-yönetmen-senaryocu olur. Yurdumuzda filim yapımı, genel çizgileriyle Avrupa ülkelerindekini andırır. Küçük yapımevleri halindeki ortaklıkların başkanı olan ya da bağımsız çalışan yapımcı, belirli bir filim için senaryo hazırlatır, yönetmeni, oyuncuları seçer, yapım takımını kurar. Yönetmen oldukça bağımsız bir çalışmayla filmi çevirir, kurgusunu ve seslendirilmesini yönetir. Bütün bu işlerde, Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yapımcı ile yönetmen arasındaki bağı, yapım giderinin harcanmasını, idare işlerini yapım yönetmeni sağlar.

SENARYO. Yapımcı bir filim çevirmeğe karar verdi mi, yapılacak ilk iş konu bulmak, bu konuyu senaryo biçiminde işlemektir. Konu çok çeşitli kaynaklardan sağlanabilir; herşeyden önce senaryocu ya da yönetmenin yaratıcı gücünden doğabilir. Doğrudan doğruya sinema için tasarlanan, başka bir kaynaktan alınmayan böyle bir konuya dayanan senaryoya özgün senaryo denir. Günlük yaşayışın her olayı bir özgün senaryo konusu olabilir. Fakat senaryocu, daha önce başka bir amaçla hazırlanmış her hangi bir metinden de yararlanarak bir senaryo meydana getirilebilir. Örneğin ünlü bir roman, piyes, hikâye... senaryo biçimine sokulabilir. Daha önce başka bir amaçla hazırlanmış her hangi bir metnin sinema terimlerine göre hazırlanmasına, senaryo kılığına sokulmasına uyarlama adı verilir. Uyarlama sinemacılıkta çok sık kullanılan bir işlemdir. Aşağı yukarı bir ülkede özgün senaryo sayısı kadar, hatta bazan daha çok uyarlamayla meydana getirilen senaryoya da raslanır. Genel olarak, büyük satış yapan edebiyat ürünleri uyarlama için kaçınılmaz birer adaydır. Birleşik Amerika'da senaryo işi de sistematik bir biçime bağlanmıştır. Bu ülkedeki büyük yapımevlerinin hepsinde birer Senaryo Bölümü vardır. Burada, yapımevine bağlı aylıklı yazarlar çalışır. Bunların çalışması başlıca iki türlüdür: Yapımcının verdiği ya da kendilerinin bulduğu bir konu üzerinde senaryo hazırlamak, yapımcının ya da kendilerinin dikkate değer buldukları bir yapıtı senaryo için uyarlamak. Senaryo Bölümünde uyarlama işini yürütmek için gerek yerli gerek yabancı yayınları sürekli olarak izliyen kimseler vardır. Bunlar dikkate değer gördükleri roman, hikâye, piyes... gibi yapıtları özetleyip yapımcıya verirler. Yapımcı bu özeti beğenirse yapıtın uyarlama hakkı satın alınır. Dünya klâsikleri ile yılın en çok satış yapan yapıtları sinemacıların uyarlama için en çok başvurduğu kaynaklardır. Örneğin 1937 de A.B.D.nde "Institution of Public Opinion" kurumunun "Okuduğunuz en ilgi verici kitap hangisidir?" konusunda açtığı soruşturmada en çok oy toplayan şu 10 kitaptan (siyah dizilen) 8 i daha o vakit filme alınmıştı: 1. İncil, 2. **Gone With the Wind** (Rüzgâr gibi geçti), 3. **Anthony Adverse,** 4. **The Good Earth** (Sarı esirler), 5. Magnificent Obsession, 6. **The Green Light** (Yeşil ışık), 7. **Les Misérables** (Sefiller), 8. **Ben-Hur,** 9. **David Copperfield,** 10. **Le Comte de Monté-Christo.** "İncil", doğrudan doğruya olmasa bile, İsa'nın hayatını ele alan çeşitli filimlere konu olduğu gibi "Magnificent Obsession" da

sonradan çevrilmiştir. Bundan başka bu soruşturmada yer alan yapıtlar arasında birkaç kere, hatta yarım düzüneden fazla çevrilmiş olanı da bulunmaktadır. Ertesi yıl yapılan aynı soruşturmada en çok oy alan yapıtlardan da sekizi daha o vakit çevrilmiş, birinin de uyarlama hakkı satın alınmıştı: 1. İncil, 2. **Gone With the Wind**, 3. **Anthony Adverse**, 4. **The Citadel** (Şahika), 5. How to Win Friends and Influence People (Dost kazanmak ve söz söylemek sanatı, uyarlama hakkı satın alınmış), 6. **The Good Earth**, 7. **Ben-Hur**, 8. **Northwest Passage** (Kuzeybatı geçidi), 9. **Little Women** (Küçük kadınlar), 10. **A Tale of Two Cities** (İki şehrin öyküsü). 1940'ta 12 şubat-11 Mart arasındaki bir aylık süre içinde en çok satış yapan altı yapıttan (best-seller) üçü filme alınmıştır: 1. **How Green Was My Valley** (Vadim o kadar yeşildi ki), 2. Other Gods (Başka tanrılar), 3. Native Son (Yerli oğul), 4. **Kitty Foyle**, 5. Decade 1929-1939, 6. **The Grapes of Wrath** (Gazap üzümleri). Amerikan yapımevleri bazan bu çeşit yapıtları filme almak için değil, fakat başkalarının çevirmesini önlemek amacıyla uyarlama hakkını satın almaktadırlar. 1940 yılında Amerika'da iyelik hakkı satın alınan 544 senaryodan 221 i uyarlamaydı. Bunların 155 i roman ve hikâyeden, 62 si piyesten, 4 ü radyofonik piyesten uyarlanmıştı. Fransa'da 1957 de çevrilen filimlerin 59 u özgün senaryoya, 52 si uyarlamaya dayanıyordu. Yurdumuzda da uyarlamalar oldukça büyük bir yer tutmaktadır, özellikle okuyucu kütlesi geniş, fakat sanat değeri bulunmayan piyasa romanlarının çoğu senaryo kılığına sokulmaktadır. Amerika'da filim giderinin oyunculardan sonra en büyük bölümü senaryoya ayrılır; ortalama bir filimde giderin % 22 sini kapsar. Bu bölüm Fransa'da % 5,5, İtalya'da % 10 dur. Türkiye'de ise senaryoya ayrılan bölüm genel olarak giderin % 3-4 ü kadardır.

ÖZET. Bir senaryo ister özgün olsun ister uyarlama, senaryocunun yapacağı ilk iş, konuyu kısaca anlatan 5-6 sayfalık bir metin hazırlamaktır. Bu metne özet denir. Bu özet, yapımcıya, yönetmene, binlerce konu arasından herhangi birini seçmekte kolaylık sağlar. Özet, konunun genel çizgilerini ve başlıca kişileri ortaya koyar. Özgün senaryo ile uyarlamaların hazırlanması aynı evrelerden geçmekle birlikte, uyarlamalar daha başka meseleler ortaya çıkarır. Özgün bir senaryo zaten sinemanın imkânları, özellikleri düşünülerek meydana getirilmiştir. Özgün senar-

yoda ortaya çıkan tek mesele, bunun başarılı olup olmamasıdır. Uyarlamalarda ise "ham madde" olarak seçilen yapıt sinemanın özellikleri düşünülmeksizin, bambaşka bir anlatım ve teknikle ortaya konmuştur. Bundan dolayı her hangi bir edebiyat yapıtının sadece özetinin çıkarılması, konusunun alınması, kişilerinin kullanılması başarılı bir senaryo meydana getirmeğe yetmez. İyi bir uyarlama meydana getirebilmek için, edebiyat yapıtının konusu, kişileri, havası, belli başlı özellikleri göz önünde tutularak bunların yazıyla anlatımının görsel-sesel karşılıkları bulunmağa çalışılır. Bundan dolayı, roman, hikâye, piyes gibi edebiyat malzemesi senaryo kılığına geçerken büyük değişikliklere uğrar.

UYARLAMA. Bir roman herşeyden önce hacim bakımından filimden daha yüklüdür. Normal bir filim iki saati hiçbir vakit aşmaz, oysa 200-300 sayfalık kısa bir romanın okunuşu 7-8 saat sürer. Bir filim olsa olsa bir uzun hikâye hacmine eşittir. Fakat filim, uzun hikâyeden alındığı vakit bile onu tıpı tıpına izlemez, çünkü ikisinin anlatım özellikleri başka başkadır. Roman ve hikâye sözcüklerle ortaya konur, çok kez soyut kavramlardan yararlanır; buna karşılık filim görüntülerle ortaya konur, bu görüntüler somuttur. Bir roman ve hikâyenin uyarlanmasında ilk göz önüne alınacak nokta, bunların sinemada kullanılabilecek yönlerinin, özellikleri bozulmayacak biçimde alınması, sinema özellikleri taşımıyan bölümlerinin sinema terimlerine göre hazırlanmasıdır. Şurasını da belirtmek gerekir ki, sinema özelliklerine çok yakın anlatımlı edebiyat ürünleri de vardır. Özellikle sinema-edebiyat alışverişinin gittikçe çoğalması, sinema ile edebiyatın birbirini karşılıklı olarak etkilendirmesi bu yakınlığı artırır. Bundan dolayı da uyarlamaya daha yatkın olan ya da olmıyan edebiyat yapıtları bulunmaktadır. Görünüşteki benzerliklerine rağmen tiyatro yapıtı ile senaryo arasındaki başkalık daha fazladır; bir piyes, uyarlama bakımından romandan daha elverişsizdir. Hacim bakımından ikisi arasında büyük bir başkalık yoktur, fakat anlatım aracı olarak piyes ile filim arasındaki başkalık oldukça büyüktür. Tiyatro büyük ölçüde söze dayanan bir sanat olduğu halde sinema görsel bir özellik taşır. Genel olarak sahnedeki gibi belli bir dekor içinde beş altı kişinin konuşup durması, sinemada tahammül edilemiyecek bir nokta sayılır. Bir piyesi yalnız işitmekle olgusunu,

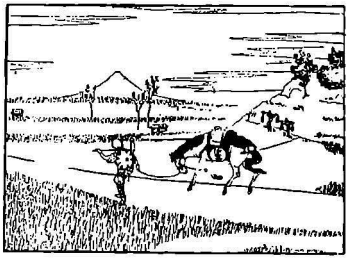
konusunu, düğümlerini ve çözümlerini anlıyabiliriz, ama bir filmi yalnızca konuşmalarından izliyemeyiz. Bütün bunlardan anlaşılabileceği gibi, senaryocu her hangi bir piyesin olgusunu, kişilerini, konuşmalarının önemlilerini alır, fakat onu tiyatronun dar ve şematik dekorlarından, çevresinden tabiat içine çıkarır, sözden çok harekete dayandırır.

SENARYOCU VE YARDIMCILARI. Senaryocu bütün bu meseleleri göz önünde bulundurarak çalışır. Avrupa ülkelerinde, senaryoların meydana getirilişinde yönetmenin de büyük ölçüde emeği bulunması bu bakımdan çok yararlıdır. Çünkü senaryoyu görüntü kılığına sokacak olan yönetmendir. Senaryocunun yönetmenden başka başvuracağı kimseler de vardır. Senaryo uyarlama yoluyla hazırlanıyorsa, asıl yapıtı yazanın da bu işe katılması yararlıdır; yapıtın havasının korunmasında yazarının büyük yardımı dokunabilir. Bazan uyarlaması yapılacak metnin özetini senaryocudan başka bir kimse hazırlamış olabilir, bu işi yapana uyarlamacı denir; yani uyarlamacılık ve senaryoculuk aynı kimsede birleşebileceği gibi bunlar ayrı ayrı kimseler de olabilir. Senaryocunun başka bir önemli yardımcısı konuşma yazarıdır. Adından da anlaşılabileceği gibi konuşma yazarı, konuşmaları hazırlar. Çok kere, konuşmalar da senaryocu tarafından yazılır, fakat gerçekte konuşma yazarlığı ayrı bir yaratıcılık, teknik ve sanat istiyen bir çalışmadır, bundan dolayı da bu işle ayrı bir kimse görevlendirilir. Bir filimdeki konuşmalar ile bir piyesteki konuşmalar arasında büyük başkalıklar vardır. Konuşmalar bir tiyatro yapıtının hemen hemen en önemli öğesidir; piyesin bütün olgusu konuşmalarla yürür, gelişir; düğümler konuşmalarla atılır ve çözülür; kişiler davranışlarından çok konuşmalarla belirlenir. Oysa sinemada konuşma ikinci derecede bir öğedir; görüntüyü hiçbir vakit açıklamaz, çünkü sinemada bu, edebiyatta "haşiv" denilen fazlalıktan başka bir anlam taşımaz. Sinemada konuşmalar görüntüye ancak yardımcı olur, onu tamamlar. Bundan başka, tiyatrodaki konuşmaların aksine sinemadaki konuşmalar söylenişi, ses tonu, ortaya koyduğu anlam bakımından günlük yaşayıştaki konuşmaların hemen aynıdır; yani tiyatroda olduğu gibi bir söz sanatı olmaktan çok, günlük yaşayışı yansıtan tabii ve gerçekçi bir konuşmadır.

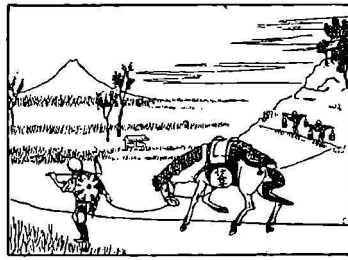
SENARYONUN EVRELERİ. Senaryo özet biçiminde kalmaz. Yukarıda da görüldüğü gibi özet, senaryonun bir çeşit tas-

lağıdır. Senaryocu bu özeti çeşitli evrelerden geçirerek geliştirir. Bu evreler sırasıyla özet, işleme, ayrımlama, çevirim senaryosudur. Özet bir kere kabul edildi mi, senaryocu işlemeyi hazırlar. İşleme, özetin 40-50 sayfa içinde genişletilmişidir. Bu evrede senaryonun dramatik yapısı belirir, başlıca kişiler tanıtılır, konunun belli başlı gelişme noktaları ortaya çıkar. Kişilerin, olayların ortaya konması, tanıtılması, gelişmesi gerçekleştirilir. Konuşmaların en önemlileri hazırlanır. Bundan sonra, senaryonun üçüncü evresine, yani ayrımlamaya geçilir. Ayrımlamanın en önemli çalışması, dramatik yapının ayrımlara ve sahnelere bölünmesidir. Ayrım, kendi başına dramatik bir gelişmeyi ortaya koyan ikinci derecede bir olgudur. Ayrımda bu ikinci derecedeki olgu ortaya sürülür, geliştirilir, sona erdirilir. Böylelikle ayrım, dramatik yapının başlıca birimi olarak ortaya çıkar. Sahne ise, aynı dekor içinde, aynı kişiler arasında geçen ayrım parçasıdır. Ayrımlar da bir araya gelerek filmin bölüm'lerini meydana getirir, Bölümler, aşağı yukarı bir romandaki bölümleri karşılar. Genel olarak bir filimde 7-8 bölüm, 25-30 ayrım vardır. Örneğin De Sica'nın **Ladri di Biciclette - Bisiklet hırsızı** (1948) dört bölümden meydana gelmiştir: Ricci'nin iş bulması, Ricci'nin bisikletini çaldırması, Ricci'nin hırsızları araması, Ricci'nin bisiklet çalması. Filmin ilk görüntülerinden başlıyarak Ricci'nin iş teklifini alması bir ayrımdır. Bu ayrım içinde Ricci'yi bir kenarda oturmuş gösteren, İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun memurunun işsizleri çevresine toplayarak sonuçları bildirmesi gibi sahneler yer almaktadır. Görüldüğü gibi, ayrımlama evresinde artık filmin yapısı belirmeğe başlamıştır. Filmin ayrıldığı parçalar belirli bir sıraya dizilmiş, konunun en küçük ayrıntıları ortaya konmuş, kişilerin en ufak özellikleri işlenmiştir. Senaryonun bu evresinde konuşma yazarı da çalışmalara katılır. Senaryonun, biri görüntülerin anlatımı, öbürü konuşmalar ve çeşitli sesler olarak iki ayrı sütuna ayrılması bu evrede başlar.

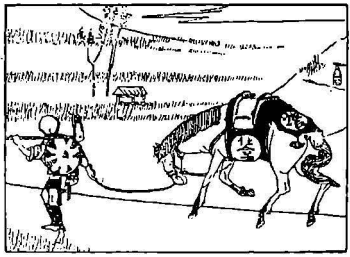
ÇEVİRİM SENARYOSU. Ayrımlama evresiyle senaryocunun ve konuşma yazarının işi bitmiş olur; buna karşılık yönetmen çalışmasının ilk önemli bölümüne başlar. Bu çalışma, ayrımlamayı çevirim senaryosu kılığına sokmaktır. Bir çevirim senaryosunun en kısa tanımlaması, tamamlanmış bir filmin alacağı kılığı daha çevirime başlamadan önce en küçük ayrıntısına kadar belirten metin olarak yapılabilir. Bir çevirim senar-



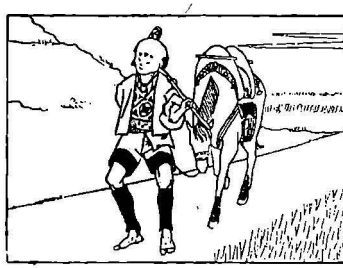
1. Uzak çekim



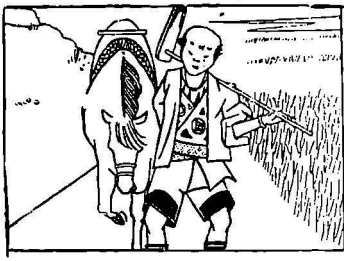
2. Toplu çekim



3. Genel çekim



4. Boy çekimi



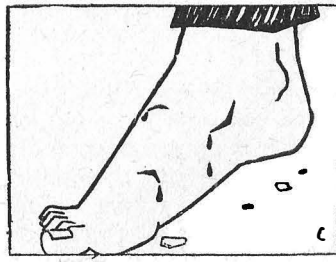
5. Yarı boy çekimi



6. Omuz çekimi



7. Baş çekimi



8. Ayrıntı çekimi

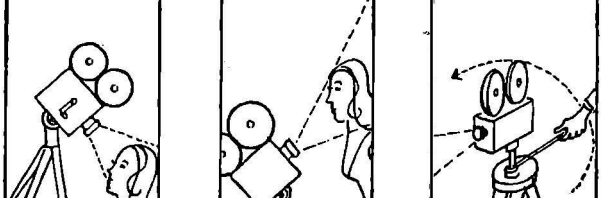
ÇEKİM ÖLÇEĞİ

yosu, ortalama 100-200 daktilo sayfalık metindir. Teksir makinasında basılan bu metin, filimde çalışacak belli başlı ilgililere dağıtılır. Çevirim senaryosunun her sayfası iki sütuna ayrılmıştır. Soldaki sütunda görüntüyle ilgili bütün açıklamalar, sağdaki sütunda ise konuşmalar ve sesle ilgili bütün açıklamalar yer alır. Bir çevirim senaryosu yüzlerce çekim'e ayrılmıştır Genel olarak bir filimde 500-600 çekim bulunur. Bu çekimler 1'den başlıyarak sıra numarası alırlar; bu numaralara çekim sayısı denir. Bir çekim, filmin en küçük birimidir ve alıcının sürekli olarak bir kerede işletilmesiyle elde edilir. Buna göre çekimlerin uzunluğu az ya da çok olabilir. Çekimlerin uzunluk ve kısalığı çevrilen sahnenin gereğine göre değişir. Çekimin bundan başka özellikleri de vardır. Bu özellikler alıcının çevirim sırasındaki durumuyla ortaya çıkar. Çevirim sırasında alıcı, filim üzerine görüntüsünü aldığı cisme yakın ya da uzak bulunabilir; bu cisme alttan ya da üstten, düzgün ya da eğik bakabilir; ya da çevirim sırasında çeşitli hareketler yapabilir; bütün bu durumlarda ortaya başka başka özellikte çekimler çıkar.

ÇEKİM ÖLÇEĞİ. Önce alıcı ile konu arasındaki uzaklığı ele alalım: Alıcı konuya ne kadar yaklaşırsa bu konunun görüntü çerçevesinde kapladığı yer o kadar büyük olur; konudan ne kadar uzaklaşırsa konunun çerçeve içinde kapladığı yer küçülür. Böylelikle, konunun, görüntü çerçevesine göre boy bakımından sıralanması ortaya çıkar ki, buna çekim ölçekleri denir. Çekim ölçeğinde çekimler küçükten büyüğe doğru şöylece sıralanır: Ayrıntı çekimi, baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim, uzak çekim. Hemen belirtmek gerekir ki bütün bu çekimler birbirinden kesin bir ölçüyle ayrılamaz; öte yandan her çekimin sınırı ülkeden ülkeye bazan az çok değişir. Genellikle çekim ölçüsüne temel olarak insan alınır, çekimler insan boyunun görüntü çerçevesinde kapladığı yere göre belirlenir. Örneğin Baş Çekimi (BşÇ), bir insan başının bütün görüntü çerçevesini dolduracak büyüklükteki görünüşünü veren çekimdir. Omuz Çekimi'nde (OÇ), çerçeveye başla birlikte omuzlar da girer. Göğüs Çekimi (GsÇ), göğüsten yukarısının çerçeveye girdiği çekim çeşididir. Bel Çekimi'nde (BlÇ) çerçeveye belden yukarısı, Diz Çekimi'nde (DÇ) ise dizden yukarısı girer. Boy Çekimi (ByÇ) bir insanı boylu boyunca çerçeveler. Genel Çekim'de (GlÇ) bir

insan genişçe bir dekor içinde boylu boyunca görünür. Toplu Çekim (TÇ), birkaç kişiyi geniş bir dekor içinde verebilen çekimdir. Uzak Çekim (UÇ) ise, her hangi bir yerin tepe, kule, uçak... gibi yüksek ve çok uzaktan alınmış görüntüsünü verir. Ayrıntı Çekimi (AÇ) her hangi bir cismin son derece büyük görüntüsünün çerçeveyi doldurmasıdır. Örneğin bir gözün, elin, bir bardağın, anahtarın, bir yazının, resmin bütün görüntü çerçevesini doldurması bir Ayrıntı Çekimi'dir. Bir de iki kişiyi Göğüs çekiminde veren İkili Çekim (İÇ), üç kişiyi bel çekiminde veren Üçlü Çekim (ÜÇ) gibi çeşitler vardır. Bundan başka, daha ayrıntılı bir sınıflamada iki komşu çekimin arasında yer alan durumlar da, istenirse, gösterilebilir (Yarı-Genel Çekim, Yarı-Toplu Çekim... gibi).

ALICI AÇISI VE GÖRÜŞ NOKTASI. Alıcının merceği ile konu arasındaki açıya alıcı açısı denir. Daha önce de gördüğümüz gibi, alıcılar çok kez bir üçayak başlığı üzerinde bulunur. Bu başlık alıcının yatay bir eksen üzerinde aşağıya yukarıya, dikey bir eksen üzerinde sağa sola hareketini sağlar. Alıcı yatay eksen üzerinde merceği aşağıya doğru uzanacak biçimde eğilirse Üstten Görüş (ÜG) durumu meydana gelir, yani konu yukarı-



(Solda) Üstten görüş, (ortada) alttan görüş, (sağda) çevrinme.

dan aşağıya bakıldığı zamanki biçimiyle görünür. Bunun karşıtı, alıcının yatay eksen üzerinde merceği yukarıya doğru kalkacak yolda hareketidir; bu durumda da Alttan Görüş (AG) meydana gelir, konu aşağıdan yukarıya bakıldığı zamanki gibi görünür. Alıcı sağa sola eğik olarak da bulunabilir; bu durumda elde edilen görüntüler çerçeve içinde sağa ya da sola eğil-

miş görünürler ki buna Yatık Çekim (YÇ) denir. Değişik bir alıcı açısı da iki ayrı çekimin karşılaşmasından meydana gelir: Alıcı bir çekimden sonra bunun 180° lik tersi açıdan ikinci bir çekim alır. Bu iki ayrı çekimin birbirini izlemesine açı-karşı açı denir. Açı-karşı açı, en çok, karşı karşıya bulunan iki insanın



B ve D görüntüleri bir açı — karşı-açı'dır. C görüntüsü bir uc'tur.

konuşmasını vermekte kullanılır: A'nın yüzünü gösteren baş çekimi, sonra A'nın karşısındaki B'nin yüzünü gösteren baş çekimi... gibi. Bunun biraz değişik biçimi A'yı B'nin omuzundan, B'yi A'nın omuzundan gösteren çekimlerdir; bu çeşit çekimlere uc denir (A'nın ucundan B, B'nin ucundan A...). Alıcının normal durumu, orta boylu bir insanın yüksekliğinde alıcı merce-

ğinin yere paralel olduğu durumdur. Alıcının görüş noktası, alıcının bu yüksekliğin altında ya da üstünde bulunmasından meydana gelir. Buna göre alçak ve yüksek görüş noktaları vardır. Alıcının normal açı dışındaki bütün alışılmadık çekimlere, açı çekimi denir.

ALICI HAREKETLERİ. Buraya kadar alıcıyı bir çekim sırasında hep hareketsiz olarak ele aldık; alıcı ile konu arasında uzaklık, açı, alıcının görüş noktası ne olursa olsun, çekimin başından sonuna kadar alıcının hiç kıpırdamadığını varsaydık. Alıcının hangi uzaklıkta, açıda, görüş noktasında olursa olsun hiç kıpırdamaksızın çalışmasından elde edilen görüntü, -bu görüntü içindeki varlıklar, cisimler hareket etse bile- duruktur. Böyle görüntülere ya da sahnelere duruk sahne denir. Oysa alıcı bir çekim sırasında hem üçayak üzerinde, hem de üzerinde yerleştirildiği her hangi tekerlekli bir araçta hareket ettirilebilir. Alıcıyı bir üçayak üzerine yerleştirelim ve dikey ekseni üzerinde yavaş yavaş çevirelim; bu durumda alıcı 360° lik tam bir dönüş yapabilir. Alıcının bu hareketine Çevrinme (Çv) denir. Alıcı, bir çekim sırasında alttan görüşten üstten görüşe ya da bunun aksine geçebilir, yani yatay ekseni üzerinde aşağıdan yukarıya yukarıdan aşağıya hareket ettirilebilir; buna da Dikey Çevrinme (DyÇv) denir. Alıcı yatay ve dikey çevrinme arasında 45° lik bir açıyla verev hareket ederse, Köşeleme Çevrinme (KÇv) yapmış olur. Alıcının her hangi tekerlekli bir araç üzerinde, yani kaydırma arabasıyla yer değiştirmesine Kaydırma (K) adı verilir, bu yolda elde edilen her çeşit çekime, Kaydırmalı Çekim (KÇ) denir. Alıcı kaydırma arabasiyle öne doğru ilerlerse Öne Kaydırma (ÖK), geriye doğru çekilirse Geriye Kaydırma, (GK) meydana gelir. Bu durumdan anlaşılabileceği gibi öne kaydırmada alıcı konuya gittikçe yaklaştığı için, örneğin büyükten küçüğe doğru bütün çekim ölçekleri aynı çekim içinde elde edilebilir; bunun tersine geriye kaydırmada alıcı konudan gittikçe uzaklaştığı için küçükten büyüğe doğru bütün çekim ölçekleri aynı çekim içinde elde edilebilir. Alıcı merceği ekseninin doğrultusu hiç değişmeksizin kaydırma arabası sağa ya da sola hareket ederse Yanlamasına Kaydırma (YK) ortaya çıkar. Kendiliğinden anlaşılabileceği gibi, alıcının kendi eksenleri üzerindeki hareketleriyle kaydırma arabası üzerinde hareketleri aynı zamanda da meydana gelebilir, örneğin alıcı bir yandan öne kay-

dırmayla hareket ettirilirken aynı zamanda çevrinme de yapabilir; hatta bu arada görüş noktası da değişebilir. Nitekim alıcının



(Solda) Yanlamasına kaydırma, (ortada) geriye kaydırma, (sağda) öne kaydırma.

bu çeşit çapraşık hareketlerini sağlamak üzere bir vinç üzerinde çalıştırıldığını daha önce de belirtmiştik. Alıcının vinç üzerindeki çarpaşık hareketlerinin tümünden meydana gelen çekime, Vinç Çekimi (VÇ) denir. Vinçle çalışan bir alıcı, beş altı katlı bir yapının uzak çekiminden öne kaydırma ile üst kattaki bir penceresine kadar yaklaşır, pencereden içeriye girer, odanın içindeki bir kimsenin elinin ayrıntı çekimine kadar verebilir. Alıcı, her hangi bir hareketle her hangi bir varlığı, cismi izliyebilir; bunu veren çekime İzleyici Çekim (İzÇ) denir.

SENARYONUN BİÇİMİ. Yönetmen ayrımlamaya dayanarak, çevirim senaryosunu böylece en küçük ayrıntısına kadar hazırlar, öyle ki, bir çevirim senaryosunu bitirdikten sonra filim çekim çekim, hatta görüntü görüntü yönetmenin gözünde artık hazırdır, tamamlanmıştır. Çevirim senaryosunun kaleme alınması, yönetmenden yönetmene değişir. Bazı yönetmenler kabataslak bir çevirim senaryosunu yeter görürler; yönetmenlerin çoğu ise çevirim senaryosunu bütün ayrıntılarıyla hazırlarlar. Hatta, çekimlerin ne kadar süreceğini belirten yönetmenler bile vardır. Yukarıdan beri belirtilen noktaları toparlarsak, bir çevirim senaryosunun kaleme alınışında, yani buna verilecek biçimde başlıca şunların göz önüne alınması gerektiği göze çarpar: Çekim sayısı, çekimin kapalı bir yeri mi açık havadaki bir yeri mi gösterdiği (bunlar "iç" ve "dış" terimiyle belirtilir),

çekimin "gündüz" mü yoksa "gece" mi geçen sahneyi gösterdiği, çekimin geçtiği yer, çekimin çeşidi. Bunlar çevirim senaryosunun solundaki sütunda öbür teknik açıklamalarla birlikte çekimin neyi göstereceğini ayrıntılarıyla anlatılarak verilir. Sağdaki sütuna ise konuşmalar; çeşitli tabii sesler (gürültü, ses etkileri) ve müzik üzerine açıklamalar konur. Sağdaki sütunla soldaki sütun arasındaki bağıntının, çevirim senaryosunun yazılışında göz önünde tutulması gerekir; yani soldaki sütunda bir kimsenin konuşmaya başladığı, bir gürültünün, ses etkisinin yer aldığı belirtildiği vakit, bunun sonucu aynı hizada sağdaki sütunda yer almalıdır. Çekim, sahne, ayrım, bölüm... gibi çeşitli filim parçalarının birbirinden nasıl ayrıldığını gösteren noktalama terimleri de senaryonun gerekli yerinde belirtilir. Şimdi bir senaryo örneğiyle bütün bunları gözden geçirelim. Aşağıdaki örnek, Orson Welles'in **Yurttaş Kane** (1941) adlı filminin çevirim senaryosundan alınmıştır. **Yurttaş Kane**, daha önce de belirtildiği gibi Hearst'in hayatı örnek alınarak yaratılan Charles Foster Kane adlı bir tipi canlandırır. Kane, bir basın tröstü kurarak hem kesesini doldurur, hem kamuoyunu etkiler; Amerikan toplum ve siyasal yaşayışında büyük nüfuz sahibi olur, buna rağmen özel hayatını kimse bilmez. Filim, Kane'in ölümüyle başlar, bir gazeteci Kane'in bütün tanıdıklarıyla teker teker konuşarak bu özel hayatı aydınlatmağa çalışır. Aşağıdaki ayrım, ilk eşiyle mutluluğa erişemiyen Kane'in az sonra evleneceği ikinci eşini (Susan) nasıl tanıdığını anlatmaktadır. Sağ yanda ayrıca her çekimin kaç ayak sürdüğü de belirtilmiştir (ayaktan daha küçük küsurlar görüntü sayısıyle verilmiştir). Bir ayak filmin 2/3 saniye sürdüğünü ve bir ayakta 16 görüntü bulunduğunu burada hatırlatalım. Buna göre örneğin 42 ayak 8 görüntü, 28 1/3 saniye eder).

YURTTAŞ KANE

Çekim sayısı		Ayak Görüntü 122
38	DIŞ. GECE. SOKAK. ByÇ. — Alıcı, Cobblestone sokağını ÜG'le verir. Her yer ıslaktır. Bir at kişner. Alıcı	

DyÇv'yle, dipteki eczaneden çıkan SUSAN'ı gösterir. Önden bir araba geçer, görüntüden çıkar. Kaldırıma doğru ÖK. SUSAN bir ilâç yutar, gülümser. Eteklerini toplar. Güler. Alıcı sağa Çv'yle sokak fenerinin yanında duran KANE'i gösterir. KANE'in üstü başı çamur içindedir. Cebinden mendilini çıkarır. KANE soldan gelerek dibe doğru ilerliyen ve kendisine gülen SUSAN'a bakar. SUSAN durur. KANE konuşur.

KANE: Niçin gülüyorsunuz, küçük hanım?

SUSAN acıdan yüzünü buruşturur.

SUSAN: Ah!

Dibe doğru döner.

KANE : Neyiniz var?
SUSAN : Diş ağrısı.
KANE : Ne?
SUSAN : Diş ağrısı.

KANE, SUSAN'a doğru gider. Alıcı yaklaşır. SUSAN gülmeğe başlar.

KANE : Diş ağrısı mı? Ha, yani dişiniz ağrıyor demek istiyorsunuz. Peki tuhaflık bunun neresinde?
SUSAN : Tuhaflık sizde beyefendi. Yüzünüz pislik içinde.
KANE : Pislik değil o... Çamur.
SUSAN : Sıcak su ister misiniz? Şuracıkta oturuyorum.
KANE : Ne dediniz, küçük hanım?
SUSAN : Sıcak su istiyorsanız vereyim dedim... Sıcak su,
KANE : Evet, iyi olur. Çok teşekkür ederim.

Birlikte evin dış merdivenlerini çıkarlar. Görüntüden çıkarlar.

ZİNCİRLEME

Ayak Görüntü

39 İÇ. GECE. ODA. GİÇ. — SUSAN dipte tuvalet masasının önünde. Inilder. KANE yüzünü havluya silerek sağdan gelir. Konuşur. Alıcı, holün kapısından odanın içini gösterir. 42 5

KANE : Şimdi iyi oldum mu?

SUSAN : Bu ilâcın hiçbir faydası yok.

KANE : En iyisi, dişinizi aklınıza getirmeyin.

KANE kapıya doğru gelir ve kapar. Görüntü kapkaranlık olur. Alıcı kapıya yaklaşır. Kapı yeniden açılır. KANE ile SUSAN kapının yanında.

SUSAN : Özür dilerim ama, erkek ziyaretçi geldiği vakit ev sahibim kapının açık tutulmasını istiyor.

KANE : Peki.

SUSAN inildiyerek dibe koşar.

SUSAN : Ah!

KANE: Yine dişiniz ağrıdı, değil mi?

SUSAN görüntüden çıkar. Oturduğu yerde dipteki aynadan görünür.

SUSAN : Evet.

KANE : Hey... Yine bana gülmeği bir denesenize.

SUSAN : Ne?

KANE dibe gider. SUSAN'a döner.

KANE : Tuhaflığım geçmedi ki...

SUSAN : Biliyorum...

40 İÇ. GECE. ODA. GsÇ. — SUSAN'ın aynaya yansıyan görüntüsü. KANE solda ayakta uctan gözükür. SUSAN konuşur. 12 4

SUSAN : ... Ama size gülmemi istememiştiniz.

KANE : Evet, ama dişinizin ağrımasını da istemiyorum. Bakın bana. Görüyor musunuz?

SUSAN : Ne yapıyorsunuz?

41 İÇ. GECE. ODA. OÇ. — KANE kulaklarını oynatır. Bir yandan konuşurken bir yandan da başını sağa sola döndürür. 4 15

KANE : İki kulağımı da aynı zamanda oynatıyorum.

42 İÇ. GECE. ODA. GsÇ. — SUSAN'ın aynaya yansıyan görüntüsü. Solda uctan görünen KANE'e bakıp güler. 7 12

KANE : Tamam. Gülün bakayım.

SUSAN kıkır kıkır güler.

43 İÇ. Gece. ODA. BşÇ. — KANE öne doğru bakarak gülümser. Konuşur. 11 3

KANE : Bunu öğrenebilmek için dünyanın en iyi kolejinde tam iki yıl çalıştım. Bunu bana öğreten çocuk şimdi Venezuella'nın cumhurbaşkanı.

44 İÇ. GECE. ODA. GsÇ. — Aynada, yanında uctan görünen KANE'e bakıp gülen SUSAN görünür. KANE de güler. Konuşur. 8 1

KANE : Tamam. Oldu işte.

ZİNCİRLEME

Yurdumuzda senaryonun önemi bugüne kadar anlaşılmış değildir. Senaryoculuğun apayrı bir sanat ve teknik olduğu, senaryocu yetiştirmek gerektiği üzerinde hiç durulmamakta, uyarlamacı ve konuşma yazarının ise adı bile geçmemektedir. Çevirim senaryosu da, bazı ilkel çeşitleri bir yana bırakılırsa, sinema endüstrimizin itibar etmediği birşeydir. Çok kez bir ayrım-

lama, hatta işleme ile yetinilmekte, eldeki taslak, çevirim sırasında değiştirilmektedir. Hatta çevirim sırasında günü gününe hazırlanan senaryo ve konuşmalara dayanılarak filim meydana getirildiği sık sık raslanan bir olaydır. Bunun sonucu olarak da, filimler dramatik yapıdan yoksun kalmakta, konuşmalar aksamakta, kişilerin belirli bir tip olarak geliştirilmesi, bir karakter yaratılması mümkün olmamaktadır. Elde bir çevirim senaryosunun bulunmayışı aynı zamanda hazırlık çalışmalarının tam anlamıyla yapılamamasına, çalışma tablosunun meydana getirilememesine, vakit kaybına yol açmaktadır.

OYUNCULARIN SEÇİMİ. Bir senaryonun hazırlanmasından sonra yapılacak ilk işlerden biri oyuncuların seçimidir. Bu seçimde izlenen yol ülkelere göre değişir. A.B.D.nde her büyük yapımevinin uzun süreli sözleşmelerle kendine bağladığı birçok oyuncu vardır. Yapımcı senaryonun özelliklerine göre, eli altındaki oyunculardan hangilerinin bu senaryoya daha elverişli olduğunu kestirir. İkinci derecede roller için aşağı yukarı "kalıplaşmış" oyuncular bulunmaktadır, bunlar çok kez hep aynı rolü canlandırır (Örneğin: Hizmetçi rollerine çıkan Thelma Ritter; "kötü adam" Lee Marvin; "varoluşçu", "beatnik" tiplerini yaratan Carolyn Jones; "sosyete kadını" Nina Foch; "düzenbaz" Louis Calhern...). Bazan oyuncu senaryoya göre değil, senaryo oyuncuya göre seçilir; ikinci derecedeki rollerde olduğu gibi hep aynı tipi yaratan oyuncular konusunda buna sık sık raslanır. Böylece, Joan Crawford'a, Ava Gardner'e, Rita Hayworth'a, Barbara Stanwyck'e... göre biçilmiş senaryolardan söz açılabilir. Bunun çok raslanan bir çeşidi de, belirli bir kahramanın çeşitli serüvenlerini canlandıran oyuncular için hazırlanan senaryolardır ("Tarzan" filimleri, "Mr. Moto" serisi, Bing Crosby - Dorothy Lamour - Bob Hope'un **Road to**... serisi gibi). Daha az raslanan bir durum da, yapımcının, yönetmenin yeni bir yıldızı ortaya sürmesidir. Hollywood'ta yakın zamanlara gelinceye kadar oyuncuların durumu yönetmenlerinkinden farksızdı. Yapımevinin aylıklı memuru gibi olan oyuncu, kendisine hangi rol teklif edilmişse bunu oynamak zorundaydı. Rolü reddedemez, değişiklik istiyemezdi. Ancak sayılı birkaç oyuncu, çalışacağı senaryoyu seçebilmek hakkına sahipti; bu bile, teklif edilen birkaç senaryo içinden birini seçmek şeklinde oluyordu. Bugün yönetmenler gibi oyuncular da oldukça bağımsız bir du-

ruma geçmişlerdir. Yapıma ortak olan, yapımcılık, yönetmenlik yapan oyuncuların sayısı artmaktadır. Avrupa'da oyuncular genel olarak yalnız bir filim için sözleşmeye bağlandıklarından, yönetmenin, istediği oyuncuyla çalışması kolaylıkla sağlanabilmektedir.

DÖKÜMÜN HAZIRLANMASI. Çevirim senaryosu çoğaltılıp ilgililere dağıtıldıktan sonra, bu senaryoda yer alan çeşitli öğelerin dökümüne geçilir. Döküm, her hangi bir çevirim senaryosunun baştan sona dikkatle incelenerek filmin çevrilişinde gerekli bütün öğelerin teker teker taranması, sonra bu taranan öğelerin düzenli bir yolda kümelendirilmesidir. Döküm, filmin sanat yönünden sorumlu olan yönetmen ile filmin mali ve idari yönünden sorumlu olan yapım yönetmeninin bakımı altında, yönetmen yardımcısı tarafından hazırlanır. Bir dökümde en önemli çalışma dekorlar üzerine yapılandır. Çevirim senaryosunun gerektirdiği bütün dekorlar teker teker not edilir; her dekordaki çevirimin ne kadar süreceği yaklaşık olarak hesaplanır. Bundan sonra sahne donatımının dökümü yapılır. Sahne donatımı her hangi bir dekor içinde bu dekora tabii, gerçek bir görünüş vermek için gerekli bir çeşit eşyadır. Bu eşya çok kere çevirim senaryosunda belirtilmemiştir. Fakat sahnenin özelliği göz önüne alınarak hangi eşyanın bulunması gerektiği tahmin edilir ve bunun listesi yapılır. Bunun için de bu dökümü yapacak kimsenin son derece geniş kültürlü, anlayışlı, yaratma gücüne sahip bir kimse olması gerekir. Örneğin bir mutfak sahnesinde bulunması gereken eşya, bu mutfağın hangi toplum katından bir kimsenin olduğu göz önüne alınarak belirlenir. Üçüncü önemli döküm, giysiler için yapılır. Bu da gene bundan önceki gibi geniş bir kültür, yaratma gücü ister. Çevirim senaryosunda yer alan bütün kişilerin yaşları, tipleri, toplumsal durumları, sahnenin gereği göz önüne alınarak başlıca giysilerin listesi yapılır. Bu belli başlı dökümlerden ayrı olarak, filmin dakikalanması hazırlanır. Dakikalama, her hangi bir çekimin ne kadar süreceğini doğruya en yakın biçimde hesaplamaktır. Böylelikle, tamamlanan filmin aşağı yukarı ne kadar süreceği önceden kestirilebilir. Çevirim senaryosunda yer alan bütün kişiler için de bir döküm yapılır. Ayrıca her rol için oyuncu seçildikçe, çevirim senaryosundaki kişi ile bunu canlandıracak oyuncu belirlenir. Bu belli başlı dökümlere, gerektiği vakit görüntüy-

le (filim hileleri, maketler...), sesle (özel etkiler, sonradan seslendirme...), makiyajla ilgili çeşitli dökümler de katılır. Nihayet, her döküm çalışmasında çevrilecek filim konusunda işe yarıyacak bütün bilgiler de bir yana kaydedilir (örneğin filimde çalışan herkesin adı, adresi, telefon numarası; lâboratuvarların, sahne donatımı sağlanacak mağazaların adresleri... gibi). Böylelikle bir döküm çalışması sona erince, çevrilecek filim konusunda her an başvurulabilecek bir "el kitabı" ortaya çıkmış olur. Filimde çalışacak olanların hepsi kendisiyle ilgili dökümlerin birer nüshasını alır ve ona göre hazırlanır: Dekorcu dekorları, giysi yaratıcısı giysileri hazırlar, yapım görevlisi sahne donatımını araştırır... Bu arada yönetmen ve yardımcıları yer seçimiyle meşgul olurlar, dışarıda çevirimler için en uygun yeri, tabii dekoru araştırırlar.

ÇALIŞMA TABLOSU. Döküm, bir yandan filmin hazırlığı için yararlı bir belge olduğu gibi, öte yandan iki belgenin hazırlanmasına da temel olur. Bu iki belgeden biri çalışma tablosu, öbürü günlük dökümdür. Çalışma tablosu, bir bakıma dökümlerde yer alan bütün önemli noktaların büyük bir tabloda bir bakışta görülecek biçimde toplanmasından meydana gelir. Bu tabloda, filmin çevirimine başlanmasından bitimine kadarki çalışmaların hepsi gün gün gösterilir. Çalışma tablosu, dökümde çıkarılan notlar ve yönetmenin, yapım yönetmeninin, sanat yönetmeninin verdiği bilgilerle yine yönetmen yardımcısı tarafından hazırlanır. Bir çalışma tablosunun en önemli işi, çekimlerin çevriliş sırasını düzenlemektedir; çünkü çekimler hiçbir vakit çevirim senaryosundaki çekim sayısı izlenerek çevrilmez. Bunun çeşitli sebepleri vardır, en önemlisi dekorun ortaya çıkardığı güçlüklerdir. Bir filmin çevrilmesi için bir stüdyo kiralanmıştır, çalışma süresi sınırlıdır; bu stüdyoda birkaç düzlük vardır, aynı anda ancak birkaç dekor kurulabilir. Bu durumda çevirim senaryosundaki sıra izlenirse ne olur? Diyelim ki çevirim senaryosuna göre bir gece klübü dekoru var. Senaryoda baştan birkaç çekim, ortada birkaç çekim, sonlara doğru birkaç çekim bu gece klübünde geçiyor. Buna göre, senaryodaki çekim sayısı sırasına uyulsaydı, bu gece klübü dekorunun çevirimin başında yapılıp bozulması, ortalara doğru yapılıp bozulması, sonlara doğru yine yapılıp bozulması gerekecekti. Bu da hem zaman, hem para, hem de emek kaybına yol açacaktı. Bundan dolayıdır ki,

çevirimde çekim sayısı sırasına uyulmaz, bunun yerine aynı dekor içinde geçen bütün çekimler kümeleştirilir. Böylece aynı dekor içinde geçen bütün çekimler çevrildikten sonra başka bir dekor içinde geçen çekimlere geçilir. Fakat çekimlerin kümeleştirilmesinde yalnız dekorun ortaya çıkardığı gerekler göz önüne alınmaz, başka etkenleri de hesaba katmak gerekir. Çekimleri kümeleştirmenin en önemli sonucu, senaryodaki çekim sırasının, dolayısiyle dramatik gelişmenin parçalanmasıdır. Bu parçalanma sonunda öyle gerekir ki, senaryonun sonlarındaki bazı çekimler en önce, ortadaki çekimler ikinci olarak, baştan bazı çekimler en sonra çevrilebilirler. Örneğin senaryodaki sıraya göre Ricci'nin iş bulması, sonra bir bisiklet edinmesi, sonra da bisikleti çaldırması gerekiyor. Çekim kümelenmesi bu sırayı tamamiyle altüst edebilir. Bisikletin çalınması ilk gün, iş bulması daha sonra, bisikleti edinmesi en sonra çevrilmek gerekebilir. Bu durum belirli bir psikolojik gelişmeyi canlandırmakta oyuncu için büyük güçlükler çıkarır. Bundan dolayıdır ki, önemli psikolojik gelişmeleri gösteren sahnelerin elden geldiği kadar normal bir sırayla birbirini izlemesini de göz önüne almak gerekir. Diyelim ki, belli bir dekor, senaryonun gereğine göre birdenbire başka bir dekora geçmeği gerektiriyor. Örneğin Mario Monicelli'nin **I soliti ignoti - Toto gangster**'inde (1957) odanın duvarını delen kasa hırsızları bir anda kendilerini mutfakta buluvermektedirler. Bu durumda iki dekorun ve çekimin birbirini izlemesi gerekmektedir. Oyuncuların durumu da çekim kümelenmesinde rol oynar. Baş oyunculardan çoğunun aynı zamanda başka filimlerde ya da tiyatroda angajmanları vardır, ancak belirli günlerde çalışabilirler; bu da, bu oyuncuların göründükleri dekorların, dolayısiyle çekimlerin belirli bir sıraya bağlanmasına yol açar. Nihayet dışarıda ve içeride olmak üzere ikiye ayrılan çevirimler de bu kümelendirmede rol oynar. Çünkü bazı dışarıda çevirimlerin, hava şartları, kiralama şartları... gibi etkenler dolayısiyle ancak belirli günlerde yapılması gerekebilir. Şu halde, yönetmen yardımcısı hangi dekorun öne alınacağı, bu dekor içindeki çekimlerin, sahnelerin sırasını saptar. Her çekimin çevrilmesinin ne kadar süreceğini hesaplıyarak bunları çalışma günlerine ayırır. Böylece, çalışma tablosunda yer alacak öğlerin hepsi elde edilir ve çalışma tablosunun çizilmesine geçilir. Bu tabloda genel olarak şunlar bulunur: Filmin adı, yönetmeni - Tarih (filmin çevrilmesine başlandığı günden

bitimine kadarki bütün günler çizelge halinde yer alır. Çalışılmıyan günler, çevirim günlerinden dikey sütunlar boyunca eğik çizgilerle ayrılır). - Çevirimin niteliği (nerede, hangi saatte, hangi düzlükte çalışılacağı). - Çevirim (Dekorların sırası, her dekor içinde geçen sahneler, her dekordaki çevirimde yer alan çekim sayısı, her çevirim gününün tahmin edilen çevirim süresi). - Oyuncular (Başoyuncular, ikinci derecedeki oyuncular, figüranların hangi gün çalışacakları). Çalışma tablosunda ayrıca önemli sahne donatımı, çeşitli teknik açıklamalarla ilgili sütunlar da bulunabilir. Böylece bir çalışma tablosunda belirli bir günü ele alıp yukarıdan aşağıya doğru sütunu izlediğimiz vakit o gün yapılması gereken bütün işleri bir anda öğrenebiliriz.

GÜNLÜK DÖKÜM. Nitekim, günlük döküm de, çalışma tablosundaki her hangi bir güne ait bilgilerin topluca yer aldığı bir listeden meydana gelir. Günlük döküm, daha önceki döküm notlarına ve çalışma tablosuna dayanılarak günü gününe hazırlanır, bir gün öncesinden çalışma takımına (yönetmen, oyuncu, teknikçi...) dağıtılarak ertesi gün yapılacak çalışmalar konusundaki bütün bilgileri verir. Günlük dökümde genel olarak şunlar yer alır: Filmin adı, günlük dökümün ait olduğu çalışma gününün tarihi, kaçıncı çalışma gününe ait olduğu, çalışmanın hangi saatler arasında yapılacağı, çevirimin hangi dekor içinde geçeceği, çevrilecek sahnelerin, çekimlerin sayısı, oyuncularla ilgili bölüm (oyuncunun adı, canlandırdığı rol, hangi giysiyle görüneceği, kaçta hazır bulunması gerektiği), sahne donatımı (hazır bulundurulması gereken bütün sahne donatımının listesi), teknik açıklamalar. Aşağıda Claude Autant-Lara'nın **Le Rouge et le Noir - Kızıl ile Kara** (1954) filmi için hazırlanmış bir günlük döküm örneği yer almaktadır:

"KIZIL İLE KARA"

St. -Maurice stüdyosu — 31. çevirim günü
C düzlüğü

6 Mayıs 1954 perşembe
Çevirim: Saat 12:30 - 20:00

DEKOR : Tam Dekor (La Molle) — Zemin kat
Büyük salon — Gece. Balo

Vinç çekimi. Çekimlerin sayısı : 294, 295, 299, 301, 303, 304
Çekimlerin toplamı : 6

OYUNCULAR	ROL	Kostüm No.	Hazır olacağı Saat
Jean Mercure	Marquis de la M'olle		17:00
Suzanne Nivette	Marquise de la Molle		12:30
Antonella Lualdi	Mathilde de la Molle		12:30
Mirko Ellis	Norbert de la Molle		12:30
Gérard Philipe	Julien Sorel		12:30
Georges Descrière	Marquis de Croisenoix		12:30
Antoine Balpêtré	Rahip Pirard		12:30
Pierre Jourdan	Kont Altamira		12:30
Léon Berton	Baron Tolly		12:30
Maurice Villiod	Arsène (1. uşak)		12:30
7 uşak			12:30
6 çalgıcı			12:30
24 dans edecek çift			12:30
20 kadın davetli			12:30

SAHNE DONATIMI : Uşaklar için tepsi — İçki kadeleri — Balo davetiyeleri — Yelpazeler — Buzlu içkiler — bisküviler — kuru pastalar — Oyun masası — Mumlar — Şamdandakileri değiştirmek için mum sepeti — Sürahi — Küçük buketler.

NOTLAR : Makiyaj ve berber: 09:00 dan 10:30 a kadar, dans provasından önce A. Lualdi'nin hazırlanması.

Giysi: Julien Sorel ve Marquis de Croisenoix için Légion d'honneur haçı. — Eldivenler — Yelpazeler — Uşaklar için eldiven.

Ses : Hoparlör — Eşlik piyanosu için mikrofon.

Dans provası : 10:30 dan 11:30 a kadar. Bale öğretmeni B. Legrand. Prova piyanisti. A. Lualdi ile G. Descrières.

Yardımcı personel : 10 berber
10 makiyajcı
1 giydirici
1 giysici

Vincin hazırlanması : Saat 10:30 dan 11:30 a kadar stüdyoda.
Stüdyo işçileri
Jacques Natteau
Georges Barsky

Otomobiller : Albert : 08:30, B. ve Bn. Autant-Lara
08:40, Bn. Lualdi
Claude : 10:30, Mirko Ellis
10:40, Balpêtré.
Albert : 11:00, G. *Philipe.*

YAPIM GÖREVLİSİ : İmza

YÖNETMEN YARDIMCISI : İmza

Yurdumuzda tam anlamiyle çevirim senaryosu hazırlanmadığı gibi yine tam anlamıyla çalışma tablosu, dolayısiyle günlük döküm de hazırlanmamaktadır. Bu da çalışmaların uzamasına, aksamasına, çevirim sırasında birçok eksikliğin ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

ÇEVİRİM TAKIMI. Çalışma tablosu hazırlanırken bir yandan da filmin çevrilmesinde doğrudan doğruya çalışacak olanlardan meydana gelen çevirim takımı kurulur. Ortalama bir çevirim takımı, başlıca beş bölüme ayrılan şu kimselerden meydana gelir :

Yönetim takımı : Yapım yönetmeni, yönetmen, yönetmen yardımcıları, yazman, yapım görevlisi.

Alıcı takımı : Görüntü yönetmeni, alıcı yönetmeni, yardımcıları, ışıkçılar, şakşakçı, fotoğraf.

Dekor - Giysi - Makiyaj : Sanat yönetmeni, dekorcu, dekor işçileri, donatımcı, döşemeci, giysi yaratıcısı, baş giysici, giydirici, makiyajcı, berber.

Ses takımı : Ses yönetmeni, ses yönetmen yardımcısı, mikrofoncu.

Oyuncular : Başoyuncular, ikinci rol oyuncuları, ufak rol oyuncuları, figüranlar.

YÖNETİM TAKIMI. Daha önce de gördüğümüz gibi, yapım yönetmeni, her hangi bir filmin çevrilmesinde yapımcının bütün malî ve idarî işleri kendi adına ve yerinde yönetmesi için tayin ettiği kişidir. Buna göre yapım yönetmeni, bir filmin hazırlanmasından tamamlanmasına kadarki bütün çalışmaların mali ve idari yönünü çevirir. Yapım yönetmeninin bu işlerdeki yardımcısı yapım görevlisidir. Yapım görevlisi, özellikle filmin çevrilmesi için gerekli kişilerin ve malzemenin sağlanması işini yüklenir. Yönetmen yukarıda da belirttiğimiz gibi, filmin bütün sanat sorumluluğunu üzerinde taşır, çevirim senaryosunun görüntü kılığına sokulmasını sağlar. Bütün çevirim takımının, filmin gerçekleştirilmesi için en uygun, en elverişli şekilde çalışması yönetmenin sorumluluğundadır. Şu halde bir yönetmen hem bir sanatçı, yaratıcı, hem usta bir idareci, hem de iyi bir teknikçi olmak gerekir. Bu bakımdan, yönetmeni, yaratıcı niteliği olan bir orkestra şefine benzetmek yanlış olmaz. Yönetmenin işi filmin hazırlık evresinden başlar, çevirimde en büyük yükü üzerine alır, nihayet çevirimden sonra da kurgu, seslendirme... gibi çalışmalarda devam eder. Yönetmenin hazırlık evresindeki çeşitli çalışmalarını yukarıda gözden geçirmiştik (konunun seçimi, senaryonun işlenmesi, çevirim senaryosunun hazırlanması, çalışma tablosunun hazırlanması, oyuncuların seçimi, çevirim takımının meydana getirilmesi...). Bundan sonraki sayfalarda daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi çevirim evresinde de yönetmen sahnenin hazırlanması, sahne düzeni, görüntü çerçevelemesi, alıcı hareketleri, aydınlatma, oyuncuların provası, oyuncuları yönetme... gibi çalışmaları yönetir. Çevirimden sonra günlük çekimlerin incelenmesi, kurgu, bileştirme (sesyollarını aynı kuşakta birleştirme)... gibi çeşitli işlerin yapılmasına bakar. Yönetmene bu işlerinde iki ya da daha çok yardımcısı destek olur. Yönetmen yardımcısı (ya da birinci yardımcı), yönetmenin en yakın çalışma arkadaşıdır; bir yandan yönetmen ile yapım yönetmeni arasında irtibatı sağlarken bir yandan da hazırlık, çevirim ve çevirim sonrasındaki bütün çalışmalarda yönetmeni akla gelebilecek her çeşit ikinci derecede işlerden kurtarır. Yukarıda da belirtildiği gibi çalışma tablosunun, dökümlerin hazırlanması, yer seçimi, dakikalama, ufak rol oyuncularının, figüranların seçimi yönetmen yardımcısının görevleri arasındadır. Çevirim sırasında yönetmen yardımcısının görevi de ağırlaşır; günlük dökümleri ha-

zırlamak, dökümlerde belirtilen herşeyin (dekor, sahne donatımı, oyuncular, teknikçiler...) gününde ve saatında yerli yerinde olmasını sağlamak; ufak rol oyuncularını, figüranları oyuna hazırlamak; yönetmenin her çeşit buyruğunu ilgililere ulaştırmak; ertesi günün dökümünü hazırlamak... bunlar arasındadır. Yönetmen yardımcısı çok kez bu işleri ikinci yardımcı ile paylaşır. Genel olarak, yönetmen yardımcılığı, yönetmenlikten sonra hemen hemen en önemli görevdir. Tanınmış birçok yönetmen de yönetmen yardımcılığından yetişmiştir. Yönetmen yardımcısından sonra yönetmenin en yakın çalışma arkadaşı yazmandır. Yazman, bir çevirim senaryosunun her hangi bir yanlışa düşülmeksizin görüntü biçimine sokulması için gerekli bütün notları tutar. Bir yazmanın en önemli işi, çevirim senaryosundaki çekimler arasında uyuşumun sağlanmasına yardımcı olmaktır. Daha önce de gördüğümüz gibi, çevirim sırasında çekimler hiçbir vakit senaryodaki sırayı izlemiyordu; bir çekim çevrildikten sonra, bunun ardından gelen çekim çok kez günlerce, hatta haftalarca sonra çevriliyordu, oysa bu iki çekim, tamamlanmış filimde tıpkı senaryodaki gibi birbiri ardından gelecektir. Fakat birbiri ardından gelen bu iki çekim, haftalarca arayla çevrildiği için giyside, sahne donatımında, oyunda, durumda, aydınlatmada... farklar meydana gelebilir. Oysa bu çeşit en küçük ayrılık, perdede birbirini izliyen iki çekimde hemen seyircinin gözüne çarpar. Bunun önüne geçmek için ne yapmalı? İşte yazmanın görevi bunu sağlıyacak bütün notları tutmak, bu konuda en ufak aksaklığa meydan vermemektir. Yazman (ki uluslararası bir terimle "script-girl" adı verilen bu sinemacı çok kez kadındır), bir çekimin çevrilmesinde akla gelebilecek herşeyi not eder: Oyuncunun giyimi, saç tuvaleti, makiyajı, genel görünüşü, durumu, hareketi, oyunu, ifadesi, görüntüye girişi, görüntüden çıkışı; dekorun özellikleri, sahne donatımı; alıcıyla ilgili teknik notlar (mercek, süzgeç, aydınlatma...), sesle ilgili teknik notlar (gürültü, ses etkileri...). Böylece, yönetmen 119. çekimden üç hafta sonra 120. çekime geçtiği vakit, 119. çekim üzerine bilinmesi gerekli bütün ayrıntıları yazmandan öğrenebilir. Örneğin, 119. çekimde kravatlı olan oyuncunun 120. çekimde kravatsız görünmesi; 119. çekimde ayağa kalkmak üzere olan oyuncunun 120. çekimde hâlâ oturur görünmesi; 119. çekimde sol elinde tepsi tutan hizmetçinin 120. çekimde tepsiyi sağ elle tutması; 119. çekimde loş olan odanın

120. çekimde birdenbire apaydınlık olması... önlenir. Filimlerimizin bu çeşit yanlışlarla dolu olması, bugüne kadar yazmanlık diye bir mesleğin sinemadaki öneminin anlaşılmamasından, yazman kullanılmamasından ileri gelmektedir. Yazmanın öbür görevleri arasında, filmin dakikalanması (bunu yönetmen yardımcısıyla birlikte yapar); çevirim sırasında konuşmaların çevirim senaryosundakine uygun olmasını sağlamak, yönetmenin isteğiyle değişiklik yapılırsa bunu not etmek; kurgucunun çalışmasını kolaylaştırmak üzere her çekim için ayrı bir kurgu raporu hazırlamak; lâboratuvar işlemlerinde yardımcı olacak görüntü raporunu kaleme almak; nihayet her günkü çalışmalarla ilgili bir yapım raporu hazırlamak vardır. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi bir yazmanın son derece kuvvetli bir beleği olması, büyük bir gözlem yeteneği taşıması, hiçbir şeyi gözden kaçırmaması gerekir.

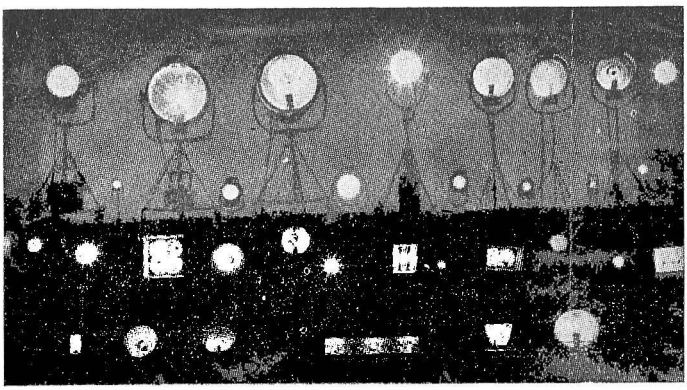
ALICI TAKIMI. Alıcı takımı, doğrudan doğruya filmin görüntülerinin elde edilmesini sağlıyan teknikçilerden meydana gelir. Bu takım, görüntü yönetmeninin başkanlığında çalışır. Bir filim, eninde sonunda görüntüleriyle ortaya çıktığına göre, görüntü yönetmeninin ağır bir sorumluluk taşıdığı meydandadır. Görüntü yönetmeninin hem iyi bir sanatçı, hem usta bir teknikçi olması gerekir. Büyük bir görsel duygu, resim ve düzenleme bilgisi, sağlam bir beğeni, âni karar verme, elindeki olanaklardan en iyi yoldan yararlanma, kullandığı malzemenin olanaklarını, özelliklerini bilme, kendi alanındaki teknik gelişmeleri yakından izleme... bir görüntü yönetmeninde bulunması gereken belli başlı niteliklerdir. Görüntü yönetmeni gerek stüdyoda gerekse dışarıda çevirimlerde ışıkların düzenlenmesini, alıcının yerleştirilmesini, çerçevelemeyi, görüntünün filim üzerine alınmasını, görüntünün lâboratuvar işlemlerini yönetir. Buna göre görüntü yönetmeni filmin çeviriminde ve çevirim sonrasında da çalışır; fakat daha hazırlık devresinde işe başlar; çünkü çevirim senaryosunu incelemesi, yönetmenle, sanat yönetmeni ile konuşarak, dekorun olanaklarına, sahnenin gereklerine göre alıcı hareketlerini, aydınlatma şartlarını önceden gözden geçirmesi gerekir. Yine hazırlık çalışmasında görüntü yönetmenine düşen bir başka iş, filmin belli başlı oyuncularının çeşitli açılardan, çeşitli aydınlatma şartlarına göre nasıl göründüklerini incelemektir. Bu yapılmadığı takdirde, oyuncuların aynı filim

içinde "kendi kendine benzememesi" gibi bir sonuçla karşılaşılır. Bundan başka, bütün filim boyunca görüntülerde belirli bir eşliğin sağlanması da görüntü yönetmeninin işidir. Bu da sanıldığı kadar kolay birşey değildir. Yukarıda da görüldüğü gibi alıcılarda kullanılan filim makaralarında 300 m.lik filim bulunur, oysa normal bir filmin uzunluğu 3.000 m.ye yaklaşır; ayrıca her çekim için çok kez dört beş ayrı çevirim yapılır. Buna göre, bir filmin çevrilmesi sırasında düzünelerce filim kullanılır. Bu filimler hep aynı fabrikanın aynı tip malzemesi bile olsa, hepsinin ışığa karşı duyarlığı yine de yüzde yüz birbirini tutmaz; bu bakımdan bir filim boyunca görüntülerin hepsinde genel bir eşlik sağlamak, ancak çeşitli kutulardaki filimlerin daha önce denemeden geçirilmesine bağlıdır. Bazı çok titiz görüntü yönetmenlerinin, yönetmenleri, çevirimde aynı duyarkat sayısını taşıyan filim kullanmaları da bunun içindir. Görüntü yönetmeninin çevirim sırasındaki en önemli çalışması, çevirim senaryosundaki açıklamalara ve yönetmenin isteğine göre görüntü çerçevelemesi, alıcı hareketlerini gerçekleştirmek ve özellikle aydınlatmayı düzenlemektir.

AYDINLATMA. Bir filmde **aydınlatma** büyük bir dikkat, bilgi ve beğeni istiyen iştir. Herşeyden önce sahnenin yeteri kadar aydınlatılması konusu gelir. Sinemanın ilk zamanlarında ışık kaynağı olarak cıva buharlı lâmbalar kullanılıyordu. Bunu, tiyatrodan alınan ark lâmbaları izledi. Bugün ark lâmbalarıyla birlikte akkor ışıldaklar kullanılmaktadır. **Ark lâmbaları** genel olarak 75 - 300 amper gücündedir. Ucları birbirine yakın iki karbon çubuktan geçirilen elektrik akımının pozitif karbon ucunda bir akkor ışık meydana getirmesine dayanan ark lâmbaları siyah-beyaz filimlerde güneş ışığı, ay ışığı gibi etkiler elde edilmesinde kullanılır. **Akkor ışıldaklar** ise 150 watt ile 10 kilowatt arasında değişen toplayıcı ışıldaklardır. Bunlara **toplayıcı ışıldak** adı verilmesi, madenden bir başlık içinde bulunan güçlü bir lâmbanın verdiği ışığın aynaya yansıması ve bu ışığın mercek yardımiyle belirli bir bölgeye yönetilebilmesidir.

Başlıca toplayıcı ışıldaklar, küçükten büyüğe, şöyle sıralanırlar: **Küçük ışıldak** (100-200 watt), **küçük toplayıcı** (500-750 watt), **ikilik** (2 KW), **beşlik** (5 KW), **onluk** (10 KW). Toplayıcı ışıldağın aksine **dağıtıcı**lar, köşeli, içleri beyaza boyanmış ve bir tarafı açık madeni kutular içine yerleştirilen ışık kaynağın-

dan meydana gelmiştir; bunlarda mercek bulunmadığı için, ışığı geniş bir alana yayarlar. Dağıtıcılar 750 wattlıktır; bir de iki dağıtıcının birleştirilmesinden meydana gelen **çift dağıtıcı** vardır. Dağıtıcılar, toplayıcı ışıldaklara yardımcı olarak kullanılır. Toplayıcılar, belirli bir alanda çok aydınlık ya da keskin gölge elde etmekte, dağıtıcılar sahnenin genel aydınlığını arttırmada işe yarar. Görüntü yönetmeni ayrıca bu ışık kaynaklarını daha kullanışlı duruma sokmak için **yayındırıcı** adı verilen yardımcı



IŞIK KAYNAKLARI. Resimde aydınlatmada kullanılan irili ufaklı 36 çeşit ışık kaynağı görülmektedir.

araçlardan da yararlanır. Yayındırıcılar, ışığın çeşitli yönlere dağılmasını sağlar. Bunların başlıcaları, önünde çift kanadlı yayındırıcı kapaklar bulunan bir ışık kaynağından meydana gelen, bu kapakların açılıp kapanmasıyla ışığı az ya da çok dağıtan **çift kanadlı yayındırıcı;** ışık kaynağının önüne konularak sahneye düşecek ışık miktarını düzenleyen madenden, saydamsız bir yayındırıcı olan **ışık örtüsü**dür. Işık örtülerinin bir de **oymalı yayındırıcı** denilenleri vardır ki, türlü biçimleri olan bu yayındırıcılar sahneye çeşitli gölgeler düşürülmesini sağlar. Görüntü yönetmeninin en büyük yardımcılarından biri de, ışık kaynağından gelen ışınları belirli bir noktaya yöneltmekte kullandığı çeşitli boy ve yapıdaki **yansıtıcı**lardır. Görüntü yönetmeni işte bu çeşitli ışık kaynaklarını ve yardımcı araçları belirli bir düzende yerleştirerek; konu üzerine düşen ışığın miktarını ve

biçimini belirli bir anlayışa göre düzenleyerek sahneye belirli bir hava verir; iki boyutlu olan filim üzerinde derinlik duygusu uyandıran üçboyutlu görünüşler elde etmeğe çalışır. Çiğ ışıktan loşluğa kadar çeşitli aydınlık dereceleriyle yönetmenin istediği havayı yaratmağa çalışır. Kısacası, ışıkla bir çeşit resim yapar. Sinemada aydınlatmanın önemi, filme alınan sahnenin çok kez hareketli oluşundan da ileri gelir. Buna göre, aydınlatılması gereken sahne sürekli olarak değiştiği için, ışık kaynaklarının da buna uygun olarak süreklice düzenlenmesi gerekir. Genel olarak bir filmin baştan sona kadar süren bir temel ışıklılık derecesi, bir de her sahnenin kendisine özgü, değişik ışıklılık derecesi vardır; görüntü yönetmeninin başlıca görevlerinden biri, bu iki değişik ışıklılık derecesinin birbirini bastırmıyacak yolda düzenlenmesini sağlamaktır. Birçok filimlerde, gereken dramatik havayı yaratmakta ya da filmin temel ışıklılık derecesini bütün filim boyunca sürdürmekte başarısızlığa uğranması; filmin bazı bölümlerinin karanlık, bazı bölümlerinin gözü alacak ölçüde parlak oluşu, bu iki ışıklılık derecesinin birbirine uydurulmasındaki aksamadan doğar. Genel olarak bir sahnenin aydınlatılmasında birinci derecede rol oynayan ışığa **ana ışık** denir. Bu ana ışık dar bir alanı kapladığı vakit, sahnenin büyük bölümü karanlıkta ya da yarı-aydınlıkta (loşlukta) kalır. Bu çeşit ana ışığa **cılız ana ışık** denir. Ana ışık, bütün sahneyi gözü doyurur derecede aydınlatıyorsa buna da **kuvvetli ana ışık** adı verilir. Aydınlatma, konunun aydınlatılış yönüne göre de birkaç çeşittir. Konu tam karşıdan aydınlatılıyorsa, yani ışık, alıcı yönünden geliyorsa buna **önden aydınlatma** denir. Bu durumda konu gölgesizdir, konu üzerindeki bütün engebeler ortadan kalkar. Bunun karşıtı **geriden aydınlatma**dır. Bu durumda konu, ışık kaynağı ile alıcı arasında kalır, ışığın yönü alıcıya doğrudur. Geriden aydınlatma durumunda konunun görüntüsü silûet olarak görünür, ışık şiddeti ne kadar çok olursa bu silûetin belirginliği o kadar artar. Konunun alttan aydınlatılmasına **altaydınlatma,** üstten aydınlatılmasına **üstaydınlatma** denir; bu durumlarda konunun gölgeleri yukarıya ya da aşağıya doğru uzar. Buna karşılık sağdan ya da soldan aydınlatmada, yani **yandan aydınlatmada**, gölgeler, ışığın geldiği yönün tersine doğru uzar. **Çapraz aydınlatma**, yandan aydınlatma ile önden aydınlatma arasındaki ortalama durumdur. Görüntü yönetmeni sahnenin gereklerine göre bu çeşitli aydınlatmalardan hangisine başvu-

racağına karar verir. Görüntü yönetmeninin birkaç yardımcısı vardır; bunlardan **alıcı yönetmeni,** çevirim sırasında alıcıyı doğrudan doğruya işleten, hareketlerini gerçekleştiren kimsedir. Alıcı yönetmeni çok kez, görüntü yönetmeninin talimatına göre alıcı açısını, alıcı hareketlerini, çerçevelemeyi hazırlar. Yine görüntü yönetmenine bağlı olan, fakat alıcı yönetmeninin emrinde bulunan yardımcılardan biri odaklayıcı, öbürü takıcıdır. **Odaklayıcı,** alıcı merceğinin, özellikle hareketli çevirimlerde odaklanmasıyla uğraşır. **Takıcı,** alıcının doldurulması, boşaltılmasıyla görevlidir. Işıkçılar ile görüntü ve alıcı yönetmenleri arasındaki irtibatı da takıcı sağlar. **Işıkçılar, baş ışıkçının** emri altında çalışırlar; görüntü yönetmeninin, alıcı yönetmeninin talimatına göre, ışık kaynaklarının yerleştirilmesinden, çalıştırılmasından sorumludurlar. **Şakşakçı,** hem alıcı takımını hem de ses takımını ilgilendiren bir görevi yerine getirir. Şakşakcının alıcı takımını ilgilendiren görevi, her çekimin başında alıcının önünde **çekim tahtası** adı verilen dikdörtgen biçimindeki bir levhayı tutmaktır. Çekim tahtası, üzerinde filmin adı, çekim sayısı ve çekimin kaçıncı defa çevrildiği, tebeşirle yazılan bir karatahtadır. Çekimler ayrı ayrı parçalar halinde çevrildikleri için, bunların seslendirmede ve kurguda kolaylıkla birbirinden ayırdedilebilmesinde, her çekimin başında yer alan çekim tahtası görüntüsü büyük bir kolaylık sağlar. Filim sesli olarak çevriliyorsa, bu çekim tahtasının altında, levhaya bağlı bir tahta kullanılır; bu tahta, levhaya çarptırılınca bir "şak!" sesi çıkarır, şakşakçı da adını buradan alır. Şakşağın sesi her çekimin başında ses kuşağı üzerine alındığı için, görüntü kuşağı ile ses kuşağının kolaylıkla eşlenmesine yardımcı olur: Sinemacı, görüntü ile ses kuşağını birleştirmek istediği vakit, şakşağın çekim, tahtasına çarptığı ânı gösteren görüntünün yanına ses kuşağında "şak!" sesinin çıktığı görüntüyü getirir, böylelikle her iki kuşak da birbiriyle eşlenmiş olur. **Fotoğrafçı,** reklâm işlerinde kullanılmak üzere çeşitli fotoğrafları çeken kimsedir. Genel olarak bu fotoğraflar iki çeşittir: **Oyuncu fotoğrafı, çalışma fotoğrafı.** Birincisi, her hangi bir oyuncunun özel olarak poz verdiği vakit çekilen fotoğraftır. İkincisi, bir filmin çevrilişi sırasındaki her hangi bir çalışmayı gösterir.

DEKOR - GİYSİ - MAKİYAJ. Bir filim için gerekli bütün dekorların yapılması, çatılması, bu dekorun içinin donatımı,

bu dekor ve donatım için gerekli hazırlık çalışmaları sanat yönetmeninin bakımı altında yürür. **Sanat yönetmeni** de, görüntü yönetmeni gibi hem usta bir sanatçı, hem iyi bir teknikçidir. Sanat yönetmeni çevirim senaryosunu iyice inceler, dekorla gerekli bütün notları çıkarır; yönetmenin belli bir sahneyi canlandırması için nasıl bir dekor meydana getirilmesi gerektiğini tasarlar. Bu dekorların bir yandan yönetmenin isteğine cevap vermesi, filmin niteliklerine uyması, bir yandan da sinemanın gereklerine uyması şarttır. Sinemanın gerekleriyle anlatılmak istenen nokta, bu dekorların görüntüde iyi bir sonuç vermesi, ayrıca alıcının çalışmasını kolaylaştıracak (alıcı hareketleri, ışık kaynaklarının yerleştirilmesi, çevirim takımının rahatça çalışabilmesi, sesli çevirimlerde akustik bakımından uygun bir ortam...) yapıda olmasıdır. Sinemada dekor, herşeyden önce filmin konusuna uygun havanın yaratılmasında büyük bir etkendir. Sanat yönetmeni bu havayı çevirim senaryosunun genel yapısından çıkarır, bunun maddi şartlarının yaratılmasına çalışır. En küçük ayrıntının seçiminde, bu ayrıntının gerçekleştirilmesinde ve alıcı önüne yerleştirilmesinde bu amaçla davranır. Sinema dekorunun tiyatrodakinden çok ayrı olduğunu daha önce de belirtmiştik. Tiyatroda üç duvarla çevrili, basit, son derece şematik bir dekorla yetinilir. Oysa, sinemada mercek, en ufak yanılmaları, gerçeğe aykırılıkları büyülterek verdiğinden bu kadar basit bir dekorla yetinmek mümkün değildir; seyircinin gerçek hayattakinden ayırdedemiyeceği yapıda dekorlar yaratmak gerekir. Bir filimde birbirinden çok ayrı dekorların yer aldığı düşünülürse sinema dekorlarının yaratılmasındaki güçlük daha iyi anlaşılır. Bundan başka filimlerin türleri ile dekor arasında da sıkı bir bağıntı vardır; bir güldürünün, psikolojik bir dramın, bir korku filminin, bir savaş filminin, kovboy filminin, polis filminin dekorları birbirinden oldukça ayrı özelliktedir. Sanat yönetmeni bütün bunları göz önüne alarak çalışır. Bir dekorun meydana getirilmesinde, çevirim senaryosunun incelenmesinden sonraki evre, bu dekorun tasarlanması, bunun taslak olarak kâğıt üzerine dökülmesidir. Kâğıt üzerindeki dekor, sadece şematik resimlerden meydana gelmez; sanat yönetmeni filimlerin belli başlı dekorları ve dekorlar içinde geçen belli başlı sahneleri için, çeşitli açılardan yapılmış yüzlerce resim yapar. Bundan sonraki evre, bu iki boyutlu taslakların dekor olarak gerçekleştirilmesidir. Bunda da sanat yönetmeninin baş-

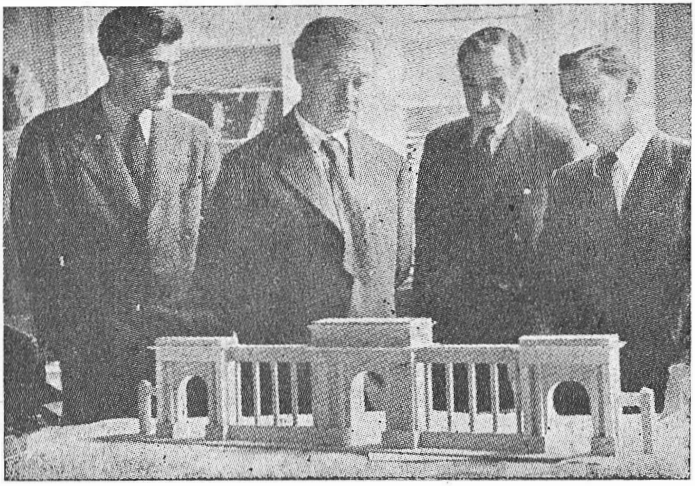

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51

1. Yönetmen
2. Baş elektrikçi
3. Görüntü yönetmeni
4. Takıcı
5. Odaklayıcı
6. Alıcı yönetmeni
7. Vinç yönetmeni
8. Ustabaşı
9. Elektrikçi yardımcısı
11. Vinç yönetmeni
12. Vinç sürücüsü
13. Konuşma yazarı
14. Yönetmen yardımcısı
15. İtfaiveci
16. Vinç sürücüsü
17. Teknik danışman
18. Ressam
19. Yazman
22. Yönetmen yardımcısı
23. Takımbaşı
27. Yönetmen yardımcısı
28. Özel etkici
30. Mikrofoncu
32. Fotoğrafçı
33. Yapım görevlisi
34. Donatımcı
36. Ses baş yönetmeni
37. T. Power'in benzeri
38. G. Tierney'nin benzeri
40. Ses yönetmeni
44. Donatımcı
45. Makiyajcı
46. Makiyajcı
47. Berber
48. Giydirici (kadın)
49. Girdirici (erkek)
52. Tyrone Power
53. Gene Tierney

ÇEVİRİM TAKIMI.

10, 21, 24, 25, 26, 29, 31, 35, 39. Stüdyo işçisi

20, 41, 42, 43, 50, 51. Elektrikçi

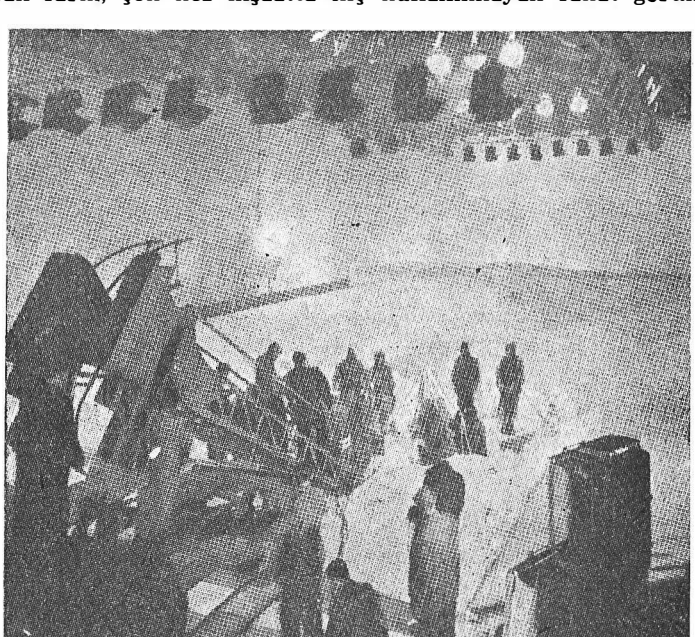


(Yukarıda) MAKET. Hyde Park'ın 1895 te bir kapısını gösteren maket.



(Aşağıda) DEKOR. Aynı makete göre yapılmış dekor.

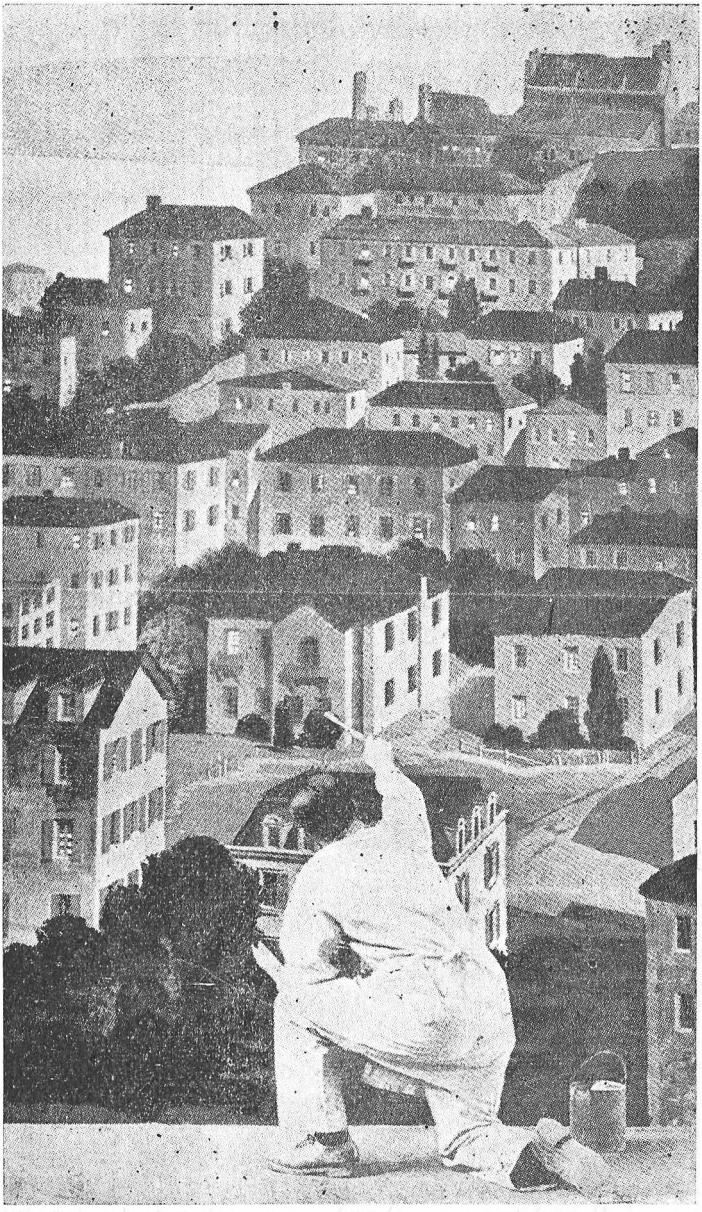
lıca yardımcısı **dekorcu**dur. Dekorcu; marangoz, alçı **işçi**si, doğramacı, boyacı... gibi işçilerle el ele vererek dekorların yapımını gerçekleştirir. Bu çalışmanın, aşağı yukarı gerçek bir "inşaat"-tan hemen hiç farkı yoktur. Filimdeki bir kapı, gerçek kapı; merdiven, gerçek bir merdivendir. Dekorların, gerçek bir inşa-attan farkı, çok kez inşaatta hiç kullanılmayan fakat görünüş



STÜDYODA ÇEVİRİM. Stüdyoda yapılan Kutup dekorunda "Scott of the Antarctic" çevriliyor.

bakımından filimde tamamiyle gerçek inşaat duygusunu uyandıran malzemenin kullanılışı; dekorların çok kez tam değil ancak gerekli bölümlerinin yapılmasıdır. Örneğin bir oda dekoru için odanın tamamını yapmağa her vakit lüzum yoktur, üç hatta iki duvarının yapılması yeter. Bunun aksine bazan bütün bir apartman dairesini, iç içe geçmiş salonları yapmak gerekir.

Bu çeşit eklentileriyle birlikte tamamı yapılmış olan dekorlara **tam dekor** adı verilir. Bu dekorlar, senaryonun gereğine göre, sürekli sahnelerin yer aldığı, alıcı hareketleriyle bir odadan öbürüne, bir salondan bitişiğine ara vermeksizin geçilmek zorunda kalındığı vakit yapılır. Buna karşılık, tam dekorun, gerçek dekorun yapılması bazan mümkün olmaz, bazan da mutlaka gerekli değildir. O vakit de optik olanaklardan, görsel yanılmalardan yararlanılarak, aynı sonucun daha kolay yoldan elde edilmesine çalışılır. Bazan da tamamiyle filim hilelerine dayanan dekorlara başvurulur. Bu çeşit dekor hilelerinin en basiti, belirli bir sahnede arka sırayı meydana getiren dip dekorunun resim ya da fotoğraf yoluyla gerçekleştirilmesidir. Örneğin bir pencerenin dışında birtakım yapılar gözüküyorsa, bu yapıların yerine son derece büyütülmüş fotoğraflardan meydana gelen **dip fotoğrafı** kullanılır. Fakat dip fotoğrafı ancak cansız bir diplik meydana getirir. Hareketli bir diplik meydana getirmek üzere geriden gösterime başvurulur. **Geriden gösterim**de dip fotoğrafının yerini yarı saydam bir perde alır. Bu perdenin dekora açılan yüzünün gerisinden göstericiyle daha önce çevrilmiş bir filim yansıtılır; böylece pencerenin ötesinde hareketli, tabii bir dekor varmış gibi bir sonuç elde edilir. Nitekim hareket halindeki otomobilin yer aldığı sahnelerde de, otomobilin penceresinden dışarıda görünenleri vermek için çok kez geriden gösterime başvurulur; bu durumda da oyuncular, stüdyoda olduğu yerde duran bir otomobil içinde yer alırlar, otomobil geriden gösterim yapılacak perdenin önüne yerleştirilir. Perdeye, daha önce hareket halindeki bir otomobilden alınmış filim yansıtılır; otomobil hafifçe oynatılır, böylelikle gerçekte yerinde duran otomobil az ya da çok hızla hareket ediyormuş gibi görünür. Yine geriden gösterime başvurularak bir denizi, bir ormanı, bir dağı böyle hareketli diplik olarak stüdyoda kullanmak mümkündür. Bu durumda stüdyodaki bir oyuncu Afrika'nın balta girmemiş ormanındaymış gibi gösterilebilir. Bir dekorun tamamının yapılması büyük emek, para ve zaman istediği vakit, bu dekorun yalnız bir parçasını gerçek dekor olarak hazırlamak geri kalan kısmını küçük bir maket yardımıyla tamamlamak mümkündür, bu çeşit çekime, **maket çekimi** adı verilir. Maket çekiminde, alıcının biraz ötesine küçük bir maket yerleştirilir, bu maket gerçek dekorun bir devamıdır. Alıcının merceği uzaktaki yarım gerçek dekor ile yakındaki maketi birbiri-



DİP DEKORU. Ressam, Lizbon şehrinin uzaktan görünüşünü veren ve dıp dekoru olarak kullanılacak resmini yapıyor.

nin devamı olarak birleştirerek verir. Bunun ayna ile yapılan **ayna çekimi, Schufftan işlemi** gibi çeşitleri vardır. Bütün bu çekimler sağlam bir optik ve perspektif bilgisi, tam bir ölçüleme gerektirir. Belli bir yerin çok uzaktan alınmış çekimleri içinde maketten yararlanılabilir. Ustaca yapılmış ve bir masa büyüklüğüne yayılmış bir maket, optik kurallar sayesinde bir şehrin uçaktan alınmış görüntüleri gibi görünebilir. Maketler aynı zamanda, bazı önemli dekorlar için de hazırlanır. Bu durumda maketin çevirimde hiçbir rolü yoktur, fakat temsil ettiği dekorun tam görünüşünü, bu dekor içinde alıcının çeşitli hareketlerini önceden düzenlemekte büyük yardımı dokunur.

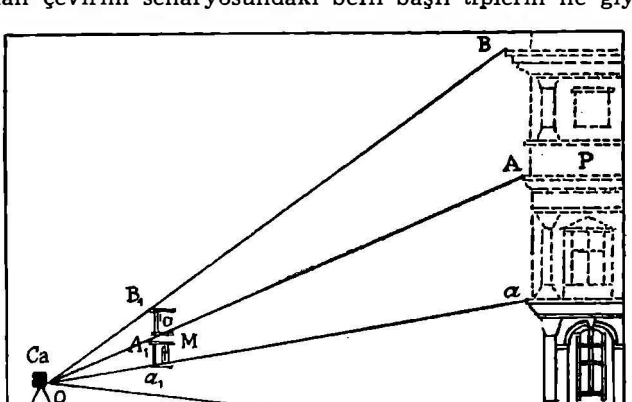


Geriden gösterim

Göstericiden (b) yarı saydam perdeye (a) yansıtılan görüntünün önünde oyuncu (d) oynarken, alıcı (c) oyuncu ile perde üzerindeki görüntüyü filme alır, böylece ikisini tek görüntü üzerinde birleştirir.

Dekorların boyanması da, önemli bir konudur. Filmin özellikleri ve aydınlatma bakımından, dekorlar gerçekte olmaları gerekenden çok, belirli bazı renklere boyandığı takdirde iyi sonuç verir. Eskiden siyah-beyaz filimler için en çok kullanılan renk griydi; bugün bej, açık mavi, yeşil, krem renkler daha çok kullanılmaktadır. Renkli filimde ise boyama işi ilk sırada yer alır. Dekorlarda bazan özel birtakım görünüşler sağlamak da gerekir. Bunun en çok raslananı, dekorun eski bir görünüşe bürünmesidir. Yüzyıllık bir yapının sıvaları dökük, duvarları çatlamış, toz toprağa bulanmış görünüşünü sağlamak bilgi, gözlem, dikkat işidir. Dekorlara bu çeşit eskilik görünüşü vermeğe

aşnılama denir. Dekorlar bir defa kuruldu mu, sıra bunların döşenmesine gelir. Bunun için donatımcı, döşemeci, döşemeci yardımcısı birlikte çalışırlar. **Döşemeci** bir dekor için gerekli mobilyayı, halıları, perdeleri, öbür çeşitli eşyayı seçer. **Giysi,** genel olarak belirli bir karakteri, belirli bir toplum katından insanı daha dış görünüşüyle tanıtmakta önemli bir etkendir. Belirli bir tip, belirli bir giyim tarzının dışında düşünülemez. Bu bakımdan çevirim senaryosundaki belli başlı tiplerin ne giyecek-

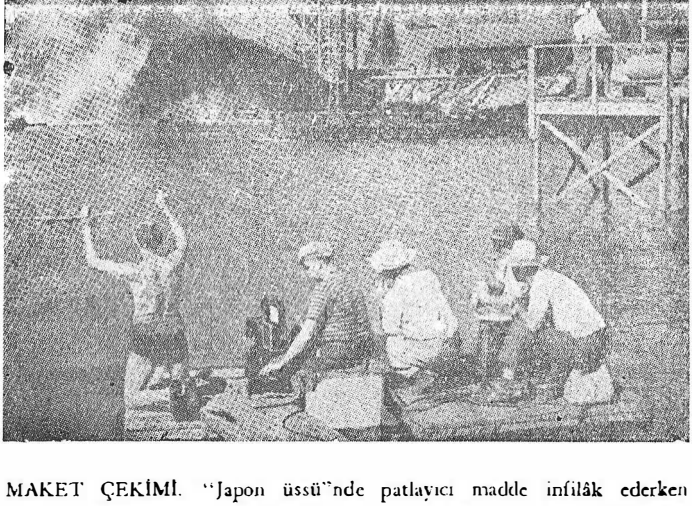


Maket çekimi

Bir üçayağa (S) yerleştirilen alıcı (Ca), sarayın (P) genel çekimini alacaktır. Merceğin (O) önüne maket (M), a_1 noktası gerçek yapının a noktasını çakışacak yolda yerleştirilir. Maketin, A_1, B_1 noktaları, varsayılan A, B ye çakışır. Böylelikle yalnız C bölümü tabii boyda yapılan saray A ve B'ye kadar uzanan tam bir yapı görünüşü verir.

leri, nasıl giyinecekleri yönetmen ile sanat yönetmeninin, baş giysici ile giysi yaratıcısının baş başa verip kararlaştırmaları gereken bir konudur. Tarihsel konulu filimlerde giysi daha da önem kazanır, çünkü bu kez işe belirli bir çağın giyinişini tarih gerçeklerine en uygun biçimde yaratmak için o çağın giyinişini bütün ayrıntılarıyla incelemek konusu da katılır. Değişik ülkelerdeki giyinişi, birkaç yıl arayla değişiveren modanın belirli bir tarihteki durumunu yakından izlemek gerekir. Bundan başka, yalnızca gerçeğe uygunluk değil, fakat aynı za-

manda yeni bir giysi yaratmanın da ilk sıraya geçtiği çalışmalarla karşılaşılabilir. Nitekim, tanınmış giysi yaratıcılarının filimlerinde ortaya attıkları giysilerle kendilerinin de bir moda yarattığı sık sık raslanan olaydır. Bir filmin giysi işleri, herkesten önce giysi yaratıcısı ile baş giysicinin sorumluluğu altındadır. **Giysi yaratıcısı** çevirim senaryosundaki belli başlı kişile-



MAKET ÇEKİMİ. "Japon üssü"nde patlayıcı madde infilâk ederken önden bir model uçak gönderiliyor. Sağdaki alıcı sahneyi çevirdiği vakit model uçak, uzaktan alınmış gerçek uçak duygusu uyandıracak.

rin durumlarını inceler, yönetmenle birlikte bu kişilerin karakterini, özelliklerini tartışır, giysi taslakları hazırlar, bu taslaklara göre giysinin hazırlanmasını sağlar. Bu çalışmalarında giysi yaratıcısına baş giysici yardım eder. **Baş giysici** ayrıca giysileri diken terzileri yönetir, provaları yapar, giysilerin zamanında hazır olmasını, çekim sırasında gerekli değişikliklerin yapılmasını sağlar, nihayet bunların korunmasından da baş giysici sorumludur. **Makiyajcı** bir yandan görüntü yönetmenine, bir yandan sanat yönetmenine bağlıdır. Makiyajcı, her hangi bir oyuncunun yüzüne filmin gereklerine uygun bir görünüş vermekle görevlidir. Bu bakımdan makiyajın başlıca üç ayrı çeşidi vardır: Oyuncunun resmegiderliğini artırmak ya da

bunu sağlamak; oyuncuyu belli bir tarihsel kişinin görünüşüne sokmak. **Resmegiderlik,** her hangi bir kimsenin hoşa giden, güzel, çekici bir görüntü verebilme yeteneğidir. Bazı kimselerde bu bir tabiat vergisidir; görünüşte hiçbir özelliği olmadığı halde görüntüde çok güzel görünen kimseler vardır. Bunun aksine, son derece güzel olduğu halde görüntüde hiç de iyi sonuç vermeyen kimselere raslanır. Makiyajcı, bir filimdeki belli başlı oyuncular için fişler tutar, bunların makiyaj özelliklerini kaydeder. Bazan, sahnenin durumuna, aydınlatmağa ve kullanılan duyarkatın çeşidine göre deneme niteliğinde kısacık bir filim çevrilir. Doğrudan doğruya makiyaja dayanan bazı tiplerin yaratılışında ise, makiyajcının önemi büsbütün artar. Bu durumda, makiyajcının, oyuncunun alçıdan yapılmış büstü üzerinde çalışması gerekir.

SES TAKIMI. Ses takımı, ses yönetmeninin başkanlığında ses yönetmen yardımcısı, mikrofoncudan meydana gelir. **Ses yönetmeni,** bir filmin çevrilişi sırasında görüntüyle ilgili sesleri almak, çeşitli sesleri (konuşma, gürültü, müzik...) bileştirmek, bunların teknik ve sanat bakımından başarılı olmasını sağlamakla görevlidir. Dekorların akustik bakımından uygunluğunu araştırmak, alıcı hareketlerine uygun olarak mikrofonun hareketlerini saptamak, ses şiddetini ayarlamak, ses yönetmeninin başlıca işleri arasındadır. **Ses yönetmen yardımcısı,** ses alıcısını çalıştırır, sesin ses kuşağı üzerine geçirilmesini gerçekleştirir. **Mikrofoncu,** çevirim sırasında ses kaynağının yer değiştirmesine göre mikrofonun hareketlerini sağlar; bu amaçla madenden yapılma bir **mikrofon kolu**nun ucuna asılı mikrofonu, alıcının görüş alanı içerisine girmiyecek ya da mikrofon gölgesinin filme alınan sahneye düşmeyecek yolda yönetmekle görevlidir.

OYUNCULAR. Oyuncu terimi, bir filimde her hangi bir kişiyi canlandıran kimseleri anlatan genel bir terimdir. Gerçekte, gerek nitelikleri gerekse gördükleri iş bakımından oyuncular çeşit çeşittir. Nitelikleri bakımından oyuncuları yaratıcı ve yıldız olarak iki büyük bölüme ayırmak yerinde olur. Yaratıcı oyuncular, birbirinden çok ayrı tipleri, bu tipin bütün özelliklerini en ince ayrıntılarına kadar verebilen, her filimde bambaşka bir kişiyi canlandırabilen sanatçılardır. Bir Paul Muni, bir Fredric March, bir Bette Davis, bir Michel Simon, Nikolay Çer-

kasov, Gérard Philipe... yaratıcı oyuncudur. Yıldızlar ise hemen her filimde kendi kendilerini, başlangıçtan beri temsil ettikleri bir kalıp-tipi tekrarlıyan, ünlerini sanat yeteneklerine değil görünüşlerine, yoğun bir reklâma, çevrelerinde yaratılan efsane havasına borçlu olan oyunculardır. Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Errol Flynn, Cary Grant.... bu bölüme girer. Bir filimde başlıca kişileri canlandıran oyunculara **başoyuncu** adı verilir; bunların hemen yanı sıra gelen oyuncular da **ikinci rol oyuncularıdır.** Kısa sürmekle birlikte dikkati çeken bir tipi canlandıran oyunculara **ufak rol oyuncuları,** kalabalık sahneleri doldurmakta kullanılan, birkaç cümlelik konuşması olan ya da hiç konuşmayan oyunculara da **figüran** adı verilir.

ÇEVİRİM. Bir sinema yapıtının filim üzerine doğrudan doğruya alınmasıyla ilgili çalışmaya **çevirim** denir. Hazırlık evresinden sonra gelen çevirim evresi, ilk çevirim gününden son çevirim gününe kadar uzanır ve çevirim süresi adını alır. **Çevirim günü,** çalışılmıyan günlerin karşıtı olarak kullanılan ve çevirimin yer aldığı günleri belirten bir terimdir. Buna göre bir çevirim süresi içinde çalışılmıyan günler ve çevirim günleri yer alır. Bir filmin hazırlık süresiyle çevirim süresi ülkeden ülkeye ve filimden filme değişir. Genel olarak bir filmin hazırlığı ne kadar ayrıntılı olarak gerçekleştirilmişse, çevirim süresi o kadar kısalır. Bundan dolayı bir filmin hazırlığını mümkün olduğu kadar ayrıntılı olarak gerçekleştirmek daha verimli olur; çünkü filmin giderini asıl kabartan, çevirim süresinin uzunluğudur. Türkiye'de sinema çalışmalarının gerektiği kadar verimli olmayışı, hazırlık evresine gereken önemin verilmemesinden ileri gelmektedir. Çok kez, senaryonun bile çevirim süresi içinde günü gününe tamamlanmağa çalışıldığını daha önce görmüştük. Bu da bir yandan çevirim süresinin uzamasına, ya da nitelikten vazgeçilerek bu sürenin anormal şekilde kısaltılmasına, bir yandan da çevirim sırasında karışıklıklara, çözülmesi güç meselelere yol açmaktadır. Genel olarak, bir filim tasarının doğuşundan ilk çevirim gününe kadar bir yıllık bir hazırlık döneminin yer alması normaldir. 12 aylık bir hazırlık dönemi sonunda normal uzunluktaki bir filim 6 haftalık bir çevirim süresi gerektirir. Bizde ise, hazırlık süresi çok kez 3-4 ayı geçmemekte, bu bölük pörçük hazırlanmayla bir ay, 20 günlük çevirim sürelerinde filim çevrilmektedir.

BİR ÇEKİM ÇEVRİLİYOR. Filmin hazırlık evresi sona erdikten, ilgili herkes hazırlığını yaptıktan, gerekli malzeme ve kişiler sağlandıktan sonra başlıyan çevirim süresinde bir çevirim gününün nasıl geçtiğini görelim: Yönetmen yardımcısının bir gün önceden dağıttığı günlük döküme göre ertesi sabah düzlükte herşey ve herkes saatinde hazır durumdadır. Dekor işçileri dekorları hazırlamış, donatımcı sahne donatımlarını yerli yerine koymuştur. Çevirim saatine kadar oyuncuların makiyajı yapılır, saçları taranır, giysileri giydirilirken, düzlükte ışıkçılar ışıkları hazırlar; görüntü yönetmeni ile alıcı yönetmeni alıcının hareketlerini kararlaştırır, denemesini yaparlar. Ses yönetmeni ile yardımcıları mikrofonun hareketlerinin nasıl yapılması gerektiğini hesaplarlar. Çevirim başlamazdan önce, yönetmen oyuncuları bir köşeye çekerek oynanacak sahne konusunda kendilerini aydınlatır, sonra çevirimden önce bu sahne, yönetmen iyice pişirildiğine karar verinceye kadar, tekrarlanır. Sahnenin provası birkaç kere de alıcı hareketleri, ışıklar ve mikrofonla birlikte yapılır. Herşey ve herkes hazır olunca çevirime geçilir: Yönetmen ses alma odacığındaki ses yönetmenine sesin gelip gelmediğini sorar, ses yönetmeni ses geçirmez olan ses odacığından durumu bildirir. Kırmızı ışığın yanıp yanmadığı kontrol edilir; çevirim sırasında düzlüğe kimsenin girmemesi için kapının dışındaki kırmızı lâmba yakılır. Yönetmen bundan sonra alıcının çalıştırılması için "al!" emrini verir. Alıcının çalıştırılmasıyla birlikte şakşakcı çekim tahtasıyla merceğin önüne gelerek tahtayı tutar filmin adını, çekim sayısını ve kaçıncı çevirim olduğunu bağırarak söyler ve şakşağı vurur. Şakşakçının alıcı önünden çekilmesiyle birlikte yönetmen oyunculara "başla!" emrini verir, böylece çekimin çevrilmesine geçilir. Her ne kadar yukarıda gördüğümüz üzere, oyuncular sahneyi defalarca prova etmişlerse de hiçbir zaman bir çekimin tek olarak çevrildiği görülmemiştir. Herşeyden önce lâboratuvardaki her hangi bir kazaya karşı çekim en az iki kere çevrilir. Bunun dışında çevirim sırasında her hangi bir aksama olursa (sesli çevirimlerde gereksiz bir gürültü, konuşmalarda yanlışlık, yanlış bir alıcı hareketi, oyuncunun istenmeksizin görüntü dışında kalışı...) çekim tekrarlanır. Özellikle yönetmen oyundan memnun kalmadığı vakit de aynı çekim birkaç kere tekrarlanır. Bazan da yönetmen aynı sahnenin birkaç değişik açıdan, görüş noktasından çevrilmesi gereğini duyar. Bundan dolayı genel olarak bir çe-



ÇEKİM TAHTASI. Şakşakçı bir çekime başlarken alıcının önünde çekim levhasını tutuyor. Levhanın üzerinde filmin adı ("The Lost Illusion"), yönetmenin adı (Carol Reed), alıcı yönetmeninin adı (G. Perinal), çekim sayısı (318), kaçıncı defa çevrildiği (1), içeride çevrildiği (Interior), gündüz sahnesi olduğu (Day), çevirim tarihi (13/11/47) yazılı. Burada şakşak görünmemektedir, çünkü çekim sessiz olarak çevriliyor.

kim 5-6 kere çevrilir. Böylece her seferinde çekim levhasında çekimin kaçıncı defa çevrildiğini gösteren sayı değiştirilmek yoluyla çekim yeniden alınır. Bundan sonra bir başka çekime geçilir. Bu yüklü ve titiz çalışmadan ötürü, bir çevirim gününde aşağı yukarı ancak yarım düzüne kadar çekim elde edilebilir; bunlar da tamamlanmış filimde ancak 2-3 dakika sürebilecek bir filim parçası meydana getirir. Çevrilen filimler yıkanmak üzere lâboratuvara gönderilir; lâboratuvarda yıkanan filimler



BİR ÇEKİM ÇEVRİLİRKEN. Bir beyzbolcünün yaşayışını canlandıran filim stadyumda çevriliyor. Alıcı, üçayağı üzerinde üstten görüş durumunda. Görüş noktasının yükseltmek için üçayak bir tahta sekiye yerleştirilmiş. Oyuncuların üstünde mikrofon koluna bağlı mikrofon.

ertesi çevirim günü sonunda başta yönetmen olmak üzere ilgili teknikçiler tarafından seyredilir. **Günlük çekim** adı verilen bu parçaları inceleyen yönetmen, bir çekimin hangi çeviriminin daha başarılı olduğunu kararlaştırır. Yönetmenin günlük çekimler arasından seçtikleri kurgu odasına yollanır. Böylece bir filmin çevrilişi bittiği vakit çevirim senaryosundaki 500-600 çekime

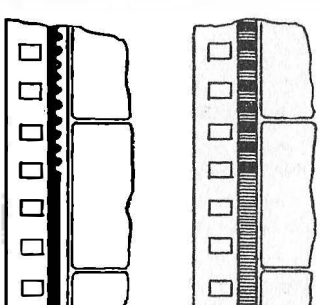
karşılık, kurgu odasında 2000 - 3000 çekim birikmiş olur. Her çekime, yukarıda da belirtildiği gibi, yazmanın kurgu raporu eklenmiştir.

KURGU. Yönetmenin bakımında çalışan kurgucu, bu çekimleri inceler; yönetmenle birlikte, kullanılacak çekimleri yeniden ayırır; çevirim sırasındaki sıraya, yani çekim sayısı sırasına göre, bu çekimleri uc uca ekleyerek **kaba kurguyu** meydana getirir. Bundan sonra, kurgucunun asıl önemli görevi olan **ince kurgu** başlar. Burada kaba kurguda olduğu gibi mekanik bir çalışma değil, yaratıcı bir çalışma gerekir: Kurgucu daha önce çevirim senaryosunu iyice incelediği için filmin genel yürüyüşünü, her sahnenin, çekimin temposunu kafasında canlandırır; eli altındaki kaba kurgulu filmi defalarca oynatarak bu temponun tamamlanmış filimde nasıl sağlanabileceğini kararlaştırır. Filmi keser, yapıştırır, tekrar keser; çekimlerden bazılarını atar; sahnenin gelişmesinde akıcılığı bozan her hangi bir duruma rasladığı vakit, iki çekim arasına bu akıcılığı sağlıyan yeni bir çekim, **bağlayıcı çekim** ekler; bazı çekimlerin yerini değiştirir. Böylelikle bir yandan filmin genel temposunu, bir yandan da akıcılığını sağlar. Kurgucunun bundan sonraki en önemli işi, vine tempo ve akıcılıkla ilgili olarak filmin noktalamasını gerçekleştirmektir. **Noktalama,** bir filmin çekim, sahne, ayrım, bölüm gibi çeşitli parçalarının birbirine bağlanma biçimlerine denir. Noktalamanın en basiti, bir çekimin öbür çekime eklenmesiyle yapılır. Bu durumda bir görüntüden öbür görüntüye doğrudan doğruya geçilir ki buna **kesme** denir. Kesme, genel olarak çekimleri birbirine bağlamakta kullanılır. **Zincirleme**, bir çekimin görüntüleri yavaş yavaş belirsizleşirken, ondan sonraki çekimin görüntülerinin yavaş yavaş belirmesi ve öncekilerin yerini almasıdır. Genel olarak sahneler, zincirleme yoluyla birbirine bağlanır. Zincirlemeden daha kuvvetli noktalama çeşidi, kararma ve açılmadır. **Kararma**da, görüntüler yavaş yavaş kararark, kapkaranlık hale girer ve görünmez olur. **Açılma,** bunun aksine, kapkaranlık görüntülerin yavaş yavaş aydınlanarak yerini belirli görüntülere bırakmasıdır. Genel olarak ayrımlar, bölümler kararına ve açılma yoluyla birbirine bağlanır. Bunun bir başka çeşidi de silinmedir. **Silinme**de, ikinci çekimin görüntüsü perdenin her hangi bir köşesinden belirir, ilk çekimin görüntüsünü her hangi bir biçimde (düz, eğri, kırık, yatık çizgiler...)

silerek yerini alır. Bunun silinme ile kararan ve açılan **silinmeli kararma** ve **silinmeli açılma** çeşitleri de vardır. Silinme ile kararma ve açılmanın birleşmesinden meydana gelen noktalama çeşidi de **noktalı açılma** ve **noktalı kararma**dır. Birincisinde, kapkaranlık bir görüntünün ortasındaki bir nokta yavaş yavaş büyüyerek yerini görüntülere bırakır. İkincisinde görüntü bir çemberden nokta biçimine doğru gittikçe küçülen şekilde kararak görünmez olur. Başka bir noktalama çeşidi de, çevirim sırasında yapılan yıldırım geçişidir. **Yıldırım geçişi**, bir çekimin sonunda alıcının hızlı bir çevrinme yapması, bundan sonraki çekime de yine hızlı bir çevrinmeyle başlaması sonunda elde edilir; böylece bir çekimin son görüntüleri ile ikinci çekimin ilk görüntüleri, gözle seçilemiyecek şekilde birbirine kenetlenmiş olur. Kurgucu bütün bunları ve daha birçok filim hilelerini gerçekleştirmek için **optik basım aygıtı** (**Truca**) denilen bir aygıttan yararlanır. Optik basım aygıtı iki filim birden oynatan bir gösterici ile son derece geliştirilmiş bir alıcıdan meydana gelir. Bu alıcı, göstericinin bağlı olduğu üç metrelik maden taban üzerindeki rayda ileri geri hareket edebilir. Bu aygıt, boş filim üzerine bir ya da birkaç filmin görüntülerini aynı zamanda ya da ayrı ayrı olarak, çeşitli değişikliklerle saptayabilir. Görüntünün büyütülmesi, küçültülmesi, hareketin yavaşlatılması, hızlandırılması, tersine hareket, hareketin durdurulması, çeşitli noktalamalar, görüntünün ışıklılık derecesinin değiştirilmesi... optik basım aygıtının başlıca işlemlerindendir. Kurgucunun eli altındaki öbür başlıca aygıtlar şunlardır: Kurgu masası, sarıcı, yapıştırıcı, eşleme masası, kazıyıcı, zamk. **Kurgu masası**, üzerinde kurguyu kolaylaştıracak yapıda bir gösterici bulunan masadan meydana gelir. Bu gösterici, hem görüntülerin seyredilmesini, hem de sesin dinlenmesini sağlar. Fakat öbür göstericilerden değişik birçok özellikleri vardır. Herşeyden önce, bu göstericinin verdiği görüntüler, ancak bir kartpostal büyüklüğündeki bir buzlu camda ya da büyüteçle seyredilir. Göstericinin hızı istenildiği gibi hızlandırılır, yavaşlatılır; filim öne olduğu gibi geriye de sarılır, istenildiği kadar durdurulur. **Bakımlık** adı verilen bu çeşit göstericilerin, taşıdıkları markaya göre **Moviola, Moritone, Editola**... denilen birçok çeşidi vardır. **Sarıcı,** filmi bir makaradan öbürüne sarmak, böylelikle filmin yönünü değiştirmekte kullanılır. İki eksenden meydana gelen sarıcının bir eksenine bağlı olan kol döndürülünce, eksene bağlı makaralardaki filim

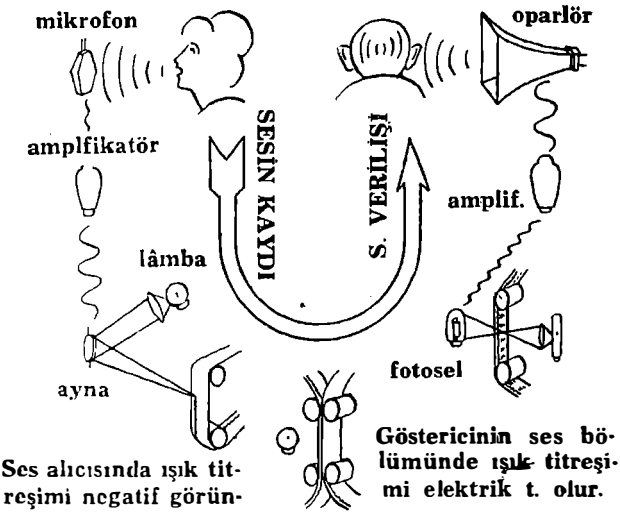
yer değiştirir. **Yapıştırıcı,** filim parçalarının birbirine eklenmesinde kullanılan aygıttır. Bir yapıştırıcı esas itibariyle filim üzerine hafif basınç yapan basit bir aygıttır. İki filim parçası birbirine eklenmek istenildiği vakit, birinin ucundaki duyarkatı silmek amacıyla birkaç milimetre eninde kazınır, kazılan yere **zamk** (filim zamkı) sürülür, iki uc yapıştırıcının yatağındaki dişlere geçirilerek yerleştirilir, yapıştırıcı elle ya da pedalla işletilince bunları bastırır ve yapışmalarını sağlar. **Eşleme masası,** üzerinde yan yana dört dişli makara bulunan bir masadan meydana gelir. Bu dişli makaralar, alıcı ya da göstericideki dişli makaraları andırır. Kurgucu, çeşitli görüntü ve ses kuşaklarını bu makaralara takar. Bu makaraların hepsi aynı koldan çalıştırıldığı için hareketleri de eşdir. Böylelikle dört filim de belirli bir noktadan makaraya yerleştirilmek şartiyle, eşlenerek hareket ettirilebilinir. Kurgucu, filimler üzerine her hangi bir işaret, not koymak isterse bu iş için özel olarak yapılmış bir **yağlı kalem**den yararlanır.

SESLENDİRME VE BİLEŞTİRME. Daha önce de gördüğümüz gibi, sesli filim çevrilirken, görüntülerle birlikte ses de, ayrı bir alıcı yardımıyla seskuşağı üzerine saptanıyordu. Bugün seslendirmede iki değişik usul kullanılmaktadır: Optik seslendirme, manyetik seslendirme. **Optik seslendirme,** 1927 de sesli filmin bulunuşundan günümüze kadar kullanılagelen ve sesin optik olarak elde edilmesine dayanan usuldür; yani filmin bir



(a) Değişir alanlı sesyolu
(b) Değişir yoğunluklu sesyolu

yanında yer alan 2,13 mm. enindeki sesyolu üzerine ses titreşimlerinin fotoğraf usulüne dayanılarak alınması söz konusudur Bu nasıl sağlanır? Mikrofon tarafından alınan ses titreşimleri, mikrofonda elektrik titreşimleri haline sokulur; bu titreşimler amplifikatör yardımiyle güclendirilir. Bu elektrik titreşimleri, ses alıcısındaki bir lâmbayı az ya da çok ışık verir hale getirir; lâmbanın ışıklılığı ses kuşağı üzerinde değişik ses görüntüsünün meydana gelmesine yol açar. Optik seslendirmede sesyolu iki



Basıcıda pozitif görüntüye ses kuşağı katılır.

MİKROFONDAN HOPARLÖRE. Mikrofondan alınan sesin (solda), sinema salonunda hoparlöre verilinceye kadar (sağda) geçirdiği başlıca evreler.

çeşittir. Birincisinde ses görüntüsü düzgün bir çizgi olarak uzanır, buna karşılık görüntünün yoğunluğu değişiktir. Buna **değişir yoğunluklu sesyolu** denir. İkincisinde yoğunluk aynıdır, buna karşılık ses görüntüsü girintili çıkıntılı değişik biçimler gösterir; buna da **değişir alanlı sesyolu** adı verilir. Bu ses görüntüleri, alıcıdan çıkarılan filimde gizli görüntü halindedir, bunun

meydana çıkması için ses kuşağı lâboratuvarda yıkanır, negatif, daha sonra da pozitifi elde edilir. Ses görüntüsünün gösterimde sese çevrilişi de şu yolu izler: Filim, göstericinin ses bölümüne geldiği vakit, buradaki bir lâmbadan sesyolu üzerine sürekli olarak ışık düşer, bu ışık ses görüntüsünün yoğunluğuna ya da biçimine göre filmin öte yanına değişik şiddette ya da biçimde geçer ve bir **foto-elektrik sel (foto-sel)** üzerine düşerek elektrik akımına çevrilir. Değişik şiddetteki bu akım amplifikatörle güclendirildikten sonra hoparlöre giderek ses meydana getirir. Manyetik seslendirmede, ses kuşağının lâboratuvar işleminden geçmesine lüzum yoktur, çünkü **manyetik seslendirme** optik işleme değil, mıknatıslama işlemine dayanır. Manyetik seslendirmede kullanılan kuşağın üstü duyarkat yerine demiroksit ile örtülüdür. Mikrofondan gelen elektrik akımı, bir elektromıknatısa giderek şiddeti değişen bir manyetik alan meydana getirir. Manyetik ses kuşağı bu alandan geçerken, akımın şiddetine göre değişik olarak etkilenir. Bu kuşak, seslendirilir seslendirilmez yine aynı aygıt üzerinde çalınabilir.

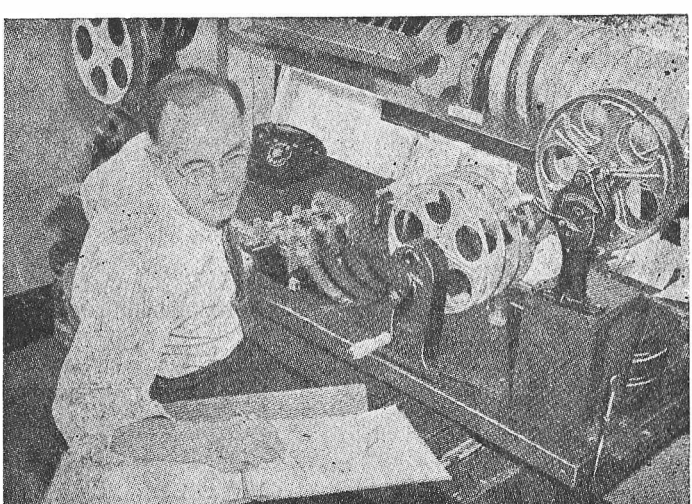
BİLEŞTİRME. Bir filmin çevrilmesi tamamlandığı vakit ortada en az üç ayrı ses kuşağı (konuşmalar, gürültüler, müzik) vardır; fakat tabii sesler, ses etkileriyle birlikte bu ayrı ses kuşaklarının sayısı bazan beşe altıya yükselir. Bundan dolayı, herşeyden önce bu ayrı ses kuşaklarının tek bir ses kuşağı üzerinde bileştirilmesi gerekir. Filim sesli olarak çevrildiği vakit bile, ses ile görüntü ayrı ayrı alıcılarda ayrı ayrı kuşaklar üzerine alındığı için, ikinci iş, tek kuşak haline getirilen ses kuşağındaki sesyolunun, görüntü kuşağındaki yerine geçirilmesidir ki, bu da yeni bir işlemi, eşlemeyi gerektirir. **Bileştirme** işlemi, **bileştirme masası** denilen özel bir masada yapılır: Çeşitli ses kuşakları birbirinden ayrı ses bölümlerine takılır ve burada eşlemeli olarak döner. Her ses bölümü bir ses yolundaki sesi verir, bu bölümlerden herbiri bileştirme masasına bir kanalla bağlanmıştır. Bu kanalların herbirinin sesin niteliğini az çok değiştiren üç komuta düğmesi vardır. Bileştirme sırasında filim ses yönetmeninin önündeki bir perdede gösterilir. Ses yönetmeni önündeki komuta düğmeleriyle istenilen ses kuşağındaki sesin istenilen nitelikte çalınmasını sağlar. Bu sırada, ses kanalları aracılığıyla bu şekilde aynı zamanda verilen sesler, yeni bir ses kuşağı üzerine alınır.

SONRADAN SESLENDİRME. Her hangi bir filimde yer alan sesler, görüntüyle aynı zamanda alındığı gibi, çeşitli sebeplerden dolayı görüntüden sonra ya da önce alınabilir. Bir sesin, ilgili olduğu görüntüden sonra alınması durumuna **sonradan seslendirme** denir. Stüdyo içinde ya da dışında seslendirme şartları elverişli olmadığı vakit, seslendirme malzemesinin stüdyo dışında bir yere taşınması büyük güçlükler çıkardığı durumlarda sonradan seslendirme işlemine başvurulur. Fakat sonradan seslendirmenin en çok kullanıldığı alan, görüntüde yer alan oyuncunun konuşmalarını görüntü alındıktan sonra kendisinin ya da başkasının gerçekleştirmesidir. Oyuncu, belli bir sahnede güç bir durumda olduğu için (örneğin soluk soluğa, iki büklüm...) konuşmaları görüntüyle birlikte almak iyi bir sonuç vermeyebilir, bundan dolayı ses, görüntüden ayrı olarak sonradan alınır. Ya da oyuncunun vakti ya da sesi elverişli değildir, o vakit görüntüler alındıktan sonra konuşmalar bir başkası tarafından gerçekleştirilir. Bütün bunlar, **sözlendirme** diye adlandırılan işlemi meydana getirir. Sözlendirmenin en yaygın kullanılış yeri, yabancı dildeki konuşmaların yerli dile çevrilmesidir. Bu durumda örneğin Arapça bir filmin konuşmaları Fransızcaya çevrilir; Arapça konuşan oyuncunun dudak hareketlerine uygun Fransızca karşılıklar bulunur ve konuşma Fransızca olarak yapılır. Bunu sağlamak için de konuşmanın yer aldığı bölümler birçok defa sessiz olarak perdede gösterilir, sözlendirmeci görüntüde kendisinin sözlendireceği oyuncunun dudak hareketlerini inceler, konuşmasını buna uydurmağa çalışır, böylece **dudak eşlemesi** sağlanınca yeni konuşma ses kuşağına alınır. Yurdumuzda bütün filimlerin sonradan seslendirme yoluyla alındığını daha önce de belirtmiştik.

ÖNCEDEN SESLENDİRME. Sonradan seslendirmenin tam karşıtı önceden seslendirmedir. **Önceden seslendirme,** adından da anlaşılacağı gibi, önce sesin alınması, sonra da bu sesle ilgili görüntüleri alınması yoluyla olur. Örneğin bütün şarkılı, danslı sahnelerde önceden seslendirmeye başvururlur. Önceden seslendirmeye yol açan başlıca iki sebep vardır. Birincisi, aynı zamanda çeşitli hareketler yapan, oynayan, dans eden oyuncunun bu durumda şarkı söylemesinin iyi bir sonuç vermemesi. İkincisi, görüntülerin ayrı ayrı çekimler halinde sağlandığı halde, sesin sürekli olarak sağlanması. Önceden seslendirme şu yolu izler:

Şarkıcı, seslendirme odasında orkestrayla birlikte şarkısını söyler. Müzik ve şarkı ses kuşağına alınır. Bu ses kuşağı stüdyo düzlüğündeki bir hoparlörden verilirken, şarkıcı aynı şarkıyı pestten söyleyerek rolünü oynar, gerekli hareketleri yapar. Bu sırada yönetmen şarkıcının oyununu filme alır, istediği gibi alıcı hareketleri yapar, sahneyi çekimlere böler. Önceden seslendirme işlemi olmasaydı, alıcının bütün şarkı boyunca oyuncunun önünden ayrılmaması gerekecekti.

EŞLEME. Bütün sesyolları bir ses kuşağı üzerindeki tek sesyolunda bileştirildikten sonra bunun görüntü kuşağındaki yrine geçirilmesi işlemine sıra gelir. Fakat bu yerine geçirme işi gelişi güzel olmaz, her hangi bir ses kaynağının (örneğin konuşan bir kimsenin) görüntüsü ile bu ses kaynağından çıkan ses



EŞLEME. Kurgucu eşleme masasında üç filmi eşliyor. Kol çevrilince her üç filim de birer görüntü ilerler.

arasında bir bağlantı bulunması gerekir. Aksi takdirde ses ile görüntü arasında bir tutmazlık ortaya çıkar ki, bu da seyircinin derhal dikkatini çeker. Öyle ki, örneğin bir dudak eşlemesinde saniyenin 1/10 undan daha küçük bir yanlışın bile hemen göze

battığı bilinmektedir. Şu halde, herşeyden önce görüntü ile bu görüntüye ait sesin birlikte yürümesini, yani **eşlemeyi** sağlamak gerekir. Daha önce kurgu sırasında eşlemeyi sağlamak için filim çevrilirken görüntü levhasına bağlı bir şakşağın nasıl kullanıldığını görmüştük: Şakşak görüntü levhasının yanına çarpılırken hem görüntüsü hem de sesi ayrı ayrı kuşaklara alınıyordu. Eşleme sırasında, görüntü ve ses kuşakları eşleyiciye takılır. Şakşağın görüntü levhasına çarptığı anı gösteren görüntü ile sesyolunda şakşağın bu çarpışından meydana gelen sesi veren nokta (ki şiddetli sesten dolayı bu nokta kolaylıkla ayırdedilir) yanyana getirilince eşleme sağlanmış olur. Fakat eşlemede dikkat edilecek bir nokta daha vardır: Görüntü ile bu görüntüye ait sesyolu tam aynı hizada değildir; sesyolu, ait olduğu görüntüden 20 görüntü ileridedir. Bunun sebebi, göstericide sesin çalınmasını sağlıyan **ses bölümünün**, görüntünün perdeye yansıtılmasını sağlıyan **görüntü bölümünden** (yani mercekten) sonra gelmesidir. Buna **görüntü-ses aralığı** adı verilir. Görüntü-ses aralığına niçin lüzum vardır? Daha önce, alıcıyı gözden geçirirken, filmin alıcı içinde sürekli ve aralı olmak üzere iki çeşit hareketle yol aldığını görmüştük. Filim, göstericide de hem sürekli hem de aralı olarak hareket eder. Oysa görüntü için gerekli olan aralı hareket ses için mahzurludur. Bundan dolayı göstericinin ses bölümü de, filmin sürekli harekete geçtiği bir noktaya yerleştirilmiştir.

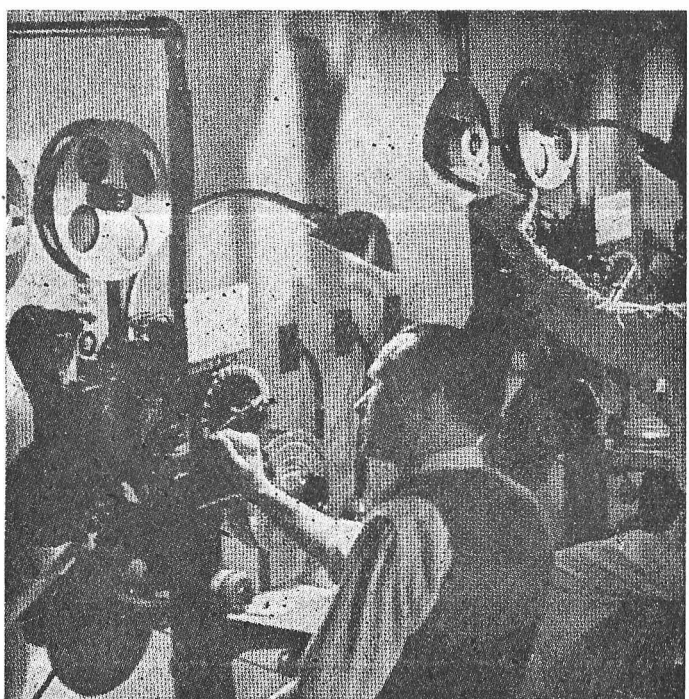
SESLİK. Filimlerde müzik ve konuşmadan başka günlük yaşayışta yer alan çeşitli doğal seslerin de bulunması gerekir. Çok kez bu doğal sesler, meydana geldikleri yerde alınırlar. Örneğin bir gar sahnesinde, trenin düdüğü, buhar salıvermesi, tekerleklerin gürültüsü, hareket memurunun düdüğü ya da çaldığı çan... yerinde kaydedilir. Fakat şartlar doğal seslerin yerinde alınmasına uygun olmazsa, bunu stüdyoda sağlamak gerekir. Bundan dolayı stüdyolarda son derece zengin bir **seslik** bulundurulur. Bu seslikte akla gelebilecek her çeşit doğal ses (bir kuşun ötüşü, bir uçağın motor gürültüsü, bir filin bağırışı, bir aslanın kükremesi, bir suyun çağıltısı...) plâk, ses kuşağı, manyetik kuşak gibi çeşitli malzeme üzerine alınmış ve sınıflandırılmış olarak bulunur.

İŞLEME. Daha önce birkaç kere belirtildiği gibi, boş filim alıcıda kullanıldığı vakit, duyarkat üzerinde ışığın etkisiyle gizli

görüntü meydana geliyordu. Bu gizli görüntünün görünür olabilmesi için filmin lâboratuvarda çeşitli kimyasal işlemlerden geçmesi gerekir. Bu işlemlerden hepsine birden **işleme** adı verilir. Bir filmin tamamlanmasına kadar, işlemeye birçok kere başvurmak gerekir (günlük çekimler elde etmek, kaba kurgudan, ince kurgudan sonra kopyalar çıkarmak, çeşitli ses kuşaklarını ortaya çıkarmak için). Bundan başka bir filim piyasaya çıkabilir duruma geçerken de değişik nitelikte birkaç kuşağın elde edilmesi gerekir (çalışma kopyası, ana negatif, ana pozitif, çoğaltım kopyası, işletme kopyası...); bunlar için de yine her seferinde işlemeye başvurulur. Bir işlemenin en önemli yönünü yıkama meydana getirir. **Yıkama,** bir filmin **yıkamaç** adı verilen kimyasal maddeden geçerek, gizli görüntünün görünür biçime girmesi, bu görüntülerin bozulmaz hale girmesidir. Yıkamada başlıca beş işlem yer alır: Yıkama banyosu, çalkama, saptama, durulama, kurutma. Bunlardan çalkama, durulama, kurutma filmin temizlenmesiyle ilgili yardımcı işlemlerdir. Asıl önemli olan, **yıkama banyosu** ve **saptamadır;** çünkü birincisinde, gizli görüntü meydana çıkar; ikincisinde meydana çıkan bu görüntünü kaybolmaması sağlanır. Bu iki sonuç ana çizgileriyle şöyle elde edilir: Filim alıcıda kullanıldığı vakit, mercekten gelip duyarkatın belli noktalarına düşen ışık, şiddetine göre, bu belirli noktaları az ya da çok etkiler; yani ışıkla karşı karşıya gelip gelmediğine göre duyarkatı meydana getiren gümüş bromür maddesi, değişikliğe uğrar ya da uğramaz. Alıcıda kullanılan filim yıkama banyosundan geçirildiği vakit, yıkamaç adı verilen kimyasal madde, duyarkatın ışığın etkisine uğrayan bölümlerindeki gümüş bromürü gümüş taneciklerine çevirir. Bu kararmış tanecikler, ışığın azlık ya da çokluğuna göre, görüntünün koyu ya da açık bölgelerini meydana getirir. Duyarkatın, ışık etkisine uğramayan bölgelerindeki gümüş bromür ise yıkamaçtan etkilenmez. Böylece, gümüş bromürün kara taneciki gümüş haline gelen ya da gümüş bromür olarak kalan bölümlerine göre gizli görüntü ortaya çıkmış olur. Fakat bu görüntü henüz gün ışığına çıkarılabilecek durumda değildir; çünkü çıkarıldığı takdirde, gümüş bromür bölümleri ışığın etkisiyle karşılaşır ve yıkamacın etkilemesine maruz kalır. Bunun sonunda da görüntünün bütün yüzeyi gümüşe dönerek kapkaranlık bir kılığa girer, yani görüntü kaybolur. O halde ne yapmalı? Yıkama banyosunda, duyarkatın ışığın etkisine maruz kalan bö-

lümlerini etkileyen, fakat geri kalan yerlerine dokunmayan bir kimyasal madde kullanılmıştı. Şimdi ise, yalnız, ışıktan etkilenmemiş olan gümüş bromürü alıp götürecek, öbür taraflara dokunmayacak bir kimyasal madde gerekmektedir. İşte saptama diye adlandırılan işlemde kullanılan sodyum hiposülfat (kısaca hipo) bunu sağlar. Bir filmin yıkanması son derece dikkat istiyen bir çalışmadır. Yıkamanın gereğinden kısa ya da uzun sürmesi **güdük yıkama, aşırı yıkama** gibi durumlara yol açar ki, bunun sonunda elde edilen görüntü, doğadakini olduğu gibi yansıtmaz. Bir görüntü yönetmeni ne kadar güzel görüntüler elde ederse etsin, bu görüntüler ancak uygun bir yıkama işleminden geçerse değerlenir; aksi takdirde ortaya kirli, bulanık, bozuk görüntüler çıkar. Yıkama işlemi, **yıkama aygıtı**nda yapılır. Bu aygıt, yıkamanın yukarıda sıralanan bütün işlemlerinin içinde geçtiği birkaç teknenin birleşmesinden meydana gelir. Bu tekneler bir karalık kutu içindedir, her teknede gerekli sıvı bulunur. Alıcıda kullanılan filim, yıkama aygıtının eksenine takılır; filmin ucuna bir kılavuz iliştirilir. Filim bu kılavuz yardımiyle, tıpkı alıcıda, göstericide olduğu gibi dişli makaralardan geçerek bu teknelere girip çıkar ve aygıtın öbür ucundan yıkanmış olarak görünür. Yıkama aygıtının çeşidine ve duyarkatın niteliğine göre, filim saatte 700 - 3000 m. arasında değişen bir hızla yıkanır.

BASIM. Alıcıdan çıkan filim yıkandıktan sonra bir **negatif** elde edilmiş olur. Bu negatif filimde, görüntüler ,doğadaki aydınlık bölümleri karanlık, karanlık bölümleri aydınlık olarak verir. Şu halde negatifin, doğadaki görünüşü verebilmesi için, negatifteki görüntülerin başka bir filim üzerine alınması gerekir; bu durumda "negatifin negatifi" elde edileceğinden, görüntüler doğadaki kılığa döner. Negatiften elde edilen bu yeni filme **pozitif** adı verilir, bunu sağlamak için de basım işlemine başvurulur. **Basım aygıtı**nın bir çeşidini yukarıda optik basım aygıtı adı altında görmüştük. Bütün basım aygıtlarının temeli boş filim ile dolu filmin karşı karşıya ya da birbirine bitişik olarak eşlemeli çalıştırılmasına, bu sırada ışık kaynağından çıkıp dolu filimden geçen ışığın boş filmin duyarkatını etkilemesine dayanır. Bu durumda, ışık, dolu filmin (yani negatifin) aydınlık bölümlerinden kolayca geçer ve duyarkatı fazla etkiler, karanlık bölümlerinden geçemez, dolayısiyle duyarkatı etkileyemez... Böylece elde edilen ikinci filim yıkanınca, ne-



BASIM. Lâboratuvardaki basım aygıtlarında ana pozitifin önüne yerleştirilen boş filim üzerine basım yapılırken

gatiftekinin tamamiyle tersi sonuç verir. Basım aygıtları ya sürekli ya aralı hareketle çalışır. Bundan başka ya optiktir ya da değmeli. **Optik basım aygıtı**nda, iki filim arasında bir optik düzen yer alır. **Değmeli basım aygıtı**nda, filimler birbirine tamamiyle değer. Bu dört ayrı özelliğin birleşmesinden dört çeşit basım aygıtı ortaya çıkar: **Sürekli değmeli basım aygıtı** (özellikle ses negatifinin basımında kullanılır); **sürekli optik basım aygıtı** (özellikle daraltma işleminde kullanılır); **aralı değmeli basım aygıtı; aralı optik basım aygıtı** (yukarıda gördüğümüz "Truca"). Duyarkatın evrilir denilen bir çeşidi, ayrıca pozitif elde edil-

mesine lüzum bırakmaz, çünkü **evrilir filim** alıcıda kullanılıp yıkandıktan sonra doğrudan doğruya pozitif görüntü verir. Fakat evrilir filim ancak dar filimler arasında yer alır.

ÇOĞALTMA. Basım, yalnız negatif elde etmek için değil fakat çeşitli pozitif ve negatifler elde etme, filmin kopyalarını çıkarmakta da başvurulan bir işlemdir. Gerçekte de bir filmin, alıcıda kullanılan boş filimden elde edilen negatifi, ki buna **ana negatif** denir, gerekli bir kopya çıkarıldıktan sonra bir daha kullanılmaz; çünkü bu ana negatif, yüzbinlerce lirayı, aylarca süren çalışmayı temsil etmektedir. Çeşitli işlemler sırasında kazaya uğraması, her basımda görüntü değerinden biraz kaybetmesi ihtimali vardır. Bu bakımdan filmin kurgusuna, seslendirilmesine hazırlık çalışmalarında kullanılan pozitif **iş kopyası,** en son biçimini aldıktan, ses ve görüntüyü bir arada taşıyan birleşik kopya meydana getirildikten sonra, filmin ana negatifi bu son biçime göre kurgusu yapılır ve ancak birkaç kopya çıkarılmasında kullanılır, sonra her çeşit kazaya karşı korunmalı bir filim deposuna saklanır. Ana negatiften çıkarılan başlıca kopyalar şunlardır: Güvenlik kopyası (negatifle aynı özellikleri taşıyan ve her hangi bir ihtimale karşı negatifle birlikte saklanan kopya); dünyada ilk oynatım, ilk oynatım sinemasında kullanılmak üzere birkaç kopya; çoğaltımda "kalıp" olarak kullanılmak üzere bir kopya. Gerçekte bir filmin 100-150 kopyasını meydana getirmek için bu son kopyadan yararlanılır. Bu "kalıp" kopya, ana negatifin ince tanecikli pozitif bir filim üzerine çıkarılan kopyasıdır. Ana pozitif (ana görüntü pozitifi, ana ses pozitifi) adı verilen ve çeşidine göre mavi, kırmızı, kahverengi olan bu kopyalar, kendisinden en az nitelik yitimiyle birçok negatif kopya çıkarmakta kullanılır. Bu negatiflerden de yine birçok pozitif kopya elde edilebilir. Piyasaya sürülen bu pozitif kopyalara **işletme kopyası** adı verilir. Basım sırasında negatif filmin bazı yanlışlarını düzeltmek mümkündür. Bunun için kertelemeye başvurulur. **Kerteleme,** basım aygıtındaki boş filim üzerine dolu filimden (negatiften) düşecek ışık miktarını düzenleme, negatifin çevirim sırasında fazla ya da az ışıklamadan doğan kusurlarını bu düzenlemeyle önlemek işlemidir. Bu işle görevli olan kerteleyici, ya yılların verdiği göz alışkanlığıyla ya da kerteleme aygıtı denilen bir araçla negatifin ışıklılık derecesini, yani yoğunluğunu ölçer. Her sahnenin ışıklılık derecesini yönetmene

bildirir. Yönetmen bir ölçek üzerinde 20 kerteye ayrılmış ışıklılık derecesinden hangisinin hangi sahnede kullanılmasını istediğini bildirir. Bu ışıklılık derecesini sağlamak, aynı zamanda çok kez tek çekim içinde bile değişiklk gösteren bu ışıklılık derecesini düzgün biçime sokmak kerteleyiciye düşer. Kerteleyici, bu sonucu, negatiften geçerek boş filmin üzerine düşen ışığı düzenliyerek sağlar. Kerteleyici bunun için iki yola başvurur: Negatifin kenarına gerekli noktalara çentikler açar. Basım aygıtında bu çentikler, aygıtın diyaframını harekete geçirerek ışığın az ya da çok düşmesini sağlar. Bu usulde çentikler negatifi zedelediği için, bugün daha çok kılavuz kuşak kullanılmaktadır. Saydamsız olan bu kuşağın üzerinde değişik çapta delikler yer alır. Bu kuşak basım aygıtının ışık kaynağı ile negatif filmin arasına konur, bu delikler yardımiyle negatif üzerine düşen ışık miktarı düzenlenir.

TANITMA YAZILARI, ALTYAZI. Basım sırasında yer alan başka bir işlem, filmin tanıtma yazılarını, gerekirse altyazılarını hazırlamaktır. **Tanıtma yazıları,** bir filimde emeği geçen bütün sinemacıların adlarını ve daha başka tamamlayıcı bilgiyi veren, filmin başında (bazan da sonunda) yer alan yazılardır. Tanıtma yazılarında genel olarak şunlar yer alır: Filim adı, yapımevi, senaryoyla ilgili bilgiler (ana konu, konu, uyarlama, senaryo, konuşmalar), oyuncular, yapım yönetmeni görüntü yönetmeni, alıcı yönetmeni, sanat yönetmeni, besteci, ses yönetmeni, giysi, makiyaj, kurgucu, yapımcı, yönetmen. **Altyazı,** filmin konuşmalarını başka bir dilde veren ve filmin altında yer alan yazılardır.

DAĞITIM. Bir filmin herşeyi tamamlanıp piyasaya sürülecek duruma geldiği vakit (ki bunun için filmin bazı ülkelerde denetlemeden geçmesi, gösterim izni alması gerekir), yapımcı ile filmi doğrudan doğruya sinemada oynatan sinemacı arasında yer alan dağıtımcı ortaya çıkar. **İşletmeci** de denilen **dağıtımcı,** filmin gösterim hakkını yapımcıdan alan, buna dayanarak filmin kopyalarını sinema salonu sahiplerine kiralıyan kimsedir. Genel olarak bir ülke, sinema bakımından bazı işletme bölgelerine ayrılmıştır. Bu bölgelerden her birinde bir ya da birkaç işletmeci bulunur. Sinemanın ilk yıllarında, işletmecilik diye bir kol yoktu. O vakit çevrilen kısa kısa filimlerin kopyaları, sinemacılara doğrudan doğruya satılıyordu. Fakat 1906 ya doğru

dağıtım (işletme) kolu ortaya çıktı ve kısa zamanda yapım ve oynatımla birlikte sinema endüstrisinin başlıca üç kolundan biri oldu. Bugün işletmeciler birçok ülkede her hangi bir filmin yapımına az ya da çok ölçüde bir sermaye ile katıldıklarından, sinema endüstrisindeki etkileri de artmıştır. İşletmeci aynı zamanda bir filmin en iyi şartlar altında piyasaya sürülmesini de sağlıyabileceğinden, genel olarak filimlerin geleceği üzerinde önemli bir rol oynar. Dağıtımcı genel olarak şu yolda çalışır: Bir yapımcı, meydana getirdiği filmi belirli bir süre için (genel olarak bu süre beş yıldır) işletmeciye verir. Ülkedeki usule göre, işletmeci yapımcıdan ya sadece bir pozitif alır, gerekli kopyaları kendisi çıkarttırır, reklâm malzemesini kendisi hazırlar; ya da bizde olduğu gibi kopyaları ve afişler, resimler, sinemada filim için yapılan reklâmda kullanılacak **tanıtma filmi**ni de yapımcı sağlar. Bir filimden işletme amacıyla çıkarılan kopyaların sayısı ülkeden ülkeye değişir. Bu, bir ülkedeki sinemaların sayısına, filmin sinemalar arasındaki "tedavül" hızına, filmin önemine göre belirlenir. İşletmeci el altındaki filmi kendine göre değerlendirir; filmi en uygun sinemada en elverişli tarihte göstermeğe çalışır. Bir yandan da afişler, resimler, tanıtma filimleri, özel oynatımlar, ilk oynatım, basın toplantıları, basına oynatım... gibi çeşitli yollara başvurarak filme mümkün olduğu kadar çok seyirci toplamağa çalışır. Batı Avrupa ülkelerinde ve Birleşik Amerika'da ileşletmecilik daha çapraşık bir konudur. Birleşik Amerika'da büyük yapımevleri aynı zamanda işletmecilik de yapar. Bir filim piyasaya sürülmeden önce deneme oynatımı, habersiz oynatım gibi usullerle seyircinin filme karşı tepkisi öğrenilir. **Deneme oynatımı,** bir filmin önceden yapılan reklâmdan sonra bir sinemada seyircinin karşısına çıkarılmasıdır; **habersiz oynatım**da aynı iş, seyirciye önceden haber verilmeksizin yapılır. Her iki durumda da seyircinin tepkisine göre, filimde bazı değişiklikler yapılır. Amerika'da ve bazan da Avrupa ülkelerinde yapımcı ve işletmeci, oynatım koluna bazı yollardan baskı da yapabilir. Bunun en tanınmışı toptan kiralama ve görmeden kiralamadır. **Toptan kiralama,** iyi filimlerle birlikte kötüleri de sürmek için kullanılan bir yoldur. Bu usulde oynatımcıya "lokomotif" adı verilen bir ya da birkaç iyi filim gösterilir, fakat bunları kiralıyabilmesi için belli sayıda kötü filimleri alması da şart koşulur. **Görmeden kiralama**da ise, oynatımcı filmi seyretmeden, hatta daha filim tamamlanmadan kiralamak zorunda bı-

rakılır. Genel olarak etrafında çok gürültülü reklâm yapılan, tanınmış oyuncuların yer aldığı filimler bu yolla daha çevrilirken kiralanır. Birçok ülkelerde, işletme süresi sona erdiği vakit, bu süreyi ya yenilemek ya da eldeki kopyaları yoketmek gerekir. Bir filmin işletildikten sonra, piyasadan çekilmesi ve uzunca bir süre sonra yeniden piyasaya çıkarılmasına **yeniden sürüm** adı verilir.

OYNATIM. **Oynatım,** sinema yapıtının seyirci önüne çıkmasını sağlıyan endüstri koludur. Bu iş, sinema salonlarında gerçekleşir. Genellikle bir sinemanın işleyişinden o sinemanın sahibi olan oynatımcı sorumludur, sinemanın "siyaset"ini oynatımcı belirler. Fakat bir ülkede genel olarak büyük kentlerdeki sinemaların çoğu tek kimsenin elinde toplanmıştır. Bu çeşit toplanışa **şebeke** adı verilir. Bu durumda bir şebekedeki sinemanın başında oynatımcı tarafından tayin edilmiş bir müdür bulunur. Bu müdür sadece sinemanın yönetim işleriyle uğraşır. Sinemanın programını hazırlamak, şebekenin **programcı**sına düşer. Sinemaların koltuk sayısı genel olarak 600-2000 arasında değişir. Sinemalar gerek büyüklüklerine, gerek rahatlıklarına, gerekse bulundukları yerlere göre sınıflanırlar. Bunların başında **öncelik oynatımı sineması** gelir. Bu çeşit sinemalar büyük bir başkentin en önemli birkaç sinemasıdır. Filim burada büyük reklâmlarla tanıtılmağa çalışılır. **Ön oynatım sineması,** öncelik oynatımından sonra filmi hemen programına alan sinemadır. Fakat bunlar Batı ülkelerindeki başkentlerde yer alan bir avuç sinemadan ibarettir. Gerçekte gerek Batıda gerekse yurdumuzdaki büyük kentlerde oynatım, **genel oynatım sinemasın**da başlar. Bunlar bir filmi piyasaya ilk sürümünde programa koyan birkaç salondur. Filim buralarda gösterildikten sonra **ikinci oynatım sinemas**ına geçer. Fakat burada, bir başkentin yakınındaki bir ikinci oynatım sinemasının o bölgeye göre genel oynatım sineması, taşradaki bir ikinci oynatım sinemasının da oraya göre bir genel oynatım sineması olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Genel olarak, **ikinci oynatım** denilince, bir filmin aynı kentte her hangi bir sinemada oynadıktan az ya da çok sonra yeniden sürümüne denir.

SİNEMA. Filimlerin oynatımı için yapılmış özel yapıya **sinema** adını veriyoruz. Sinemanın en önemli bölümleri sinema salonu ile gösterim odacığıdır. **Sinema salonu,** filim gösterimini

izliyen seyircilere ayrılan uzunca bir salondur. Bu salonun seyircinin karşısına raslıyan yerde perde, bu perdenin karşısına raslıyan yerde de gösterim odacığı yer alır. Her tarafı kapalı olan bu sinemalardan başka bir de **açık hava sineması** (buna bazan **yazlık sinema** da denir) vardır. Bu çeşit sinemalarda salonun üstü kapalı değildir. Açık hava sinemasının Amerika'da son yıllarda gittikçe gelişen bir çeşidi **"drive-in"** adı verilen sinemalardır. Bu çeşit sinemalar bir otomobil parkı gibidir. Otomobilli seyirciler "Drive-in"e otomobillerinden hiç ayrılmaksızın girer ve filmi kendi otomobillerinden seyrederler. Bir sinema salonu



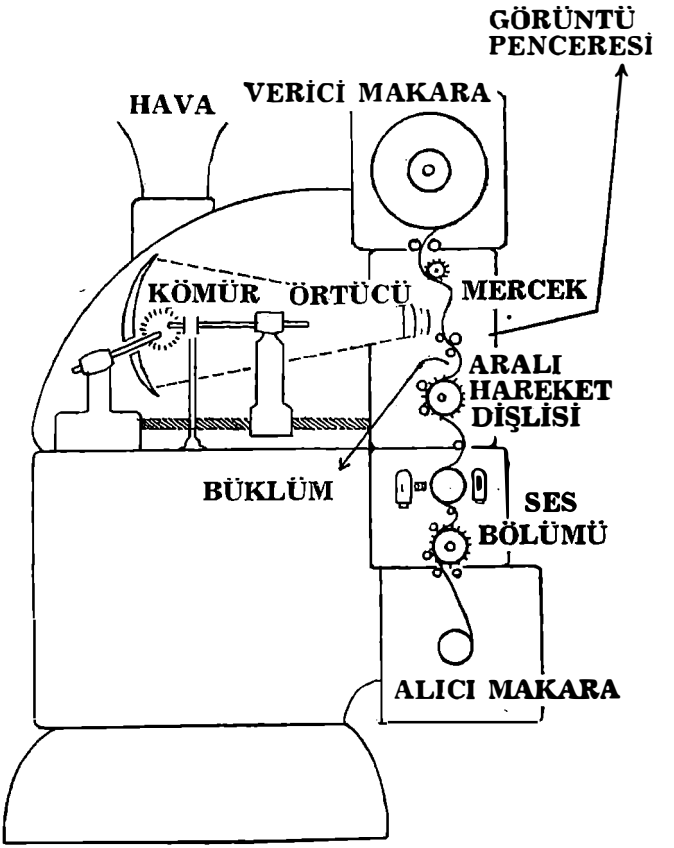
GÖSTERİM ODACIĞI. Modern bir sinemanın gösterim odacığı. Yanyana sıralanmış üç gösterici göze çarpmaktadır.

gerekli güvenlik tedbirlerinden başka, herşeyden önce görme ve işitme bakımından doyurucu olmalıdır. Görme bakımından gerekli şartlar, gösterici merceğinin, ışık kaynağının ve perdenin niteliğiyle birlikte salonda bulunulan yerle sağlanır. Genel olarak bir salondaki ilk sıranın perdeye uzaklığı perde genişliğinin 0,87 si, son sıranın uzaklığı ise perde genişliğinin 6 katı olmalı;

yandaki sıralar, perde kenarına inen dikmeyle 30° lik bir açı yapacak şekilde çekilen bir çizginin içinde kalmalıdır. Sıralar arasında bir insanın rahatça geçebileceği bir aralık bırakılmalı ve bir sıradaki koltuklar bir öndekinden 8-10 cm. yüksekte olmalıdır. İşitmenin düzgünlüğü, salonun akustik bakımından uygun yapılmasına bağlıdır. Hoparlörlerin yerleştirilmesi, yankıları önleyecek maddeler kullanılması, salonun sesin en elverişli yoldan yayılmasını sağlıyacak biçimde yapılması bunun başında gelir.

GÖSTERİM ODACIĞI. **Gösterim odacığı,** gösterim aygıtlarının bulunduğu küçük bir odadır. Gösterim odacığı çok kez balkonun üstünde yer alır. Fakat perde üzerine düşen görüntünün biçiminin bozulmaması için gösterim aygıtından çıkan ışığın salona girmesini sağlıyan gösterim penceresinin mümkün olduğu kadar perde ile aynı düzeye raslaması yerinde olur. Gösterim odacığı, her hangi bir yangın ihtimaline karşı son derece korunmalı yapılır. Özellikle gösterim odacığı ile salon arasındaki bağlantı en az ölçüye indirilmiştir. Gerçekten de gösterim odacığı ile salon arasındaki bağlantı, birkaç gösterim penceresi ile gösterimcinin görüntüyü denetlemek için perdeyi seyrettiği gözetleme deliğinden ibarettir. Gösterim odacığı yangın tuğlalarıyla örtülüdür;demirden çift kapılıdır. Gösterimde kullanılacak filimler madenden bir kasada saklanır. Bir gösterim odacığındaki en önemli aygıt göstericidir.

GÖSTERİCİ. **Gösterici**, sinema filmini perdeye yansıtmakta kullanılan aygıttır. Bir gösterici ile bir alıcı arasında büyük bir başkalık yoktur. Zaten, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Lumière Kardeşlerin alıcısı aynı zamanda gösterici olarak da çalışabiliyordu. Alıcıda olduğu gibi göstericide de verici makaradan çıkan filim sürekli hareketle bir dişli makaraya geçer, bir üst büklümden sonra göstericinin penceresine yaklaşır. Filmin tıpkı alıcı penceresinin önünde olduğu gibi gösterici penceresi önünde de aralı hareketi gerekir. Gösterici ile alıcı arasındaki en önemli ayrılık pencere önündeki işlemde ortaya çıkar: Alıcıda mercekten gelen ışınlar pencereden alıcı içine geçip boş filmin duyarkatını etkiliyordu, oysa göstericide aygıtın iç tarafından bulunan kuvvetli bir ışık kaynağından çıkan ışınlar filimden geçerek merceğe gelir ve mercek yardımiyle salondaki perde üzc-



Göstericinin yapısı

rine düşürülür. Bir görüntü, gösterici penceresi önüne gelerek saniyenin 1/48 i kadar durur, perde üzerinde bu görüntünün kocaman benzeri belirir. Bundan sonra görüntü, bir görüntü boyu aşağıya iner. Bu iniş sırasında, ışık kaynağı ile filmin arasının örtülmesi gerekir, çünkü aksi takdirde filmin aşağıya hareketi perdede de görünür. Daha önce alıcıda mercek ile filim arasında bulunduğunu gördüğümüz örtücü, göstericide ışık kaynağı ile filim arasına girerek bunu sağlar. Filim gösterici penceresinden

geçtikten sonra yeniden bir dişli makaraya girer, bir alt büklümden sonra sürekli hareket geçer, bundan sonra da göstericinin ses bölümüne gelir. Burada, yukarıda açıkladığımız şekilde sesyolundaki ses görüntüsü salondaki hoparlörden ses olarak verilir. Filim sürekli hareketine devam ederek alttaki alıcı makaraya sarılır. Filmin göstericideki aralı hareketi, alıcıda olduğu gibi tırnaklar yardımiyle değil **Malta haçı** adı verilen dişli bir makarayla sağlanır. Bir göstericinin en önemli bölümlerinden biri de optik bölümüdür. Göstericinin **optik bölümü** bir ışık kaynağı, bu ışık kaynağından çıkan ışığı filim üzerine toplayan bir ayna, filimdeki görüntüyü perdeye gönderen bir mercekten meydana gelir. **Görüntü bölümü** de denen bu optik bölümün ışık kaynağını bir ark lâmbası meydana getirir. Bir içbükey ayna bu ışık kaynağının gerisinde yer alarak ışığı görüntü üzerine toplar. Göstericinin merceği uzun odaklı bir mercektir. Gerek ark lâmbasının meydana getirdiği şiddetli ısı, gerekse büyük bir hızla çalışan düzenin yol açtığı ısı, yanmaz filim için bile oldukça tehlikelidir. Gösterim sırasında bir duraklama filmin yanmasına yol açabilir. Bundan dolayı göstericide vantilâtör, soğuk hava, suyla soğutma gibi çeşitli soğutucu düzenler yer alır. Bir gösterim odacığında en az iki gösterici bulunur. Bunun sebebi bir makaradan öbürüne kesintisiz olarak geçişi sağlamaktır. Göstericilerde filim 300 m. lik, daha yeni aygıtlarda 600 m. lik makaralarda yer alır. Cysa ortalama bir filim 3000 m. kadar tutar ki, yerine göre 5-10 makara doldurur. Bir makara bitince çıkarılması, öbürünün takılması oldukça zaman alır. Bunu önlemek için iki gösterici kullanılır. Birinci göstericideki makara biterken öbür göstericideki makaraya geçilir. Bu geçmeyi sağlamak üzere her makaranın sonuna doğru filmin sağ üst köşesine üç **geçme işareti** konmuştur. Gösterimci, gözetleme deliğinden perdedeki görüntüye bakarak bu işaretlerin görünmesini bekler; birinci işarette hazırlanır, ikincisinde öbür göstericiyi işletir, üçüncüsünde öbür göstericideki filmin hareketini sağlar. Bu geçme seyirci farkına varmaksızın gerçekleştirilir. Bazan, her hangi bir aksaklık ihtimaline karşı yedek olarak üçüncü bir gösterici de bulundurulur. Görüntü bir perde üzerine yansıtılır. **Beyazperde** de denilen bu perde, mat ve beyaz her hangi bir yüzeyden meydana gelir. Fakat iyi bir gösterim için özel yapıda perdeler tercih edilir. Genel olarak perdeler bez, plâstik, "incili" olarak üç çeşittir. Perdelerin gerisinde bulunan hoparlörden çıkan sesin

salona dağılabilmesi için, perdeler üzerinde ancak yakından bakıldığı vakit görülebilen küçücük delikler yer alır.

5. FİLİM HİLELERİ, ETKİLER

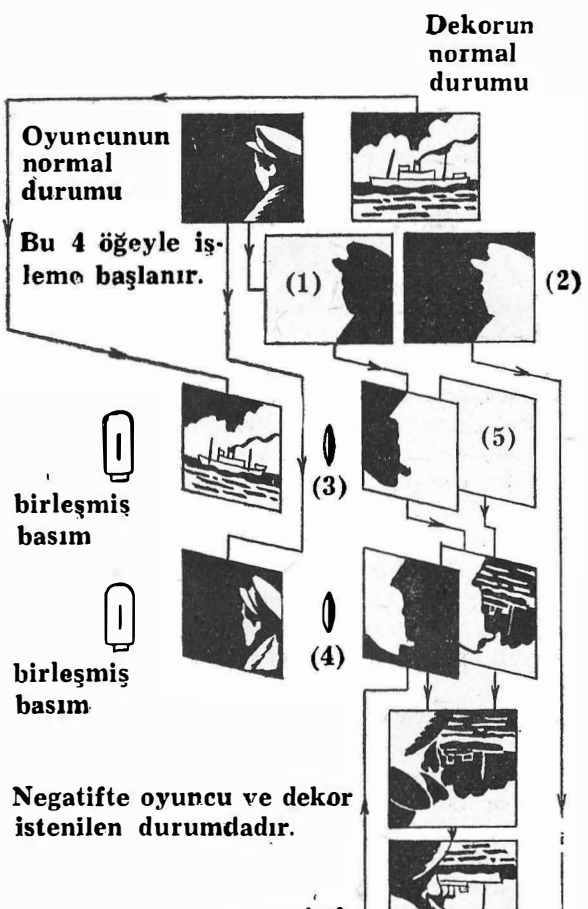
FİLİM HİLESİ. Sinemanın özelliklerinden yararlanarak varlıkları, durumları, hareketleri doğadakinden değişik bir biçime, kılığa sokmakla elde edilen sonuca **filim hilesi** denir. Filim hileleri son derece çeşitlidir. Bazan baştan sona ya da büyük bir bölümü filim hilesine dayanan sinema yapıtları vardır ki, bunlara **hileli filim** adı verilir. Her hangi bir hileyi içine alan çekime de **hileli çekim** denir. Bu çeşitli filim hilelerini birkaç bölüm altında toplayabiliriz. Alıcı yardımiyle yapılan mekanik hileler hızlandırılmış hareket, yavaşlatılmış hareket, tersine hareket, değiştirim, tek görüntülü çevirimdir. Alıcının merceğinden yararlanarak, bu merceğe bazı araçlarla yeni özellikler katılarak elde edilen hileler arasında bindirme, kararma, açılma, zincirleme, biçimbozumu, bulanık görüntü, gece etkisi, ayışığı etkisi vardır. Merceğin mekanik araçlarla değiştirilmesinden örtü, silinme, çoklu çevirim, örtülü filim, hareketli örtülü filim gibi hileler yapılabilir. Dekorla ilgili hileler arasında maket çekimi, dip fotoğrafı, geriden gösterim, Schufftan işlemi, "Pictographe", "Simplifilm" vardır.

MEKANİK HİLELER. Bu çeşit hilelerden çoğunu yukarıda çeşitli vesilelerle görmüştük. Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketler, alıcının standard hızın altında ya da üstünde çalıştırılmasından, böylece elde edilen filmin standard hızla çalışan göstericide oynatılmasından meydana geliyordu. Ayrıca standard hızla çalıştırılan bir alıcıda elde edilen filim, bu hızın altında ya da üstünde çalıştırılan bir göstericide oynatılırsa yine aynı sonuç elde edilir. **Tersine hareket,** hareketin doğadakinin tam aksi yönde verilmesidir. Bu sonucu elde etmek için salıneyi alıcıyı başaşağı tutarak çekmek yeter. Ya da, alıcı geriye döndürme düzeni taşıyorsa, aygıt düz tutulmakla birlikte filim geriye döndürülür. Tersine hareketten yararlanarak örneğin tramplenden denize dalan bir kimseyi, denizden gerisin geriye çıkıp havalanarak tramplen üzerine konuyor gibi gösterebiliriz, ya da yıkılmış bir binayı yıkılmadan önceki durumuna getire-

biliriz. **Değiştirim**, görüntüdeki konunun birdenbire başka bir konuya yerini bırakmasıdır. Bu hile, her hangi bir konu çevrildikten sonra çevirime ara verip, başka bir konunun çevrilmesine geçmekle sağlanır. Örneğin bir otomobili filme alırken alıcıyı durdurup bunun ardından bir uçağın filmini alırsak, otomobilin yerine birdenbire uçak geçmiş olur. Tek görüntülü çevirim, daha önce de görüldüğü gibi, alıcının görüntüleri tek tek almasından meydana gelir ve canlandırma sinemasının temelini meydana getirir.

MERCEK HİLELERİ. Yukarıda, noktalamayı gözden geçirirken kararma, açılma, zincirlemenin nasıl yapıldığını belirtmiştik. Bunlar aynı zamanda birer filim hilesidir. **Bindirme**, zincirlemenin bir başka çeşididir. Zincirlemede bir çekimin son görüntüleri ikinci çekimin ilk görüntülerine yavaş yavaş yerini bırakıyordu. Bindirmede bu yer bırakma yoktur, bunun yerine iki ayrı konunun görüntüleri üstüste binmiş olarak devam eder. Hayalet sahnelerinde, rüya sahnelerinde bindirme sık sık kullanılan bir işlemdir ve aynı filim parçasının iki kere kullanılmasından meydana gelir. **Biçimbozumu**, her hangi bir cismin doğadaki biçiminin uzama, kısalma, yayılma, daralma gibi değişik kılıklara girmesidir. Bu filim hilesi değişik mercekler kullanmakla elde edilir. **Bulanık görüntü,** merceğin odaklanmasında istenerek yapılan düzensizlikten doğar. Aynı sonuç mercek önüne süzek, jelâtinli cam konularak da sağlanabilir. Merceğin önüne bir prizma konarak konunun çoğaltılmış olarak görünmesini sağlamak da mümkündür. Merceğe çeşitli renkteki süzgeçler de takılabilir. Görüntünün tonunda meydana getirdikleri değişikliklerden ayrı olarak bu süzgeçler gece etkisi, ayışığı etkisi, buğu etkisi gibi çeşitli hileleri sağlamakta kullanılır. Bir **süzgeç,** kendi rengindeki ışınları bırakan, tamamlayıcı renkteki ışınları soğuran özel yapıda bir camdır. Bu özellikten yararlanarak, örneğin güpegündüz bir gece sahnesi çevrilebilir. Bunun için de gece süzgeci adı verilen koyu kırmızı bir süzgeç (25A, 29A, 72 numaralı süzgeçlerden biri) kullanılır. Böyle bir süzgeç, alıcıda pankromatik bir boş filimle ve güdük ışıklama ile gündüzün kullanıldığı vakit gece etkisi ya da ayışığı etkisi meydana getirir.

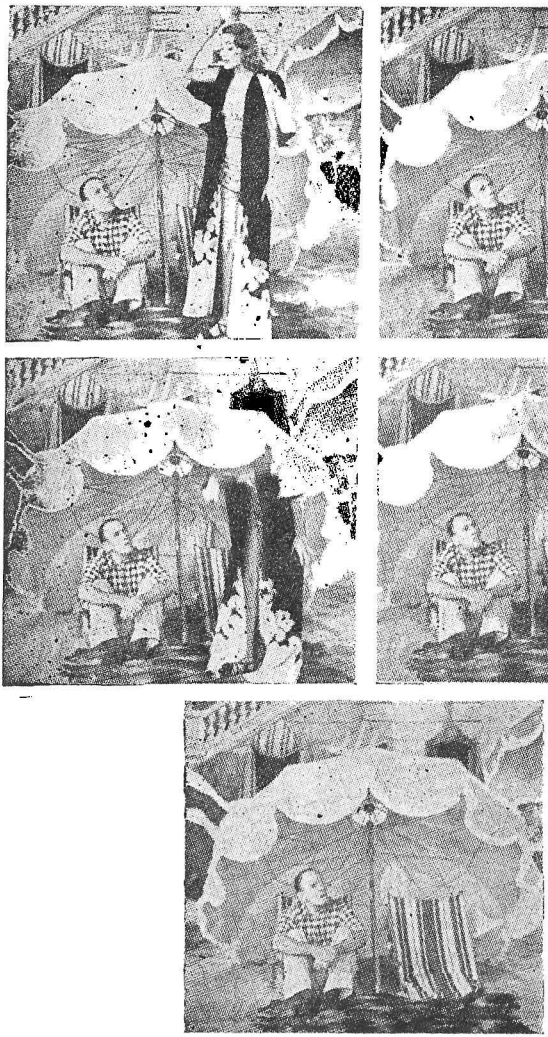
ÖRTÜYLE YAPILAN HİLELER. **Örtü,** merceğin önüne yerleştirilen bir örtü kutusuna kolaylıkla takılıp çıkarılabilen, de-



Hareketli örtülü film

Oyuncunun stüdyoda siyah bir diplik önündeki görüntüsü stüdyo dışındaki doğal dekorda alınmış görüntüyle birleştirilir. Bu iki ayrı görüntünün birleştirilmesinden meydana gelen filimde, oyuncu, başka yerde, başka bir zamanda çevrilmiş dekorun içindeymiş gibi görünür. (1) Oyuncunun örtülük görüntüsünün negatifi, (2) Aynı görüntünün pozitifi, (3 ve 4) Mercek, (5) Negatif boş filim.

ğişik biçimlerdeki saydamsız levhalardır. Bu saydamsız parçalar, merceğin belirli bir bölümünü kapatır, böyle görüntünün üzerinde bu kapanan bölüme karşılık olan yerde duyarkatın etkilenmesini önler. Örneğin merceğin önüne anahtar deliği biçiminde bir örtü takılırsa, bu şekilde çevrilen sahne sanki bir anahtar deliğinden görülüyormuş duygusu uyandırır. Her hangi bir örtünün açık bıraktığı bölümü tamamiyle kapatan tamamlayıcısına **dişi örtü** adı verilir. Örtünün bir çeşidini noktalamayı gözden geçirirken silinme adı altında görmüştük. Örtünün en çok kullanılan bir çeşidi **çoklu çevirim**dir. Diyelim ki merceğin önüne, görüntüyü dikey olarak yarıya kadar kapatan bir örtü kondu Alıcı bu örtüyle çalıştırıldığı vakit, duyarkatın ancak bu örtüyle kapanmamış olan yarısı etkilenir. Böyle bir filim parçasını ikinci defa dişi örtü ile alıcıda yeniden kullanacak olursak, bu kez, ilk seferde etkilenmemiş olan ikinci yarı etkilenmiş olur. Bu durumdan yararlanarak aynı oyuncuyu kendisiyle karşı karşıya getirebiliriz (önce örtü kullanarak oyuncuyu görüntünün yalnız sol yarısında oynarken filme alırız. Bu çevirim tamamlanınca aynı filim parçasının başına döner, dişi örtüyü takar, bu sefer aynı oyuncuyu filmin yalnız sağ yarısında oynarken filme alırız). Çeşitli biçimlerde örtücülerle görüntüyü üçe, dörde... bölerek aynı oyuncunun, aynı görüntü içinde üç, dört görüntüsünü verebiliriz. Örtü yardımiyle birbirinden çok değişik, ayrı avrı yerlerde alınmış iki sahneyi aynı görüntülerde bir araya getirmek de mümkündür. Bu çeşit işlemde örtü hareketsiz olduğu için, bunun kullanıldığı filim parçasına da **hareketsiz örtülü filim** denir. Bunun bir de **örtülü filim** ile **hareketli örtülü filim** adı verilen iki çeşidi vardır. Bu işlemde, örtü hareket eder, dekor ile hareketli cisim ayrı ayrı filimler üzerine alınır. Hareketli olan cisim kapkara bir dip önünde bulunur. Böyle bir durumda elde edilen negatifte dip, aydınlık; hareketli cisim ise karadır. Bu negatiften iki çeşit pozitif çıkarılır. Pozitiflerden biri normaldir, biri negatifte olduğu gibi hareketli cismin "kara" görünüşünü verecek kadar serttir. Dekorun negatifi ile sert pozitif birlikte basıldığı vakit, pozitif saydamsız bir örtü işini gördüğünden hareketli cismin dekor üzerinde bulunduğu yer açık kalır. Hareketli cisim - dekor negatifi bu kez normal pozitifle basıldığı vakit, normal pozitifteki hareketli cisim, negatifte kendine ait boşluğu doldurur. Böylelikle elde edilen pozitifte, ayrı ayrı çevrilen dekor ve hareketli cisim, aynı filim üzerinde birleşir. Bu çeşit ör-



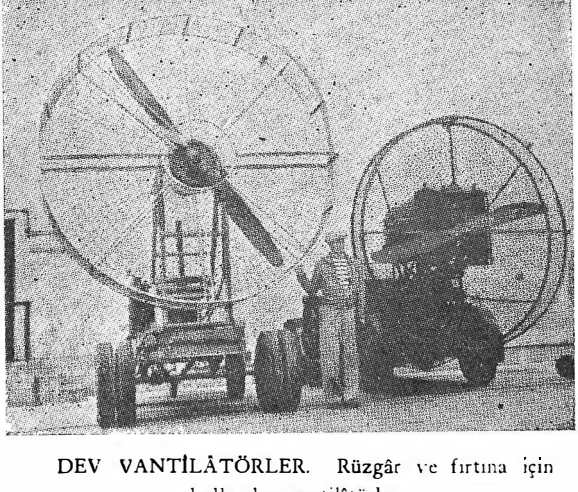
HAREKETLİ ÖRTÜLÜ FİLİM işlemiyle yapılan bir filim hilesi. Joan Bennett yavaş yavaş gözden kayboluyor.

tülü filim en çok, bir oyuncuyu, hiç ayak basmadığı yabancı bir dekorun içinde göstermekte, bir de gerçekte cansız olan cisimleri dekor içinde kendi kendine hareket eder göstermekte kullanılır. Bir sürahinin, bardağın, bir elbisenin dekor içinde dolaşması bu işlemle elde edilir. H. G. Wells'in ünlü romanından James Whale'in uyarladığı **The Invisible Man — Görünmeyen adam** (1933) çoğunlukla bu işleme dayanmaktadır. Hareketli örtülü filim, dekor ile hareketli cismin negatifinin alıcıda aynı zamanda elde edilmesinden meydana gelir. Örtülü filmin bir başka çeşidi, renk ayırımına dayanan **Dunning işlemi**dir. C. Dodge Dunning'in 1927 de ortaya koyduğu bu işlemde, önceden çevrilmiş bir dip ile sonradan çevrilmiş bir ön, aynı filim üzerinde birleştirilir. Önce dip dekoru filme alınır, bunun sarıya boyanmış pozitifi elde edilir. Bu pozitif, düzlükteki alıcıda boş filmin önüne takılır. Oyuncular sarı elbise giymiş, sarı ışıkla aydınlatılmış olarak mavi-yeşil bir diplik önünde oynarlar. Alıcı çalıştırıldığı vakit oyunculardan gelen ışık sarı renkli dekor pozitifinden geçerek boş filmin duyarkatını etkiler, mavi-yeşil olan diplikden gelen ışığı ise soğurur. Bunun yerine de sarı renkli pozitifte bulunan dekor görüntüsü, oyunculardan artakalan yeri boş filimde etkiler. Böylece ayrı bir dekor ile ayrı bir oyuncular görüntüsü aynı boş filim üzerinde birleşmiş olur. Bu işlem, renk süzgeçlerinin kendi renginden olan ışığı geçirmesi, tamamlayıcı renkte olanları tutması temeline dayanmaktadır. Nitekim yukarıdaki örnekte, sarı renkli süzgeç sarı rengi geçirmekte, tamamlayıcı renkler olan mavi-yeşili tutmaktadır.

DEKOR HİLELERİ. Dekor hilelerinden çoğunu (dip fotoğrafı, geriden gösterim, maket çekimi) dekor bölümünde görmüştük. Görüntü yönetmeni Eugene Schufftan'ın 1923 te ortaya koyduğu **Schufftan işlemi,** maket çekiminin daha geliştirilmiş ve kolaylaştırılmış biçimidir. Bu işlemde alıcının biraz ötesine 45° lik bir açı meydana getiren bir düz ayna konur. Alıcının yanında alıcıya dikey olarak ve aynaya yansıyacak biçimde bir maket, fotoğraf ya da resim yer alır. Bu maket, fotoğraf ya da resmin her hangi bir yerinde oyucuların görünmesini sağlamak için, aynanın o noktaya raslıyan yeri kazınır, böylece alıcı merceği aynaya yansıyan fotoğrafın görüntüsü arasından aynanın arkasında bir boşluğu da görür. Aynanın gerisinde uygun bir uzaklıkta oyuncular bu boşluğu dolduran bir uzaklıkta oyuncular bu

boşluğu dolduran bir dekor çerçevesinde göründükleri vakit alıcı, aynadaki görüntü ile bunların gröüntüsünü birleştirir. Abel Gance ile Pierre Angénieux'nün 1938 deki "Pictographe"ı ile Achille Dufour ile Henri Mahé'nin 1943 teki "Simplifilm" i Schufftan işlemini özenci sinemacıların kullanabileceği kadar kolaylaştıran, kartpostal ya da aynı büyüklükte fotoğraf ile son derece zengin bir dekor meydana getirerek bunu oyuncuların görüntüsüyle birleştiren iki işlemdir.

ETKİLER. **Etkiler,** doğal olayların doğadakinden ayrı kaynaklardan elde edilmesidir. Etkiler görüntüyle ya da sesle ilgili olmak üzere ikiye ayrılır. Etkiler genel olarak tiyatroda ve radyoda kullanılan tekniklere dayanır; fakat, son yıllarda birbirini izliyen yeni buluşlar, yeni maddeler sinemadaki etkileri alabil-



DEV VANTİLÂTÖRLER. Rüzgâr ve fırtına için kullanılan vantilâtörler.

diğine geliştirmiş ve basitleştirmiştir. Görüntüyle ilgili başlıca etkilerin sağlanışını kısaca gözden geçirelim. Rüzgâr, fırtına gibi doğal olayları sağlamak için son derece kuvvetli vantilâtörler kullanılır. Sahnede kar elde etmek için çeşitli yollar vardır. Kar yağışı küçücük beyaz tüyler yağdırmakla sağlanabilir. Baş-

ka bir yol beyaz pelür kâğıdı parçalarını, "kar tenceresi" adı verilen delikli bir kabdan yağdırmaktır. Daha iyi bir sonuç "Ruggieri" adı verilen özel bir barut kullanılarak elde edilir. "Ruggieri" yanarken 5-6 metre yükseğe kadar sıçrayan sonra



YAĞMUR. Merdivenler üzerine yerleştirilen delikli borulardan sular fışkırırken, bir işçi de anahtarları açıp kapayarak basıncı düzenliyor.

kar gibi beyaz parçalar halinde yavaş yavaş yere düşen zerrelerdir. Yerleri karla örtmek için alçı taşı tozu kullanılır, ayrıca küçük mika parçaları serpilirse ışıl ışıa bir görünüş elde edilebilir. Ayrıca vantilâtörler kullanarak tipi yapmak, aydınlatmada bazı düzenlerle karın çeşitli görünüşlerini elde etmek müm-

kündür. Buz görünüşü, su üzerine sıcak parafin dökülerek sağlanır. Yağmurlu sahneler için en elverişli araç, üzeri deliklerle örtülü bir borudan ibaret olan yağmur borusu kullanmaktır. Bu borular deliklerinin büyüklük küçüklüğüne, verilen suyun basıncına, boruların kapladığı alana göre hafif yağmurdan sağnağa kadar yağış çeşitlerini sağlıyabilir. Buğu, sis, duman gibi etkiler için "Ruggieri" fabrikasının özel barutları iyi bir sonuç vermektedir. Sisli görünüşler, merceğin önüne süzekler konarak da elde edilebilir; fakat o kadar iyi bir sonuç alınmaz. Büyük stüdyolarda sis aygıtı bu etkiyi daha kolay ve başarılı olarak sağlamaktadır. Dışarı çevirimlerde, sıvı klor esasına dayanan ve havayla temas eder etmez kalın bir sis tabakası meydana getiren kimyasal madde de kullanılmaktadır. Örümcek ağı için örümcek ağı aygıtı kullanılır. Bu aygıt, incecik plâstik iplikler çıkartarak doğal örümcek ağından ayırdedilmiyen bir görünüş sağlar. Kan için, çok kez, kanın akacağı yere yerleştirilmiş, içi boya dolu küçük kapsüller kullanılır. Bombardıman edilen yerlerde mermi düşmesinden meydana gelen patlamalar, çeşitli yerlere delikler açmak, buralara patlayıcı maddeler yerleştirerek üzerlerini top toprakla örtmek, sonra uzaktan yönetim yoluyla bunları patlatmakla sağlanır. Yangın sahneleri çok kez stüdyo dışında gerçek olarak yapılır, ya da geriden gösterim yoluyla yangın sahnesi ile oyuncular aynı görüntüde birleştirilir. Fakat bazan oyuncuların örneğin yanan bir kapıdan çıkıp kurtulması gibi sahneleri canlandırmak gerekir. O vakit "lycopodium" ıdı verilen sarı renkli toz kullanılır. Bu madde "lycopodium kabı" denilen vazo biçimindeki ufak kablara yerleştirilir. Üzerinde küçük küçük delikler bulunan bu kab içinde kontrollü bir şekilde yakılan "lycopodium" çok canlı alevler meydana getirir. Filimdeki kişilerden birinin yakınına ateş edilmesinden meydana gelen kurşun delikleri için iki yola başvurulur. Bunlardan biri, usta bir nişancının gerçek kurşun atmasıdır. Fakat bu da tehlikeli görüldüğü vakit, kurşunun gireceği noktaya önceden az miktarda patlayıcı madde doldurmak, sonra uzaktan kontrol vasıtasiyle bunu ateşlemek yolu tutulur. Saplanan bıçak, ok .. gibi durumları göstermek için tersine hareketten yararlanılır. Bu durumda, ok ya da bıçak saplandığı yerde durur, alıcının çalıştırılmasıyla birlikte saplandıkları yerden geriye doğru küçük bir yayla fırlatılır, ya da incecik bir iple çekilir. Ok ve yayın bu geriye doğru hareketi tersine hareketle saptanır, böy-

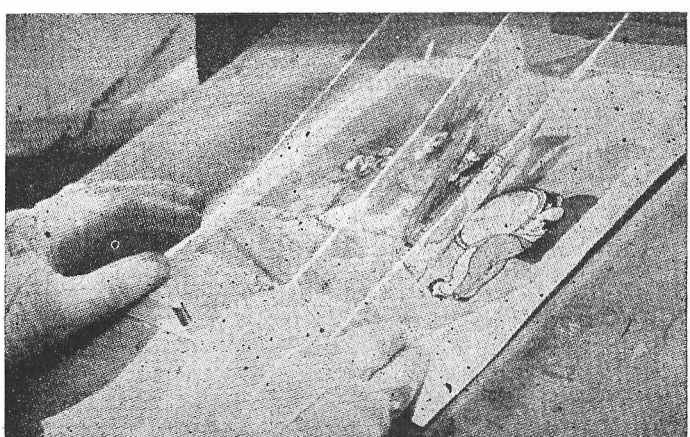
lece gösterimde ok ya da bıçak düzgün hareketle yol alıp saplanmış duygusu uyandırır.

SES ETKİLERİ. Seslendirme odasında kapı açılıp kapanmasını, gıcırdamasını vermek için yalnız kasa ve kapıdan ibaret bir araç, kapı zili için bir zil, ayak seslerini vermek için boşluk üzerine bir tahta... gibi basit araçlar yer alabilir. Fakat bugün özellikle manyetik seslendirme gibi son derece basit ve kullanışlı bir araç varken, artık eski tiyatro geleneğinden kalma araçlara dayanarak (örneğin nal sesleri için hindistan cevizlerini tahtaya, taşa vurma) **ses etkileri** elde etmeğe çalışmak çok ilkel bir işlem olmuştur. Başka bir vesileyle belirttiğimiz gibi, bugün akla gelebilecek her çeşit doğal sesleri en iyi yolda kaydetmiş manyetik kuşaklar vardır. Her stüdyo bu manyetik kuşaklardan ya da ses negatiflerinden meydana gelen zengin bir seslik kurmayı başlıca işlerden sayar.

6. CANLANDIRMA SİNEMASI

CANLANDIRMA. Sinema, şimdiye kadar birçok defa belirttiğimiz gibi, hareketin önce parçalara ayrılmasına (çözümleme), sonra da bu parçalara ayrılan hareketin yeniden birleştirilmesine (bireşim) dayanıyordu. Normal olarak çözümleme alıcıda, bireşim göstericide meydana gelmekteydi. Canlandırma ise, çözümlemenin alıcıda değil alıcıdan önce yapılmasıdır. Alıcıdaki çözümlemenin nasıl yapıldığını bir daha hatırlıyalım. Filim alıcı penceresi önünde saniyede 24 kere duruyor, 24 görüntü alıyordu. Yani alıcı önündeki hareketin 1/24 üne karşılık düşen parçalar alıcıyla sürekli olarak saptanıyordu. Canlandırmada ise, alıcı önündeki hareket saniyede 24 parçaya bölünür, her parça yine alıcıyla, fakat bu kez alıcı tekli çevirimle çalıştırılarak elde edilir. Buna niçin lüzum var? Çünkü bu sayede cansız cisimleri, kendiliğinden hareket edemeyen cisimleri de hareket ettirmek mümkündür. Sinemanın bu koluna, **canlandırma** sineması denmesi de bundandır. Elle yapılmış tek tek resimleri canlandırmak yoluyla elde edilen bütün canlı-resim çeşitleri, cansız kuklaları canlandırmak yoluyla elde edilen bütün kukla filimler, elle yapılmış şemaların canlandırılmasıyla meydana gelen şema filimleri... hep bu temele dayanır.

CANLI-RESİM. **Canlı-resim**, elle çizilmiş resimlerin canlandırılmasıyla meydana gelir. Bir canlı-resim meydana getirmek için ilk yapılacak iş canlı-resmin senaryosunu hazırlamaktır. Bundan sonra, bu senaryoda yer alan başlıca kişilerin ve dekorların yaratılmasına sıra gelir. Bunun için de ressamlar çeşitli kişilerin birçok taslaklarını çizer, bozar, düzeltir, ortaya canlı-resim tipleri çıkarır. Sonra, çevirim senaryosuna uyularak hareketin başlıca noktaları üzerinde çalışılır. Bu arada, yine çevirim senaryosuna uyularak canlı-resmin müziği hazırlanır. Çünkü, normal filimlerde genel olarak yapılanın aksine, canlı-resimlerde müzik ve ses etkilerinin önceden saptanması, hare-

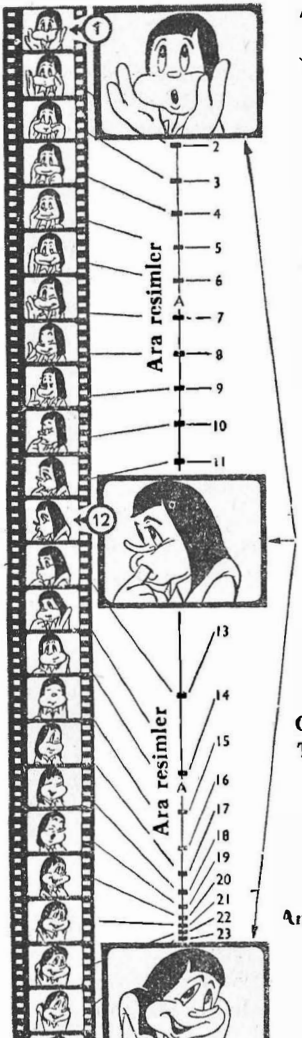


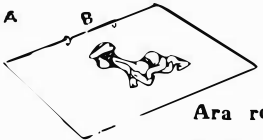
Canlandırıcı, saydam yapraklarla bir canlı-resim sahnesini hazırlıyor.

ketin buna uydurulması gerekir. Bu hazırlıktan sonra, canlı-resmin en önemli evresi olan, tek tek resimlerin çizilmesine sıra gelir. Bu resimler 18×24 cm. boyundaki **saydam yaprak**lara çizilir. Bu yapraklar selüloidden yapılmıştır. Her yaprağın üstünde aynı noktada olmak üzere delikler vardır. Böylelikle çevirim masasındaki dişe geçirildikleri vakit yaprakların hepsi aynı yere ve hizaya gelir. Yaprakların saydam olması, bu yapraklar üst üste konduğu vakit en alttakinden en üsttekine kadar bütün resimlerin tek bir parça halinde görünebilmesini sağlamak içindir. Genel olarak, bir canlı-resimde tek bir görüntü için dört çe-

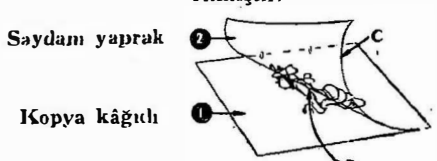
şit resim vardır: Duruk olan dip dekoru, dekorun hareketli bölümü, kişiler, kişilerin çeşitli bölümleri. Şu halde bir görüntü için en az bu dört ayrı resim üst üste konduğu vakit hepsi tek resim olarak görünür. Bunun sağladığı fayda şudur: Canlı-resimde hareketli olan herşey için ayrı ayrı resim yapmak gerekir, fakat hareketsiz olanlar için buna lüzum yoktur. Buna göre saydam yapraklar kullanılmasaydı, aynı resim için hareketli cisimlerle birlikte hareketsiz cisimleri de her seferinde çizmek gerekecekti, saydam yapraklar buna lüzum bırakmaz, hareketi gösteren tek tek resimler hareketsiz olan resim (örneğin dekor resmi) üzerine yerleştirilir.

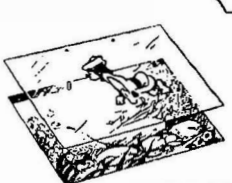
HAREKETİN ÇÖZÜMLENMESİ. **Canlandırıcı,** hareketi bu saydam yapraklar üzerinde çözümler. Bunun için de herşeyden önce belirli bir hareketin ana durumlarını bulur ve çizer. Bir hareketteki **ana durumlar,** hareketin başladığı, yön değiştirdiği, durduğu... başlıca noktalardır. Örneğin başını soldan sağa çeviren bir insanı ele alalım. Burada hareketin ana durumları sola doğru dönük olan başın harekete geçtiği, ortaya geldiği, nihayet sağa dönüp durduğu noktalardır. Canlandırıcı bunları çizdiği vakit meydana gelen resimlere, **ana resimler** adı verilir. Şimdi yapılacak iş, bu ana resimler arasında hareketin devamlılığını veren **ara resimler**i yapmaktır.. Bunlar için de baştaki ve sondaki ana resimler arasında hareketin gelişmesini gösteren ara resimler **ara-resimleyici** tarafından çizilir. Başın harekete geçişinden duruşuna kadarki durumlarını gösteren saniyede 24 resim çizilirse, hareket parçalarına bölünmüş olur. Tabiidir ki, hareketin hızlı ya da yavaş yapılışına göre, bu resimlerin sayısı çoğalır ya da azalır. Belirli bir hareket böylece tamamiyle çizildiği vakit, bu hareket çini mürekkebiyle saydam yaprakların ters yüzüne çizilir. Daha sonra saydam yaprağın asıl yüzünden bu çizgiler esas alınarak resimler boyanır. Sahnede dekor yer alıyorsa, bunların resimleri de saydam yaprak üzerine çizilir. Bir canlı-resim için gerekli bütün resimler saydam yapraklar üzerine çizildikten sonra bunların alıcıyla saptanmasına geçilir. Bunun için canlı-resim alıcısı kullanılır. **Canlı-resim alıcısı,** bildiğimiz alıcılardan değişik bir aygıt değildir, sadece canlı-resmin özelliklerine uygun olarak daha elverişli bir duruma sokulmuştur. Bu alıcı bir canlı-resim çevirim masası üzerinde, masanın yüzeyine dikey olarak sıkıca bağlanmıştır. Masanın üzerinde, saydam yaprak-



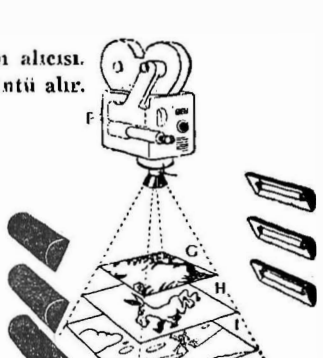


Ara resimlerin yapılması için kopya kâğıdı. Ana resimler üst üste bindirilmiştir.





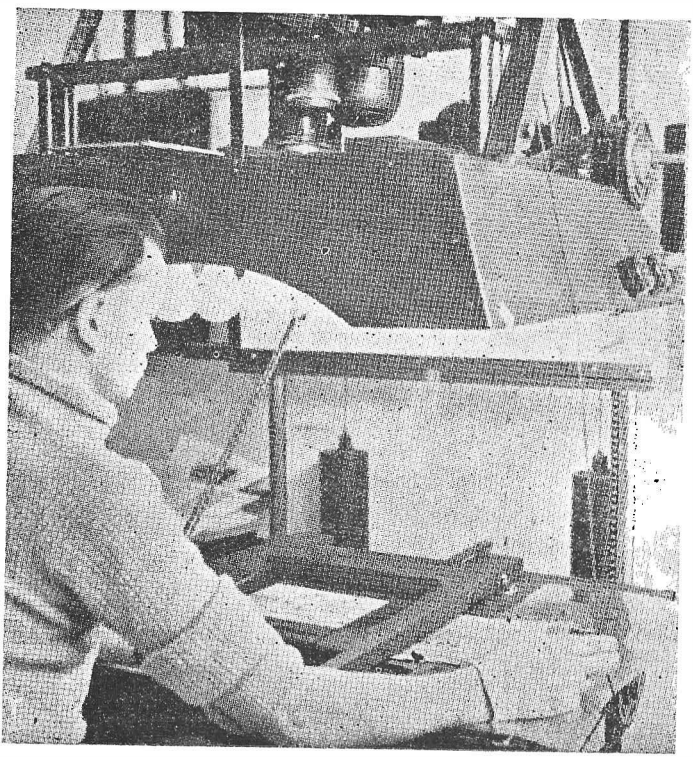
Tamamlanmış guaş: kişiler saydamsızdır. (Çekime hazır maket)



CANLI-RESİM TEKNİĞİ

A — Bir saniyelik gösterim için hazırlanan canlı-resim parçası (24 görüntü). B — Resimlerin kopya kâğıdına çizilmesi. C — Resimlerin saydam yaprak (2) üzerine kopyasının (1) alınışı. D — Saydam yaprakların boyanışı. Kişiler yaprağın tersinden boyanır. E — Çevirime hazır dekor ve kişi. F — Canlı-resim alıcısı. G — Ön dekoru. H — Kişiler. I — Dip dekoru. J — Işıldaklar.

ların takılacağı dişler bulunur. Diyelim ki, duvara asılı bir saatin önünde başını sağdan sola çeviren bir adamın durumunu gösteren bir sahne alınacak. Masadaki dişlere en önce hareketsiz olan dip dekorunun resmi konur. Bunun üzerine saatin hareketli olan sarkacının en sağa uzanmış resmi yerleştirilir, en üste başı sola dönük olan adamın resmi yerleştirilir. Bu, hareketin başlama noktasını veren ilk resimdir. Alıcı tek görüntülü çevirimle çalıştırılarak bunu boş filimde tek görüntü üzerine alır. Bundan sonra ikinci resmin çevirimine geçilir. Dip dekoru hareketsiz olduğu için değişmez. Buna karşılık saatin sarkacının hafifçe sola ilerlemiş resmi, ilk resmin yerine konur; başı sola



CANLI-RESİM. İpe her dokunuşta canlı-resim alıcısı bir görüntü alıyor.

dönük adamın resmi de çıkarılıp bunun yerine başı biraz daha sağa dönük olarak bulunan resmi konur. Alıcı bu şekilde meydana gelen resmi de boş filim üzerinde tek görüntü olarak alır. Hareket tamamlanıncaya kadar bu işlem sürüp gider. Bundan da anlaşılacağı gibi bir canlı-resim meydana getirmek son derece sabır, bilgi ve emek işidir. Gerçi bazan, hareketi gösteren resimleri iki, hatta üç kere arka arkaya kullanarak ara resimleri böylelikle doldurmak imkânı vardır ama, bu ancak yavaş hareketlerde olabilir, aksi takdirde gösterimde hareket sıçramalı olarak ortaya çıkar. Küçük bir hesap, canlandırma işinin ne kadar yorucu olduğunu ortaya koyar: Bir saniyelik hareket için 24 resim çizmek gerekir, bir dakikalık hareket için 1440 resim gerekir, buna göre 10 dakikalık kısa bir canlı resim için 14.400 resim çizmek gerekir. Canlı-resimde iki boyutlu bir yüzey üzerindeki resimler kullanıldığı için alıcının kaydırma, çevrinme gibi hareketlerinin sağlıyabileceği derinlik duygusu çok sınırlıdır. Walt Disney, bu sınırları genişletmek üzere, özellikle uzun canlı-resimlerinde kullanılmak için **"Multiplane"** adı verilen özel bir alıcı yaptırmıştır. Bu alıcı, normal bir canlı-resim alıcısı gibi dikey durumdadır. Fakat saydam yapraklar alıcı merceğinin önünde üst üste bindirilmek yerine, birbirinden belirli aralıklardaki cam çerçeveler içine yerleştirilmiştir. Bu alıcı bir asansör gibi yukarıya aşağıya, öne arkaya, yanlara doğru hareket edebilir. En alttaki cam çerçeveye dip dekoru, onun üstündekine dip dekorundan biraz önde bulunan dekor, ortadaki dekor, sonra kişileri gösteren resim, nihayet en üstteki çerçeveye ön dekoru yerleştirilir. Alıcı, dip dekoruna doğru ilerliyen kişileri izlemek gerektiği vakit her görüntüde biraz daha aşağıya doğru kaydırılır, birinci cam çerçeveyi geçer, ikinci çerçeve aşağıya doğru iner, kişiler sağa ya da sola gidiyorlarsa alıcı da sağa sola hareket eder.

KUKLA FİLMİ. Canlandırmanın ikinci önemli kolu, kukla filmidir. **Kukla filmi**nde, elle çizilen resimlerin yerini kuklalar alır. Canlandırıcının görevi, filmin başlıca tiplerini kukla olarak meydana getirmektir. Ayrıca her kuklanın birkaç başı bulunur. Bu başlardan her biri o tipin sevinç, keder, şaşkınlık... gibi yüz ifadelerini verir. Bu kuklalar, maket biçimindeki dekorlarla birlikte çevirime hazırlanır. Yukarıda canlı-resim için verdiğimiz örneği alırsak, bir kukla filmin çevrilişi şöyle olur:

Kuklanın başı sola dönük durumdayken tek görüntülü çevirim ile bir görüntüsü alınır. Alıcı durdurulur. Yönetmen kuklanın başını biraz sağa doğru oynatır, ikinci görüntü alınır...

CANLANDIRMA TEKNİKLERİ. Canlı-resim ve kukla filminden ayrı olarak, yine canlandırma ilkesine dayanmakla birlikte, değişik canlandırma teknikleri vardır. Bunlardan en önemlileri şunlardır: **Alıcısız filim.** Canlı-resimde her görüntünün resmi ayrı saydam yapraklara konuyor, bunlar teker teker alıcı önüne yerleştirilerek tek görüntülü çevirimle teker teker boş filim üzerine saptanıyordu. Alıcısız filimde, alıcı ortadan kalkmaktadır. Bu çeşit filimde canlandırıcı, eline bir boş filim alır, saydam yapraklar üzerine çizmesi gereken resimleri doğrudan doğruya boş filmin görüntü çerçevesi içine çizer. Böylelikle alıcıya ve boş filmin lâboratuvar işlemlerinden geçmesine lüzum kalmaksızın ortaya bir canlı-resim çıkmış olur. Bu çeşit çalışmada en büyük güçlük, canlandırıcının çalışmak zorunda olduğu yüzeyin darlığıdır. Saydam yapraklar 18×24 cm. boyunda olduğu halde, boş filmin bir görüntüsü 18 × 24 mm. dir. Tabiatıyla buraya ayrıntılı, geniş dekorlu resimler değil daha basit, şematik resimler çizilebilir. Canlandırıcı bu küçük yüzeye resim çizerken bir büyüteçten yararlanır. Bu çeşit filimlerin en büyük ustası olan McLaren, ayrıca alıcısız filim hazırlamayı kolaylaştıran küçük bir düzen de meydana getirmiştir. Bu düzende, boş filim bir yatağa yerleştirilmiştir. Her resim tamamlanınca filim bu yatakta bir görüntü ilerler, bir optik düzen bir önceki resmi, yeni çizilecek resmin altında verir, böylece canlandırıcı iki resim arasındaki farkın nasıl olacağını hemen kestirir. Alıcısız filim, canlandırıcıya büyük bir serbestlik sağlar, aynı zamanda bir filmin meydana getirilişinde bütün sorumluluk tek kişiye bağlı olur. Alıcısız filmin değişik bir çeşidi, **çerçevesiz filim**dir. Aradaki fark, alıcısız filimde her resim görüntü çerçevesi içine yerleştirildiği halde, çerçevesiz filimde canlandırıcının resimleri çerçeveyle sınırlamaksızın sürekli olarak çizmesidir. Tabiatıyla gösterim sırasında görüntüler perdede yine çerçeve çerçeve görünür. Bu çeşit canlandırma, ancak soyut filimler için kullanılır. Alıcısız filim, nasıl alıcıya lüzum kalmaksızın doğrudan doğruya elle boş filim üzerine çiziliyorsa, sesyolu üzerindeki ses görüntüleri de doğrudan doğruya elle filim üzerine çizilir, bunun sonucunda ortaya, hiçbir müzik aygıtı (çalgısı)

tarafından çalınmayan bir müzik çıkar ki, buna **çalgısız müzik** denir. Seslendirme bölümünde gördüğümüz gibi, başlıca iki çeşit sesyolu bulunmaktadır; değişir alanlı sesyolu, değişir yoğunluklu sesyolu. Birincisinde yoğunluk aynı kalıyor, alan (biçim) değişiyordu; ikincisinde alan aynı kalıyor, yoğunluk değişiyordu. Araştırıcılar belirli müzik parçalarının ses kuşağı üzerinde ses görüntülerini inceliyerek yoğunluğa ya da biçime dayanan ve belirli bir ses karşılık olan ses görüntüsü örnekleri ortaya çıkarmışlardır. Canlandırıcı bu ses görüntüsü örneklerine dayanarak sesyolu üzerine istediği sesi verecek şekilleri çizer. Bu usul, özellikle soyut müzik bakımından başarılı sonuçlar vermektedir. Canlandırmanın bir başka tekniği, canlı-resim ile kukla filmi birleştiren gölge filmidir. **Gölge filmi** bize hiç yabancı olmayan bir filim çeşididir, çünkü temeli "Karagöz" gibi "hayal" oyunlarına dayanır. Gölge filmi, çeşitli varlıkların gölgesini saydam bir perde üzerine düşürmek, bunları canlandırma yoluyla alıcıdaki boş filme geçirmeğe dayanır. Gölge filmin biraz değişik çeşidi, "Karagöz"deki çeşitten şekilleri, aradaki perdeyi kaldırarak doğrudan doğruya alıcı karşısında oynatmağa dayanır. Buna da **düz gölge filim** adı verilir. Asıl gölge filimde şekilleri perdeye yaklaştırarak, uzaklaştırarak, şekilleri perdeye göre çeşitli uzaklıkta tutarak, ışık oyunlarına başvurarak oldukça derinlik duygusu sağlandığı halde, düz gölge filimde bu derinlik duygusu kalmaz, ayrıca şekiller geriden, yandan değil, karşıdan aydınlatılır. Buna karşılık, asıl gölge filim, beyazperdede sadece kapkara şekillerin hareketi olarak göründüğü halde, düz gölge filimleri renkli olarak yapmak imkânı vardır. Kukla filim tekniğine benzer bir teknik, insanları kukla gibi canlandırmaktır. Bu çeşit filimde, insanlar hareketlerini doğadaki gibi yapacakları yerde, kukla filim çevrilirken olduğu gibi hareketi parça parça vererek yaparlar. Tek görüntülü çevirimle çalışan alıcı bunları kukla gibi tek tek görüntüde saptar. Ap ayrı bir canlandırma tekniği, Alexandre Alexeieff ile Claire Parker'in geliştirdiği "iğneli perde" ile "sarkaçlı filim"dir. **İğneli perde**, $125 \times 100 \times 2{,}5$ cm. boyunda düz beyaz bir levha üzerindeki bir milyon deliğe yerleştirilmiş bir milyon iğneden meydana gelir. 0,5 cm. çapındaki bu deliklerin her birinde 0,45 cm. çapında ve 3 cm. boyunda toplu iğneler bulunur. Bu iğnelerin hepsi levha üzerinde en uzun olarak bulundukları ve bir yandan aydınlatıldığı vakit karşıdan bakılınca levha karanlık görünür. İğne başla-

rının levhaya yapıştığı en kısa durumlarında ise levha beyazdır. İğneleri bu iki aşırı durum arasında oynatınca beyazdan siyaha doğru bütün gri ayırtıları elde edilir. Bu iğneler küçük merdaneler yardımiyle çeşitli bölümleri çeşitli uzunluğa sokularak "iğneli perde" üzerinde siyah-beyazın tonlarıyla şekiller meydana getirilir. Bu şekiller canlandırma yoluyla boş filim üzerine alınır. "İğneli perde" tekniğiyle meydana gelen canlı-resimler, gravür tekniğine göre çizilmiş resimleri andırmaktadır. **Sarkaçlı filim** aydınlatılmış bir sarkaç ucunun hareketli haldeyken duruk bir boş filim üzerine çizdiği biçimlerden meydana gelir. Bu sarkaç yalnız sağa sola değil, fakat çapraşık bir düzenle her yöne hareket edebilecek yapıdadır. Sarkaçlı filim tekniği soyut canlandırma filimlerinde kullanılır.

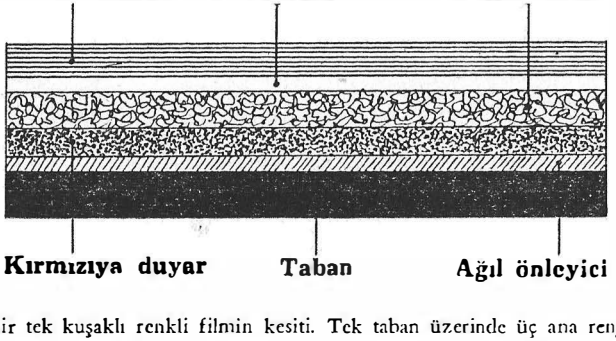
7. RENKLİ FİLİM

RENKLİ FİLMİN TEMELİ. Renkli filmin temeli, bütün renklerin üç ana rengin uygun orandaki karışımından elde edilebileceği ilkesine dayanır. Yapılacak işlem, bir sahnenin ana renklerinin elde edilmesi (çözümleme), sonra bunların karışımıdır (bireşim). Bilindiği gibi güneş ışığının gözle görünebilir görüntüsünde üç ana renk vardır: Mavi, yeşil, kırmızı. Bunların uygun oranda karışımından güneş ışığı görüntüsündeki bütün öbür renkler elde edilebilir. İngiliz bilgini Clark Maxwell 1855 te bu olayı fotoğrafçılıkta denemişti: Her hangi bir sahne üç ana rengin ışığıyla üç ayrı göstericiden perde üzerine birbiri üstüne binecek yolda yansıtılınca, sahnenin doğal rengi yeniden elde ediliyordu. Bu sonuç, ana renklerin birbirine katılmasıyla gerçekleştirildiği içi buna **katmalı işlem** denilmektedir. Fakat doğada rengin meydana gelişi böyle olmaz. Doğada rengin meydana gelişi, cismin, üzerine düşen beyaz ışıktaki renklerin bir kısmını soğurması (yani beyaz ışıktan çıkarması), ancak geriye kalanı, yani kendi renginde olanı yansıtmasıyla meydana gelir. Örneğin yeşil bir yaprak yalnızca yeşili yansıtır, öbürlerini soğurur. Bu olay, **çıkarmalı işlem**in temelidir. Nitekim bir ressam da beyaz bir kâğıda resim çizerken kâğıdın beyaz yüzeyini kat kat boyayla örter, yalnız yansımasını istediği renkleri açıkta bırakır. Çıkarmalı işlemde ana renklerden çok tamamlayıcı renk-

lerden yararlanılır. Üç ana renkten her hangi birini çıkardığımız vakit, geriye kalanların uygun karışımı, o rengin tamamlayıcısıdır. Buna göre, mavinin tamamlayıcısı sarı (yeşil+kırmızı), kırmızınınki mavi-yeşil (mavi + yeşil), yeşilinki mavi-kırmızı (mavi+kırmızı) dır. Bir ana renge kendi tamamlayıcısı katılırsa beyaz elde edilir. Öte yandan, tamamlayıcı renkteki bir süzgeç, ilgili olduğu rengi soğurur (çıkarır), öbürlerini bırakır. Örneğin sarı bir süzgeç, maviyi soğurur, kırmızı ile yeşili bırakır. Çıkarmalı işlem de, katmalı işlem gibi, sahnenin önce ana renklerine ayrılmasına (çözümleme), sonra bu ana renklerin yeniden elde edilmesine (bireşim) dayanır. Her iki işlemde de çözümleme aynı şekildedir, yani üç ayrı negatif üzerine üç ayrı süzgeç yardımiyle üç ana renk alınır. Fakat bireşim değişiktir. Çıkarmalı işlemde bireşim genel olarak şöyle olur: Üç ana renkteki negatiften üç ayrı pozitif elde edilir. Bu pozitiflerden her biri, ilgili olduğu negatifteki ana rengin tamamlayıcısıyla renklendirilmiştir: Mavi negatiften elde edilen pozitif sarıya (sahnenin mavi bölümleri ana renkle tamamlayıcısı birleştiği için beyazdır); kırmızının pozitifi mavi-yeşile (sahnenin kırmızı bölümleri beyaz); yeşilin pozitifi kırmızı-maviyé (sahnenin yeşil bölümleri beyaz) boyalıdır. Bu üç pozitif, görüntüleri çakışacak biçimde üst üste bindirilip göstericiye yerleştirilir ve beyaz ışıkla perdeye yansıtılırsa, perdede sahnenin doğal rengi meydana gelir. Bunun sebebi şudur: Beyaz ışık kırmızının pozitifine rasladığı vakit sarıyla karşılaşıp mavi rengi soğurulur, sonra kırmızı-maviye raslayıp yeşil rengi soğurulur, ancak sahnenin kırmızı bölümüne raslıyan beyaz yerden yalnız kırmızısı geçer. Yeşil ve mavi için de aynı olay meydana gelir; perdede aynı sahnenin üç ana renkteki görüntüsü üst üste bindiğinden doğal renk ortaya çıkar. Katmalı işlem basitliğine rağmen kullanışlı olmadığı için, hemen hiç kullanılmaz, buna karşılık çıkarmalı işlemin çok geniş bir kullanılış alanı vardır. Yukarıdaki örnekte, çıkarmalı işlem için üç ayrı negatif ve üç ayrı pozitifin yer aldığını gördük. Fakat bugün birçok çıkarmalı işlem çeşitlerinde gerek çözümleme, gerekse bireşim evreleri tek kuşakla sağlanmaktadır. Renkli işlemler zaten çeşidine göre, başlıca üç çeşit boş filim kullanır: Tek kuşak, çift kuşak, üç kuşak. **Tek kuşak**, aynı taban üzerinde üç ayrı renge duyarlığı olan duyarkatı; **çift kuşak**, her biri ayrı taban üzerinde yer alıp birbirine değgin olarak kullanılan iki duyarkatı; **üç kuşak**, her biri üç ayrı taban üzerinde yer alıp ikisi

değgin biri tek olarak kullanılan üç duyarkatı anlatır. Çift kuşak, iki renge karşı duyar olan duyarkattan meydana gelir. Gerçekten, yalnız üç ana rengin değil iki ana rengin uygun ölçüde karışımından da öbür bütün renkler elde edilebilir; fakat sonuç, üç ana rengin karışımındaki kadar iyi sonuç vermediğinden bu çeşit renk işlemi bırakılmıştır. Buna karşılık tek kuşak ve üç kuşak geniş ölçüde kullanılmaktadır.

TEK KUŞAKLI RENKLİ FİLİM. Almanların 1939 da piyasaya sürdükleri **Agfacolor,** Agfa'nın A.B.D.ndeki kolu tarafından ortaya çıkarılan **Anscolor,** Sovyetlerin 1945 ten sonra Agfacolor'dan geliştirdikleri **Sovcolor,** Amerikan Eastman-Kodak'ın **Ektachrome**'u, yine aynı fabrikanın 16 mm. lik renkli filmi **Kodachrome**'u, bunun 35 mm. lik olarak geliştirilmişi olup 1950 de piyasaya çıkarılan **Eastmancolor,** Belçika'daki Gevaert fabrikasının **Gevacolor**'u, İtalya'daki Ferrania fabrikasının **Ferraniacolor**'u, Japonların **Fuji**si, hep tek kuşak temeline dayanır. Bu çeşit filimlerde bildiğimiz tabanın üstünde ana rengin ya da



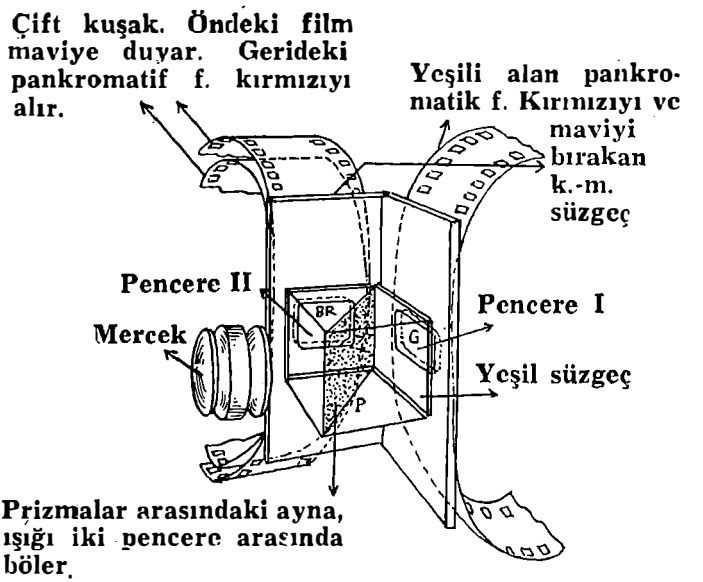
Bir tek kuşaklı renkli filmin kesiti. Tek taban üzerinde üç ana renge duyarlığı olan üç ayrı duyarkat, bir süzgeç katı, bir ağıl önleyici kat bulunur.

tamamlayıcı rengin her birine karşı duyar olan üç duyarkat üst üste yer alır. Bunların her birinin kalınlığı milimetrenin binde birinin küsurları kadardır. Örneğin Agfacolorda kırmızı, yeşil, maviye karşı duyarlığı olan duyarkatlar vardır. Bu negatif, normal bir siyah-beyaz yıkamaçtan geçirilince üzerinde normal gü-

müş görüntüleri belirir. Bu negatif, beyaz ışıkla yine üç duyarkatlı bir pozitif üzerine aktarılır. Bu pozitif, renk meydana getiren özel bir yıkamaçtan geçirilince üzerinde üç tamamlayıcı renkteki görüntü belirir. Görüldüğü gibi Agfacolor her hangi bir siyah-beyaz filim gibi kullanılmakta, yıkanmaktadır. Buna karşılık pozitif kopyalarının çıkarılması güç olduğu kadar pahalıdır da. Ayrıca, bu çeşit filimler kuvvetli ışıkta kolayca bozulabilir. 16 mm.lik filim olan Kodachrome da kullanışlı olduğu gibi daha da iyi sonuç verir. En elverişli yanı, evrilir olmasıdır; yani alıcıda kullanılan negatif, doğrudan doğruya renkli pozitif kılığına geçer.

ÜÇ KUŞAKLI RENKLİ FİLİM. Tek kuşaklı renkli filimlerin yanında bugün en çok kullanılan renkli filim işlemi, 1926 da çift kuşak olarak ortaya atılan fakat sonradan üç kuşak olarak geliştirilen **Technicolor**dur. Herbert T. Kalmus tarafından meydana getirilen Technicolorun çevrilişi oldukça güçtür, Agfacolorun aksine özel bir alıcı gerektirir. Bir Technicolor alıcısının tek merceği, fakat iki görüntü penceresi vardır. Bu pencerelerden biri merceğin karşısındadır; öbürü buna dik açı meydana getirerek merceğin solunda yer alır. Tabanları iki pencerenin açı ortayı biçiminde birbirine değen iki üçgen prizma, pencere arasındaki boşluğu doldurur. Mercekten gelen ışığın bir kısmı bu prizmayı geçerek karşıdaki pencereye gider; burada yeşil süzgeç ardındaki pankromatik bir duyarkat üzerine sahnenin yeşil görüntüsünü meydana getirir. Mercekten gelen ışığın bir kısmı da, üçgen prizmaların tabanından meydana gelen aynada yansıyarak soldaki pencereye gider. Burada kırmızı-mavi bir süzgeçten geçen ışık, yeşili tutar, mavi ile kırmızıyı bırakır; böylece süzgeçin gerisinde yalnız maviye karşı duyarlığı olan basit duyarkat mavi görüntüyü alır. Bu duyarkatı geçen ışık, yalnız kırmızıyı bırakan kırmızı bir süzgeçten geçerek pankromatik bir duyarkat üzerinde kırmızı görüntüyü meydana getirir. Böylelikle, bir Technicolor alıcısında eşlemeli olarak çalışan üç ayrı negatif üzerinde sahnenin yeşil, mavi, kırmızı görüntüleri elde edilmiş olur. Bu üç ayrı negatiften, üç ayrı pozitif çıkarılır. Her pozitif, üzeri jelâtin örtülü bir boş filme basılır. Bu jelâtin katı pozitifin az ya da çok yoğun oluşuna göre değişik kabarıklıkta görüntüler meydana getirir. Jelâtin kabartıları sertleşince kalıp işini görür. Bu üç kalıp, bu defa jelâtinli tek kuşak üzerinde

birleştirilir. Bütün bu işlemlerde üç ayrı görüntünün birbiriyle bağıntısı çok ince bir hesaba dayanır; 18 × 24 mm.lik bir yüzeyde bunun ne kadar güç bir çalışma olduğu kendiliğinden anlaşılır. Technicolor'un alıcısı da çok ağır, kullanışı güç bir aygıttır. Buna karşılık pozitif kopyalar çıkarmak, Agfacolordakinden daha ko-



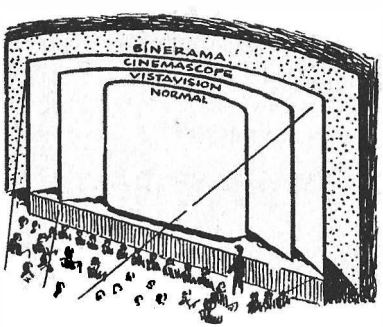
Technicolor alıcısının optik düzeni

Prizmaların tabanından meydana gelen ayna (P), mercekten gelen ışığı ikiye ayırır. Aynayı aşan ışık 1. Pencerenin önündeki yeşil süzgeçten (G) geçer. Pankromatik filim üzerine yalnız yeşil rengin görüntüsü çıkar. Aynada yansıyan ışık 2. pencerenin önündeki kırmızı-mavi süzgeçten (BR) geçer. Bu süzgeç yeşili tutar. Bu süzgeçten geçen mavi ışınlar çift kuşağın önündeki maviye duyar filme çıkar. Öndeki filimden geçen kırmızı ışınlar arkadaki pankromatik filmi etkiler

lay ve ucuzdur. Son yıllarda her iki işlemin elverişli yönlerini birleştiren çeşitli renkli filim işlemleri geliştirilmiştir. Bunlarda, çevirimde tek kuşaktan, kopya çıkarmakta Technicolor işleminden yararlanılmaktadır.

8. GENİŞPERDE, ÜÇBOYUT

GENİŞPERDE. **Genişperde** terimi, herşeyden önce, Edison'un 1889 da ortaya koyduğu 4:3 (1,33:1) orantısından her çeşit ayrılmayı anlatır. Bu orantının sesin sinemaya girişiyle bozulur gibi olurken, Akademi örtüsüyle yeniden kurulduğunu yukarıda görmüştük. Buna rağmen, sinemanın ilk çağlarından beri, beyazperdeyi bu oranın dışına çıkarma denemeleri yapılmışsa da, 1950 yıllarına gelinceye kadar bu denemelerden hiçbiri sürekli olmamıştır. Örneğin Fransız sinemacısı Raoul Grimoin-Sanson

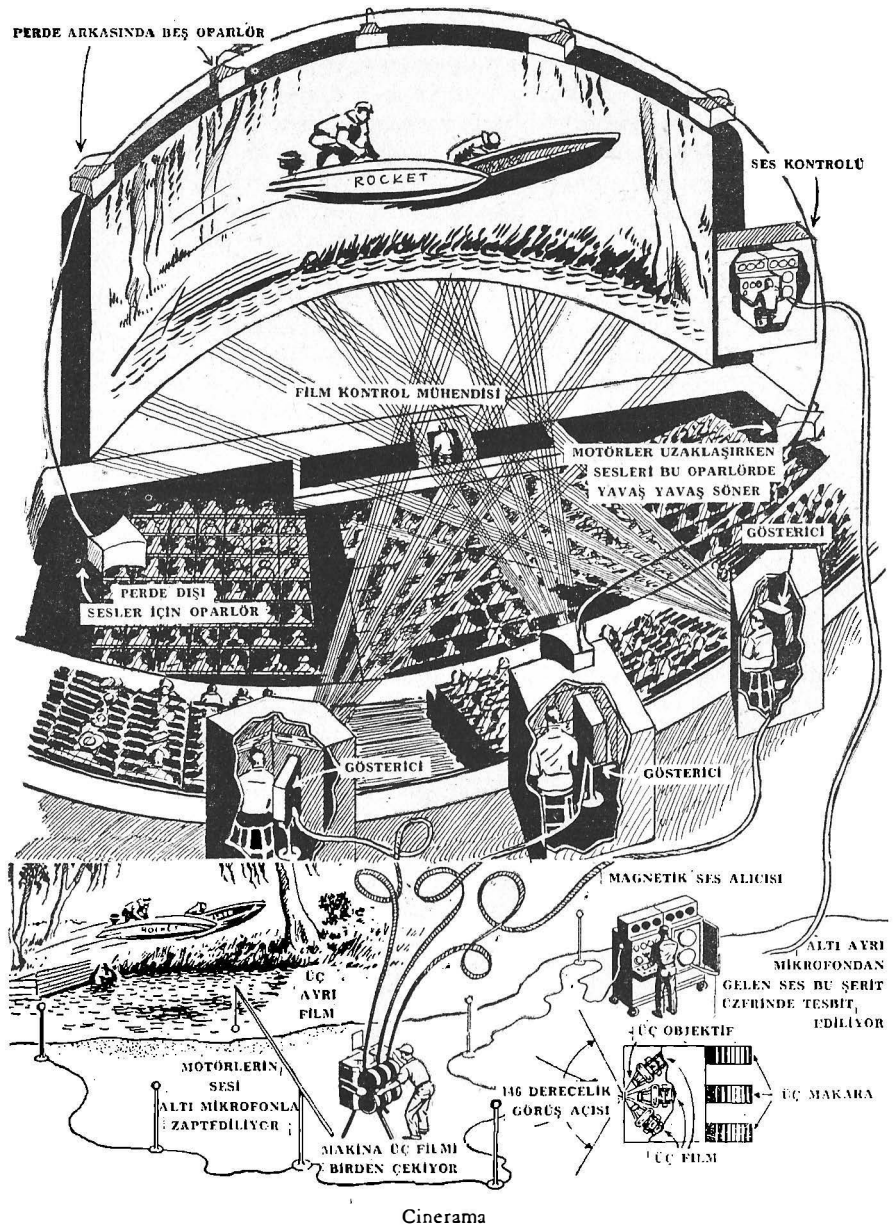


Genişperde işlemleri

daha 1897 de **Cinéorama** adını verdiği bir genişperde işleminin patentini almıştı. Bu işlemde on gösterici, bütün bir daireyi kaplıyacak biçimdeki perdenin merkezine yerleştiriliyor, daha önce aynı şekilde çalıştırılmış alıcılarla elde edilen filimler bu göstericilerle yansıtılınca, silindir biçimindeki perdenin her tarafı görüntüyle doluyordu. Cinéorama 1900 de Paris'teki Dünya Sergisi'nde birkaç gösterimden sonra kullanılmadı. Abel Gance 1927 de **Napoléon** filminin bazı sahneleri için üç normal perdenin yanyana dizilmesinden meydana gelen 15 metrelik **üçlü perde**yi kullandı. **Magirama** adı verilen bu işlemde Gance, ya aynı sahnenin görüntülerini, ya da başka başka sahnelerden alınan ayrı görüntüleri (ki buna **Polyvision** denmektedir) bu üçlü perdeye yansıtıyordu. Claude Autant-Lara 1929 da **Pour construire un feu** için, alanı değişen bir perde kullandı. Eisenstein da 1930 da Hollywood'ta "Academy of Motion Picture Arts and Sciences" ın bir toplantısında sahnenin gereklerine göre boyu değişebilen

bir **dinamik perde** işleminin kullanılmasını teklif etmişti. Fakat o zamanki büyük iktisadî buhran ve sesli filmin çıkışıyla sarsıntı geçiren Hollywood bu teklifi bir yana bırakmıştı. Ancak 1950 den sonra, Hollywood'un büyük bir buhranla karşı karşıya kalması, televizyonun birdenbire gelişmesi karşısında Amerikan yapımcılarının endişeye düşmesi üzerinedir ki, birçok eski genişperde, üçboyutlu ve geniş filim işlemleri yeni baştan ele alındı.

CINERAMA. Tarih bakımından genişperdelerin birincisi 1 Ekim 1952 de piyasaya çıkarılan **This is Cinerama** filminde kullanılan **Cinerama** işlemidir. Cinerama, dayandığı temel bakımından Grimoin-Sanson'un Cinéoraması ile Gance'ın üçlü perdesini andırmaktadır. Cinerama üzerindeki çalışmalar 1939 da New York Dünya Sergisi hazırlıkları sırasında başlamıştı. Savaşın patlaması bunun bir ilk çeşidinin savaş pilotlarının eğitiminde kullanılmasına yol açtı: Fred Waller'in geliştirdiği bu işlemde, 11 alıcının çevirdiği filimler küresel bir perde üzerine yansıtılıyordu; pilotlar bu küresel perde üzerindeki uçak görüntülerine atış eğitimi yapıyorlardı. Waller 1950 de ses yönetmeni Hazard E. Reeves, Michael Todd ve daha başkalarıyla "Cinerama, Inc." ortaklığını kurarak Cinerama işlemini ortaya çıkardı. Bu işlem, bir araya getirilmiş üç alıcının çevirdiği üç filmin, üç ayrı göstericiyle perdeye yansıtılmasına dayanır. Bu alıcıların mercekleri birbirinin devamı olan 146° lik bir görüş alanını kaplar. Alıcıların üçü de eşlemeli olarak çalışır. 35 mm.lik üç filim kullanan bu alıcılar saniyede 26 görüntülük hızla çalıştırılır, ayrıca her görüntünün yüksekliği % 50 artırılmıştır; böylece normal görüntü dört delik yüksekliğinde olduğu halde Cinerama'da altı delik yüksekliğindedir. Bu yolda elde edilen üç filim, salonun gerisinde üç noktada bulunan üç göstericiyle perdeye yansıtılır. Soldaki gösterici perdenin sağına, sağdaki perdenin soluna, ortadaki gösterici de perdenin ortasına görüntü yansıtır. Perde, genel olarak 11 metre yüksekliğinde 27 metre genişliğindedir, yani normal perde yüzeyinin aşağı yukarı on katıdır. Bu perde, derinliği en fazla beş metre olan içbükey bir perdedir. Oranı 2,6:1 dir. Cinerama'nın perdesi yan yana yerleştirilmiş, yansıtması güçlü bin kadar plâstik dikey telden meydana gelmiştir. Perdenin genişliğinin yanı sıra içbükey olması görüntülere ayrıca bir derinlik duygusu da vermektedir. Öte yandan Cinerama aynı zamanda üçboyutlu ses işlemine de dayanmaktadır. Cinerama'da

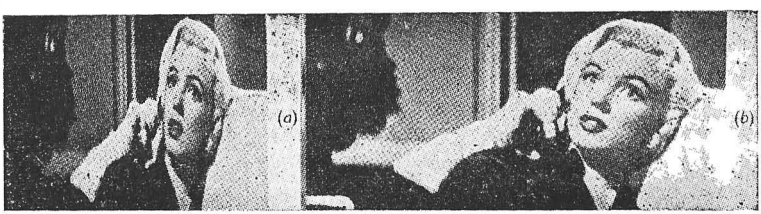

PERDE ARKASINDA BEŞ OPARLÖR
ROCKET
SES KONTROLÜ
FİLM KONTROL MÜHENDİSİ
MOTÖRLER UZAKLAŞIRKEN SESLERİ BU OPARLÖRDE YAVAŞ YAVAŞ SÖNER
GÖSTERİCİ
PERDE DIŞI SESLER İÇİN OPARLÖR
GÖSTERİCİ
GÖSTERİCİ
MAGNETİK SES ALICISI
ÜÇ AYRI FİLM
ALTI AYRI MİKROFONDAN GELEN SES BU ŞERİT ÜZERİNDE TESBİT EDİLİYOR
ÜÇ OBJEKTİF
MOTÖRLERİN SESİ ALTI MİKROFONLA ZAPTEDİLİYOR
146 DERECELİK GÖRÜŞ AÇISİ
ÜÇ MAKARA
MAKİNA ÜÇ FİLMİ BİRDEN ÇEKİYOR
ÜÇ FİLM

Cinerama

perdenin enliliğine doğru beş hoparlörden beş sesyolu çalınır. Ayrıca salonun her hangi bir noktasına özel etkiler için iki hoparlör daha yerleştirilmiştir. Görüldüğü gibi Cinerama gerek çevirimde gerekse gösterimde büyük değişiklikleri gerektirmektedir. Özellikle sinema salonlarının ve donatımlarının baştan başa değştirilmesini gerektirdiği için, gördüğü rağbete rağmen, fazla yaygın olamamıştır. Öte yandan Cinerama'da üç ayrı görüntünün perde üzerinde birleştikleri yer de, tam olarak çakışmamaktan dolayı, gözü almaktadır. Bu kusuru önlemek üzere **1955** te "National Theatres, Inc." ortaklığı **Cinemiracle** adı verilen bir işlemin üzerinde çalıştı. Cinemiracle işleminde de Cinerama'da olduğu gibi çevirim ve gösterim üç ayrı aygıtla sağlanmaktadır; yalnız Cinemiracle'de üç gösterici ayrı gösterim odacıklarında değil tek bir gösterim odacığında bulunmaktadır. Bundan başka görüntülerin çakışması da daha başarılıdır. Bu işleme göre çevrilen ilk filim **Windjammer** 9 Nisan 1958 de piyasaya çıktı. Gerek Cinerama'nın gerekse Cinemiracle'in daha geliştirilmişi, Sovyetler'in ortaya çıkardığı **Kinopanorama**dır. Kinepanoramanın yukarıdakilerden değişik yönü, görüntülerin gösterim sırasında mekanik olarak çakışmayıp bunun basım şırasında sağlanması, altı göstericinin, dokuz sesyolunun ve salonun çeşitli yerlerine dağılmış **98** hoparlörün bulunmasıdır.

CINEMASCOPE. Cinerama'dan sonra çıkan, fakat bugün en yaygın genişperde işlemi olan **CinemaScope,** Fransız bilgini Profesör Henri Chrétien'in anamorfozcu merceği Hypergonara dayanır. **Anamorfozcu mercek,** görüntüyü iki yanından basıklaştırarak veren bir mercek çeşididir. Basıklaştırılan bu görüntü, sonradan gösterim sırasında ikinci bir mercekle normal şekline sokulabilir. Prof. Chrétien'in 1927 de anamorfoz temeline dayanarak meydana getirdiği **Hypergonar** adlı merceği 1930 da New York'ta, 1937 de Paris Dünya Sergisinde kullanıldı, fakat kimse bununla ilgilenmedi. Cinerama'nın çıkışı üzerine "20th Century-Fox"un başkanı Spyros P. Skouras 1953'te bu buluşu satın aldı. Bu işlemle ilk çevrilen filim, **The Robe - Zincirli köle** 16 Eylül 1953 te piyasaya çıkarıldı. Bu işlem, Cinerama'ya göre son derece basitti: çevirimde alıcının önüne Hypergonar merceği takmak, gösterimde göstericinin önüne bunun aksi olan Hypergonar'ı takmak yetiyor; aynı zamanda 35 mm.lik standard filim kullanılıyordu. İçbükey bir perdede 20 metre genişliğinde 2,55:1

oranında görüntü veren CinemaScope aynı zamanda psikolojik bir üçboyutluluk da sağlamaktadır. Bütün bu basitliği dolayısiyle, örneğin 1956 da bütün dünyadaki Cinerama salonları yirmiyi geçmezken, CinemaScope filimler gösteren salonların sayısı aynı tarihte 30.000 e yaklaşıyordu. "Fox" ortaklığı daha geniş negatif yardımiyle görüntüde daha iyi sonuç alabilmek amacıyla 1955 te 35 mm.lik filim yerine 55,625 mm.lik filim denedi **CinemaScope** 55 adı verilen bu işlemde CinemaScope kopyaları bu 55,625 mm.lik negatiften daraltılmaktaydı. Normal CinemaScope'taki dört manyetik ses yoluna karşılık CinemaScope 55'te altı manyetik sesyolu bulunuyordu. CinemaScope'ta 35 mm.lik alıcıya sadece Hypergonar mercek takıldığı halde, CinemaScope 55'te özel bir alıcı kullanılıyordu. Bununla birlikte çevirimde



(a) (b)

CINEM'ASCOPE. (a) Alıcıya takılan bir anamorfozcu mercek sahneyi yanlardan "sıkıştırarak" alır. (b) Göstericiye takılan aynı çeşitten mercek görüntüyü genişperdeye tabii oranıyla yansıtır.

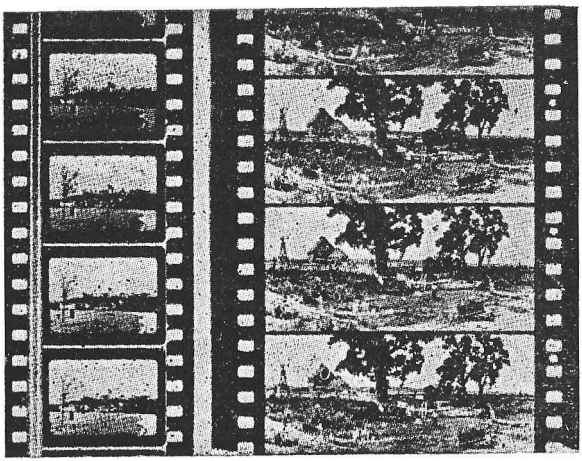
güçlüklere ve masraflara yol açan bu işlem fazla kullanılmadı, bu işlemle çevrilen ilk filim **Carousel** de 17 Şubat 1956 da piyasaya 35 mm.lik olarak sürüldü. 1954-55 arasında CinemaScope işlemine benzer daha başka işlemler de çıkarıldı. Bunlardan 1954 te Joseph S. ve Irving Tushinsky'nin meydana getirdiği **Superscope**ta, görüntünün "basıklaştırılması" alıcıda değil lâboratuvarda yapılıyordu.

GENİŞ FİLİMLER. CinemaScope 55 bir yana bırakılırsa, buraya kadar gördüğümüz bütün genişperde işlemlerinde standard 35 mm.lik filim ya tek olarak, ya da birkaçı bir araya getirilerek kullanılıyordu. Genişperde işlemleri, tabiatiyle filimlerin

de genişletilmesi işinin bir daha ele alınmasına yol açtı. Bunlar arasında en başarılı ve basit olanı VistaVision'dur.

VISTAVISION. Geniş filimlere başvurulmasının sebebi, görüntünün boyu büyüdükçe, negatifteki aksaklıkların da göze çarpar kılığa girmesini önlemektir. Çünkü negatifteki her hangi bir aksaklık, görüntü büyüdükçe artar. Buna karşılık büyük bir negatiften yapılan bir basım, küçük bir negatiften yapılan basımdan daha iyi bir sonuç verir. **VistaVision,** geniş negatif temeline dayanır. Buna rağmen kullandığı filim 35 mm.liktir. "Paramount Pictures Co." ortaklığının geliştirdiği VistaVision işleminde bu birbirine karşıt iki durum şöyle çözülmüştür: VistaVision alıcısında 35 mm.lik boş filim yukarıdan aşağıya doğru değil yanlamasına doğru hareket eder; böylece, görüntünün çerçevesini genişletmek imkânı sağlanır. Normal görüntü dört delik boyu tuttuğu halde, yanlamasına geçen VistaVision negatifinde sekiz delik boyu tutar. Daha sonra bu geniş VistaVision negatif görüntüsü lâboratuvarda yeniden 35 mm.lik filme normal görüntü olarak basılır; fakat bu görüntü normal alıcıyla elde edilen görüntüden çok daha seçiktir. Bu sayede, çok geniş olmayan perdelerden VistaVision iyi sonuçlar vermekte, özellikle renkli filimlerde başarılı olmaktadır. VistaVision'un yanlamasına alınan görüntülerini yanlamasına oynatan göstericiler de vardır. Negatifteki genişliği olduğu gibi taşıyan bu geniş VistaVision'un ilk gösterimi 1954 Ekiminde New York'ta yapılmıştır. Bu çeşit VistaVision'da alıcı ile gösterici hızı, standard hızın iki katıdır.

TODD - A.O. Michael Todd'un ön ayak olduğu **Todd-A.O.** işlemi de geniş filme dayanır. 1953 te "Cinerama, Inc." ortaklığından ayrılan Todd, Cinerama'nın çevirim ve gösterimdeki güçlüklerini ortadan kaldıracak daha basit bir işlem meydana getirmek üzere "American Optical Co." uzmanlarından Dr. Brian O'Brien'le "Todd-A.O." ortaklığını kurdu. Bu ortaklık tek alıcılı, tek göstericili Todd-A.O. işlemini **Oklahoma!** filmiyle 11 Ekim 1955 te piyasaya sürdü. Bu işlemde 65 mm.lik boş filim kullanılır. Alıcı ile gösterici saniyede 30 görüntülük hızla çalışır. Gösterimde, üzerinde 7 sesyolu bulunan 70 mm.lik pozitif kullanılır. "Philips" ortaklığı bu amaçla hem 70 mm.lik hem de 35 mm.lik filimleri kullanabilen bir gösterici yapmıştır. Todd-



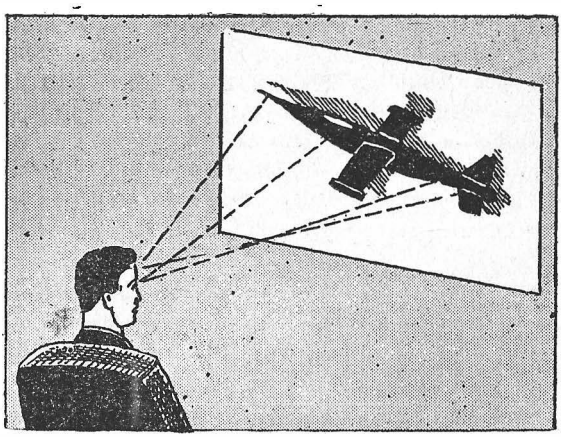
TODD-A.O. (a) Normal 35 mm.lik filim, (b) 70 mm.lik filim.

A.O.'nun biraz daha genişletilmişi 18 Ekim 1956 da piyasaya çıkarılan **Around the World in 80 Days - 80 günde devrialem**'de uygulandı. Başka bir **65** mm.lik filim çeşidi, "M.-G.-M." in **Panavision**'udur. Panavision, geniş filim ile anamorfozun birleştirilmesinden meydana gelmiştir. "Basıklaştırma"nın bir kısmı alıcıda, bir kısmı lâboratuvarda gerçekleştirilir.

DEĞİŞİR GÖRÜNTÜ. **Değişir görüntü**, perdedeki görüntünün bütün filim boyunca aynı kalmayıp, sahnenin gereklerine göre çeşitli boy ve biçimlere girebilmesini sağlıyan düzendir. **Eisenstein'ın 1930** da bununla ilgili olarak "dinamik perde"yi teklif ettiğini yukarıda görmüştük. Eisenstein'ın bu teklifi "hareketli dörtgen" adını verdiği görüntü çerçevesine dayanıyordu; buna göre görüntünün boyu uzamalı kısalmalı, genişlemeli daralmalıydı. Cinerama'nın bulucusu Waller **1950** den sonra böyle bir düzeni gerçekleştirmek için çalıştıysa da **1954** mayısında ölümü üzerine bu çalışma yarım kaldı. Başka bir Amerikalı bulucu, Glenn **Alvey** Jr. İngiltere'deki "British Film Institute"ün desteğiyle daha **1926** da babası G. Alvey tarafından ortaya konulan **Magnascope** işlemini geliştirerek **Dynamic Frame** (Değişir Gö-

rüntü) işlemini meydana getirdi. Bu işlemde görüntünün yükseklik ve genişliğini düzenliyen ve kendi kendine işliyen örtüler yardımıyla perde üzerindeki görüntü büyük bir dikdörtgenden kareye ya da daracık bir çizgiye kadar çeşitli biçimlere girebilmektedir. Bununla birlikte Alvey Jr., H.G. Wells'in kısa öyküsünden uyarladığı ve Özgür Sinema programında 1956 şubatında gösterilen **The Door in the Wall - Duvardaki kapı**'dan sonra başka bir filim çevirmedi.

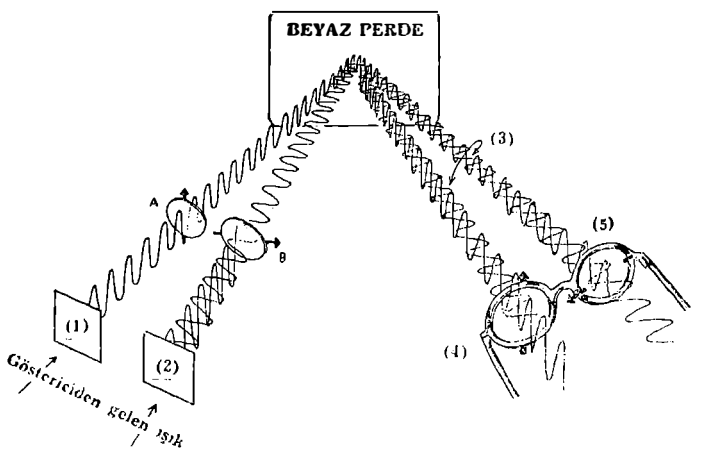
ÜÇBOYUTLU FİLİM. **Üçboyutlu filim,** görüntülerin genişlik ve yükseklikten başka derinlik duygusu da uyandırmasına dayanır. Bu duygu yalnız psikolojik bakımdan uyanabileceği gibi, fizik verilere dayanılarak bir üçboyutluya yol açan işlemlerle de meydana getirilebilir. Birinci durumda **psikolojik üçboyutlu**dan, ikincisinde gerçek üçboyutludan söz açılır. Hemen bütün genişperde işlemleri aynı zamanda psikolojik üçboyutlu (3-B) görüntü verir. İnsanın görüş açısı genel olarak 165° genişliğinde 60° yüksekliğinde bir yay biçimindedir. Denemeler bu genişlik ve içbükeyliğe yaklaşan bir perdedeki görüntülerin aynı zamanda psikolojik bakımdan bir üçboyutluluk duygusu uyandırdığını göstermiştir. Bu bakımdan Cinerama, CinemaScope... gibi genişperde işlemlerinde psikolojik üçboyutluluk da vardır. Fakat gerçek üçboyutluluk, gözümüzün her biri için ayrı bir görüntü sağlamak temeline dayanır. Çünkü sağ göz ile sol gözün görüşü birbirinden oldukça ayrıdır; gerçek üçboyutluluk sağ ve sol gözden gelen bu iki ayrı uyarının beyinde birleştirilmesiyle ortaya çıkar. Her biri gözün biri tarafından ayrı ayrı fakat aynı zamanda görünen iki görüntü elde edilirse 3-B'luluk sağlanabilir. Üçboyutlu filimlerin çeviriminde de gözün bu durumunu andıran çift mercekli alıcılar kullanılır. Bu alıcılar aynı sahnenin birbirinden biraz değişik iki görüntüsünü iki ayrı boş filim üzerine alırlar. Gösterimde de bu iki boş filimden elde edilen pozitif yine birbirinden belirli aralıktaki iki göstericiden perdeye yansıtılır. Fakat 3-B'luluğun sağlanabilmesi için perdedeki bu bindirilmiş çifte görüntünün birinin bir gözle, öbürünün öbür gözle görünmesini sağlamak gerekir. Bunun için de özel yapılı gözlükler kullanılır. Bu gözlüklerin her bir camı kendine ait görüntüyü geçirir, öbürünü tutar. Böylece aynı sahnenin iki görüntüsünü aynı zamanda ağtabakasından alan beyin ikisini birleştirir ve 3-B'lu bir görüntü meydana gelir. Üçboyutlu görüntünün tarihi 1832 de



Gözlüklü üçboyutlu işlemi
Perdedeki iki ayrı renkte görüntünün gözlük yardımiyle ayrılması

İngiliz bilgini Wheatstone'un stereoscope'u bulmasına kadar uzanır. O zaman "kabartma" fotoğraf elde etmekte kullanılan stereoscope sonraları sinemaya da uygulanmağa çalışıldı; fakat Wheatstone'un buluşu iki ayrı resme dayanıyordu, sinemada ise bunun birbiri üzerine binmiş iki görüntü olarak yapılması daha uygun olacaktı. Bunun için de Fransız bilgini Ducos du Hauron'un 1870 de duruk gösterimler için kullandığı yola başvuruldu. Ducos du Hauron aynı cismin iki ayrı renkteki görüntüsünü üst üste bindiriyordu. Biri kırmızı, öbürü yeşil olan bu görüntüler, biri kırmızı öbürü yeşil renkte camdan yapılmış bir gözlükle seyredildiği vakit gözün her biri görüntünün birini görüyordu. Bu iki renkli işleme **anaglif** işlemi adı verilmektedir. Renkli filim için elverişli olmayan bu iki renkli gözlükler yerine kutuplanmış camlardan meydana gelen gözlükler (**kutuplayıcı gözlükler)** kullanılmaktadır. İyod ve kinin bileşimi billûrlardan meydana gelen kutuplayıcı gözlük, yalnız belirli ışık dalgalarını bırakıp öbürlerini bırakmamak özelliği taşır. Deneme evresini aşmayan anaglif işleminden sonra 1935 te Amerikalı E.H. Land'ın geliştirdiği kutuplayıcı gözlüklü 3-B'lu filimler yapıldı. Fakat seyircilerin gözlük takmaktan hoşlanmamaları üzerine çabucak

vazgeçildi. 1951 de İngiltere Festivali'nde kutuplayıcı gözlüklere dayanan işlem, Raymond Spottiswoode ile McLaren tarafından özellikle canlı-resimlerde başarıyla kullanıldı. 1952 sonlarına doğru ise, genişperde işlemlerinin ortaya çıkması, 3-B alanındaki çalışmaları birdenbire hızlandırdı. Hepsi de kutuplayıcı gözlüklere dayanan **Natural Vision, Paravision, Metrovision, Stereoscopic, Trudepth**... gibi işlemler birbiri ardından piyasaya sürüldü. Bunlardan en çok kullanılanı Milton ile Vera Gunzberg'in ortaya çıkardıkları ve "United Artits", "Columbia", "Allied Artists", Warner Bros." gibi yapımevlerinin benimsedikleri **Natural Visiondu**. Bu işlemle **Bwana Devil - Bwana şeytanı** (2 Aralık 1952), **House of Wax - Mumyalar müzesi** (10 Nisan 1953), **Fort Ti - Ti kalesi** (19 Mayıs 1953) gibi filimler çevrildi. Fakat seyirci gözlüklü filimden yine bıktığı için, bu ikinci 3-B modası da çabucak geçti. Seyircilerin gözlüklü filimden kaçınmaları,



Kutuplayıcı gözlükle üçboyutlu işlemi

Göstericiden gelen sol göz görüntüsü (1), yalnız dikey titreşimleri bırakan bir kutuplayıcı süzgeçten (A) geçerek perdeye yansır. Sağ göz görüntüsü, yalnız yatay titreşimleri bırakan bir kutuplayıcı süzgeçten (B) geçerek perdeye yansır. (A) ve (B) den gelen ışınların karışımı (3) seyircinin gözlüğüne gelir. Gözlüğün sol camı (4) yalnız dikey titreşimleri geçirerek sol göz görüntüsünü verir. Gözlüğün sağ camı (5) yalnız yatay titreşimleri geçirerek sağ göz görüntüsünü verir

gözlüksüz bir 3-B işlemi bulunması düşüncesine yol açmıştı. 1940 tan beri bu konuda çalışan Sovyet mühendisi S. P. Ivanov 1946 da **Stereokino** adını verdiği gözlüksüz 3-B işlemini meydana getirdi. Stereokinoda, gözün her biri için gerekli görüntü ayırımı işi, perdede yapılıyordu. Stereokino'nun dikey olarak yan yana dizilmiş otuz binden fazla ince telden meydana gelen bir perdesi vardır. Bu tel perde, seyircinin sağ gözüne gidecek görüntüyü sol gözden, sol gözüne gidecek görüntüyü sağ gözden gizlemektedir. Bu işleme göre çevrilen ilk filim **Robinson Crusoe,** 1946 da bu çeşit filimler için özel olarak yapılan sinemada oynatıldı. O yandan bu yana bu işlem daha da geliştirilmişse de fazla yayılmamıştır; çünkü tıpkı Cinerama'da olduğu gibi çevirim ve gösterimde büyük değişiklikler gerektirmektedir. Fransız F. Savoy'un **Cyclostéréoscope** (1956), Belçikalı Jean Bourguignon'un **Vidireal**i de gözlüksüz 3-B işlemi denemeleridir. Fakat bugüne kadar 3-B alanında tatmin edici bir sonuç alınamamıştır.

ÜÇBOYUTLU SES. Görüntü gibi sesin de derinlik duygusu uyandırması durumuna **üçboyutlu ses** denir. Tıpkı görme duyusu gibi işitme duyusu da iki ayrı yoldan aldığı sesleri birleştirdiği için, görmede olduğu gibi işitmede de üçboyutluluk vardır. Bundan başka, üçboyutlu ses sağlıyan önemli bir nokta da, görüntüde yer değiştiren ses kaynağına göre, bu kaynakla ilgili sesin de yer değiştirmesidir. Üçboyutlu sesi sağlıyabilmek için çeşitli noktalara yerleştirilmiş mikrofonlarla ayrı sesyollarına alınan sesin gösterim sırasında salonunun başka başka noktalarına yerleştirilmiş hoparlörlerle verilmesi gerekir. Sinemada böyle bir deneme, daha sesli filim çıkmadan, Gance tarafından 1927 nisanında **Napoléon** filminde kullanıldı. Filimden ayrı olarak salonun çeşitli yerlerine yerleştirilmiş hoparlörler, örneğin "Marseillaise"i bu yolda veriyordu. Gance, daha sonra, aynı filmin seslendirilmişinde (1935) ve 1936 da **Un grand amour de Beethoven - Beethoven'in büyük aşkı**'nda yine aynı yola başvurdu. Bundan daha geniş bir deneme, Walt Disney'nin **Fantasia** (1940) adlı filminin bazı gösterimlerinde yapıldı. Disney, bunun için görüntülerden ayrı olarak 35 mm.lik bir ses kuşağı üzerinde yer alan dört ayrı sesyolunu, salonun çeşitli noktalarına, hatta koltukların altına yerleştirilmiş hoparlörlerle veriyordu. Fakat **Fantasound** denilen bu işlem de, genişperdeler ortaya çıkıncaya kadar bir yana bırakıldı. Yukarıda Cinerama ve SinemaScope'ta

üçboyutlu sesin de yer aldığını görmüştük. Fakat üçboyutlu ses, aynı zamanda sinema salonunun donatımında oldukça değişiklikleri gerektirmektedir. Bundan dolayı birçok sinemalarda, bu arada yurdumuzdaki bütün sinemalarda, bu çeşit filimlerin antak üçboyutlu olmayan çeşitleri oynatılmaktadır.

9. TELEVİZYON VE SİNEMA

TELEVİZYONUN ÇIKIŞI. Sinemadaki birçok yeniliklerden söz açtığımız vakit, bunların hemen hepsinin, piyasaya sürülüşlerinden yıllarca önce, bazan yarım yüzyıl kadar gerilerde denendiğini gördük. Ses, renk, genişperde, geniş filim... hep, ortaya çıkışlarından yıllarca önce çeşitli bulucular tarafından denenmiş işlemlerdi. Bunun nedeni, sinemayı ellerinde tutan güçlü tekellerin, genel olarak, kurulu düzeni bozabilecek, altüst edebilecek her hangi bir yeniliğe düşman oluşlarıdır. Bundan dolayı, bu tekeller, bu çeşit denemelerin uygulanmasını önlemeğe çalışırlar, gerekirse denemelerin patentini satın alıp hasıraltı ederler. Hollywood'un başlıca tekellerinin ancak büyük buhran anlarında bu yenilikleri yeniden ortaya çıkarmağa yanaştıklarını yukarıda çeşitli vesilelerle görmüştük. Nitekim ses, renk, son yıllarda da genişperde işlemleri ancak bu buhranlardan dolayı gelişebilmek imkânını bulabilmiştir. Hollywood'u genişperde işlemlerine yönelten, Hollywood tekellerinin uzun yıllar köstekl ediği **Televizyon**un (TV) birdenbire gösterdiği gelişmeydi. Düzenli olarak TV yayını 1946 da İngiliz B.B.C. radyo ortaklığınca yapıldı, yine bu sıralarda A.B.D.nde çeşitli TV istasyonları kuruldu. TV'un Amerika'daki ilk etkisi, sinema seyircisinin ve salonunun azalması oldu. 1947 de A.B.D.de haftada 90 milyon kişi sinemaya giderken 1956 da bu sayı 35 milyona düşmüştü; 1945 te 20.355 olan salon sayısı, 1955 te 15.613 e indi. Gerçekte bütün bunlar, birbiriyle sıkı ilişkisi olan sinema ile TV arasında normal bir bağ kuramamaktan ileri geliyordu, yoksa her iki aracın da birbirinden yararlanacağı birçok ortak noktalar vardı. Hollywood kendine özgü sıkı düzeniyle bu bağı kuramadı, sonunda da TV'a boyun eğmek zorunda kaldı, birçok yapımevleri stüdyolarını TV ortaklıklarına kiraladı, birçok yapımevleri 1948 den önceki filimlerini TV ortaklıklarına devretti.

TELEVİZYONUN TEMELİ. Televizyon (TV), görüntüleri ve bu görüntülerle ilgili sesleri radyo dalgalarıyla almak ve yaymak işlemidir. TV'da da bu iş için bir alıcı kullanılır, fakat TV alıcısında filim yerine **iconoscope** denilen bir araç vardır. Iconoscope'un en önemli yeri, ışığa karşı duyarlı binlerce noktadır. Her hangi bir sahneden gelen ışık gözün ağtabakasını andıran bu noktaları etkiler, görüntüye uygun elektrik akımına yol açar. Bu elektrik akımı amplifikatörle güclendirilir, radyo dalgasına çevrilir, bir verici istasyondan TV aygıtlarına gönderilir. TV aygıtı, bu radyo dalgalarını, öncekinin aksi bir işlemle görüntü biçimine sokar.

TEVİZYON - SİNEMA İLİŞKİSİ. Sinema ile TV arasındaki ilk ilişki, görüntülerin seyirciye ulaştırılmasında ortaya çıkar: TV, görüntüleri ya doğrudan doğruya TV alıcısından alıp TV aygıtlarına verir, ya da bu görüntüleri filim vasıtasiyle yollar. Birinci durumda, tıpkı radyoda yerinde ya da stüdyoda yapılan yayın gibi, doğrudan doğruya yayından söz açılır. İkinci durum ise, radyonun plâk, manyetik kuşakla yayın yapması durumunu andırır. Filim, TV'da iki türlü kullanılır. Bunlardan birincisi, yerinde görüntüleri saptayan TV alıcısından gelen görüntülerin filim üzerine alınmasıdır. Bu işlem **Kinescope** adı verilen bir aygıtla yapılır. Televizyon alıcısından gelen görüntü ve ses doğrudan doğruya Kinescope'a geçerek burada 16 mm.lik filim üzerine alınır. Kinescope'taki filmin yıkanması birkaç dakika içinde yapılır. Böylece sahnenin saptanması, Kinescope'a verilmesi, filmin yıkanması ve bir perdeye yansıtılması sürekli olarak gerçekleşir. Bunun bir yararı, doğrudan doğruya yapılan TV yayınının tıpkı manyetik kuşağa alınan ses gibi istenildiği vakit kullanılabilmesidir. Sinema ile TV arasındaki ikinci ilişki, daha önceden çevrilmiş filimlerin TV aracılığıyla yayımıdır. Yukarıda, Hollywood'un büyük yapımevlerinin 1948 den önceki birçok filimlerini TV ortaklıklarına devrettiklerini belirtmiştik. Daha başka ülkelerde de tanınmış filimler TV'da sık sık yayımlanmaktadır. Fakat şimdiye kadar bu yoldaki çalışmalar memnunluk verici olmaktan uzaktır, çünkü çok kez, 1,5 - 2 saat uzunluğundaki filimler bir saatlik, yarım saatlik programlara sığdırılacak şekilde budanmaktadır. Oysa, TV ile sinema arasında bu alandaki gerçek alış veriş, sinemanın klâsiklerinin tamam olarak, üstelik evlerdeki küçük perdeli TV aygıtlarına değil, si-

nema salonlarının büyük perdelerine yansıtılmasıdır. Bugün belirli bir TV istasyonuna bağlanan sinema salonlarında TV yayını vasıtasiyle bu yolda filim gösterileri yapmak mümkündür. Bir şehrin bütün sinemalarındaki, bir ülkenin bütün sinemalarındaki programları böylelikle bir merkezden yönetmek mümkündür. Fakat bu durum, sinemanın özellikle oynatım kolunda büyük bir devrime yol açacağından şimdiye kadar buna yanaşılmamıştır. Örneğin 1951 İngiltere Festivali sırasında "British Film Institute" bu denemeyi başarıyla yapmıştı. Sinema alanında bir başka devrime yol açabilecek değişiklik de yine TV yardımiyle sağlanabilecektir. Bu yeni devrim, görüntülerin optik değil manyetik yolla saptanmasıdır. Ses konusunda bunun artık genel kullanışa geçtiğini daha önce görmüştük. Fakat aynı hususun görüntülerde de gerçekleştirilmesi, bütün lâboratuvar işlemlerini ortadan kaldıracak ve görüntüler tıpkı bir manyetik ses almadaki kadar kolayca saptanabilecektir. Bu usul 1957 den başlıyarak TV da uygulanmaktadır. California'daki "Ampex" ortaklığı bunun için "Video Tape" (TV kuşağı) adını verdiği özel bir manyetik kuşak yapmıştır. 5 cm. genişliğindeki bu kuşak saniyede 37 cm. hızla dönmekte, 35,5 cm. çapındaki bir makaraya yarım saatlik renkli görüntü ve ses alınabilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA SANATI

1. SİNEMA DİLİ

SİNEMA BİR DİLDİR. Sinemanın romandan, tiyatrodan, resimden, müzikten, mimarlıktan, baleden... çeşitli öğeler aldığını, bu sanatlardan aldığı öğeleri ve özellikleri kendine özgü yepyeni bir kılığa soktuğunu daha önceki sayfalarda gördük. Sinema bu bakımdan, belli başlı sanat kollarının bir bireşimi (sentez) olarak ortaya çıkmaktadır; fakat kendine özgü kuralları, kanunları olan başlı başına bir sanat*... Bu sanat herşeyden önce kendine özgü bir anlatım yoluyla, yani dille dikkati çeker. Sinemayı, geniş ölçüde yararlandığı öbür sanatlardan ayıran da, herşeyden önce bu anlatım ayrılığı, bu dildir. **Sinema dili,** günlük yaşayışımızda en çok karşılaştığımız bir dildir. Çünkü öbür birçok sanatın aksine, sinema kentlerden köylere kadar uzanan, milyarlarca seyircisi olan, yüzyılımızın en yaygın sanatı, halk saatıdır. Eski Yunan'da tiyatro halkın günlük yaşayışına ne kadar karışmışsa, 20. yüzyıl insanının yaşayışında da sinema aynı yeri tutmaktadır. Bu bakımdan sinema diliyle olan ilişkimiz anadilimizle olan ilişkiyi andırır: Çocuğun anadilini, günlük tecrübeleriyle, yavaş yavaş meydana getirdiği sözcük hazinesiyle, bu hazineden seçtiği sözcükleri birbirine çatmasını öğrenmekle edinmesi gibi, sinemanın seyircisi de sinema dilini, günlük tecrübeleriyle edinir. Fakat anadili ile sinema dili karşısındaki tutumumuz, bu noktadan sonra değişir. Günlük tecrübelerle öğrenilmiş bir anadilinin yetmiyeceği; bunun en aşağı bir ilk ve ortaöğretimle, yöntemli olarak geliştirilmesi, destek-

* Bu konuda daha fazla bilgi için *Sinema Sanatı* (Ankara, "Sinema Yayınları", 1956) adlı kitabımıza bakınız.

lenmesi gerektiği; ancak böyle bir eğitimden geçildikten sonradır ki bir dilde meydana getirilmiş yazılı yapıtları değerlendirmenin, bunlardan yararlanmanın, zevk almanın mümkün olabileceği kabul edildiği halde, sinema dili konusuda böyle davranılmaz. Günlük tecrübelerle edinilmiş bir sinema dili bilgisinin, sinema yapıtlarının anlaşılması için yeter olduğu sanılır; seyircilerin büyük çoğunluğunun sinema dili bilgisi de bu düzeyi aşmamıştır. Bundan dolayı sinema seyircilerinin çoğu bir sinema yapıtını ancak üstün körü anlar, ancak yüzeyde kalan bir bilgi edinebilir, yalnız yüzeyde kalan değerleri çıkarabilir. Seyircinin bir filimden çıkarabildiği, çok kez filmin konusudur. Sinema dilinin özelliklerini bilmediğinden, bunu bile çok kez yarım yamalak anlar, çoğu yerlerini yanlış yorumlar. Bunda da şaşılacak bir yön yoktur. Örneğin her hangi bir edebiyat ürününü anlamak, değerlendirmek için nasıl çözümleme yapmak zorunluysa, bu çözümlemeyi başarmak için de nasıl zengin bir sözcük hazinesi, bir dilbilgisi, söz sanatları bilgisi gerekliyse, sinema yapıtını çözümlemek için de sinema dilinin bütün inceliklerini bilmek o kadar gereklidir.

SİNEMA DİLİNİ ÖĞRENMEK. Şu halde, bir sinema yapıtının, yani filmin değerini anlamak, sinema yapıtından zevk almak için herşeyden önce sinema dilini öğrenmek gerekir. Sinema sanatıyla, öbür bütün sanatlardan çok karşı karşıya gelmemize rağmen, sinema dilini öğrenmek ilk bakışta sanıldığı kadar kolay değildir. Herşeyden önce, sinema, yepyeni bir sanattır. Kuralları birçok bakımdan yerleşmiş, bir temele oturmuş öbür geleneksel sanatların aksine, sinema sanatının kuralları henüz yeni yeni belirlenmeğe başlamıştır. İkincisi, sinema gelişmekte olan bir sanattır, üstelik bu gelişme büyük bir hızla olmaktadır. Bu bakımdan oldukça "durulmuş" olan öbür geleneksel sanatların yanında sinema, seyirciyi şaşırtıcı bir "yenileşme" içindedir. Üçüncü bir güçlük, sinema yapıtıyla seyirci arasındaki ilişkiden doğar. Bir okur, incelemek istediği her hangi bir romanı büyük bir güçlük çekmeksizin edinebilir, eli altında bulundurabilir, bu romanı tekrar tekrar okuyabilir, bir okuduğu yeri yeniden okuyup üzerinde durabilir. Bir müziksever plâk, manyetik kuşak, radyo yayınları, konserler yardımiyle yine oldukça kolaylıkla belirli bir müzik parçasını yakından izliyebilir. Ama sinema seyircisi için durum böyle değildir. Filim, seyircinin kar-

şısına bir raslantı sonucu çıkar. Seyirci filmi ancak kısa bir süre içinde bir ya da birkaç kez görebilir. Filim gösterilirken belli bir noktada durmak, geriye dönmek imkânı yoktur. Üstelik en iyi şartlarda bile bir filmin ancak % 60'ının "görülebildiği" bilimsel araştırmalarla ortaya konmuştur. Oysa, sinema dilinin bütün inceliklerini edinmek; sinema konusunda kuramsal (nazari) bilgiler kadar, sinemanın başlıca yapıtlarını yakından incelemekle edinilen pratik bilgilere de dayanır. Birçok uygar ülkelerde sinemaevleri, sinema dernekleri, özel sinemalar kurulması bunu gerçekleştirmek içindir. Nihayet, bazı ülkelerde sinemanın ilk ve ortaöğretim kurumlarına bir ders olarak girmesi de yine bunu sağlamak içindir.

2. SİNEMA SANATININ ÖZELLİKLERİ

SİNEMA SANATININ AMACI. Bütün sanatların amacı okuyucuyu, seyirciyi, dinleyiciyi etkileyen, insanın duyularını çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir yapıt ortaya koymaktır. Bu yapıt her sanatta başka başka malzemelerle (sözcük, renk, ses...) meydana getirilir. Yine her sanat, kullandığı malzemeye en elverişli bir anlatım yolu kullanır. Bu bakımdan sanatı, genel olarak, belli bir malzemeyi belli bir anlatım yoluyla işliyerek ortaya koyan, belli bir insani kavramı canlandırarak seyirciyi, okuyucuyu, dinleyiciyi etkileyen bir çalışma olarak tanımlıyabiliriz. Her sanat, bu insani kavramı daha etkileyici, uyarıcı bir duruma sokmak için çeşitli yollara başvurur: Biçim, tartım (ritm) düzenlemeleri, kavramların karşılaştırılması ya da çarpıştırılmasından doğan canlılık... gibi. Sinema sanatının amacı da, her hangi bir kavramı görüntüler yoluyla seyirciye anlatmaktır. Sinema santçısı bunu yaparken görüntü düzenlemesi, çerçeveleme, ışık-gölge oyunu, kurgu yoluyla elde edilen tartım, alıcı hareketlerinin sağladığı canlılık ve değişiklik, görüntü içinde anlatılan kavramın taşıdığı anlam, bu kavramın görüntüdeki biçim ya da içeriğinin (muhteva) yarattığı tepkiden yararlanır; görüntünün yanı sıra yer alan söz, doğal sesler, müzikle bu tepkileri destekler.

SİNEMANIN MALZEMESİ. Her sanatın belli bir malzemesi, bir de bu malzemeyi işleme yolu olduğunu belirtmiştik.

Sanatların özelliğini meydana getiren, onları birbirinden ayıran da, kullandıkları bu malzeme ile bu malzemenin yapısından doğan ayrı ayrı işleme yollarıdır. Bir yazar (roman, hikâye, piyes yazarı), bir şair malzeme olarak belirli kavramları ortaya koyan sözcükleri kullanır. Bu sözcüklerin anlam bakımından ilişkilerini, sözcüklerin yanyana dizilişinden ortaya çıkan belirli bir anlamı, sözcüklerin yanyana dizilişinin anlam ve tartım bakımından meydana getirdiği birliği en uygun biçimde düzenleyerek yapıtını yaratır. Bir ressam malzeme olarak rengi kullanır. Az ya da çok geniş bir yüzey üzerinde, renkleri belli bir kavramı anlatacak, bazan da soyut bir kavramın karşılığı olacak biçimlere sokarak belli bir düzenleme ortaya çıkarır. Bir besteci, çeşitli sesleri zaman içinde çeşitli yollardan düzenleyerek yapıtını meydana getirir... Sinema sanatının malzemesi, belirli bir kavramı en uygun yoldan anlatan görüntüleri taşıyan filimdir. Sinema sanatçısı görüntüleri amacına en uygun yolda düzenleyerek; bu düzelemede optik kurallardan, boş filmin özelliklerinden, aydınlatmadan, cisimlerin ve alıcının hareketlerinden, çekim çeşitlerinden, görüş açılarından, görüş noktalarından, dekordan, oyundan yararlanarak yapıtına öz ve biçim bakımından en elverişli durumu sağlamağa çalışır. Gerek bu düzelemede gerekse kurguda, yapıtına gerekli tartımı kazandırır, ses öğeleriyle bunları destekler.

MALZEMENİN SINIRLARI. Sinema sanatçısı da, öbür sanatçılar gibi, kullandığı malzemenin sınırlarıyla bağlıdır. Tabii, bir yandan da bu sınırları elden geldiği kadar genişletmenin yollarını araştırır. Zaten bütün sanatların tarihi de, bir bakıma, bu sınırların genişletilmesi, yeni yeni olanakların denenmesi tarihidir. Sinema sanatının da, kullanılan malzemeden, yani filimden doğan birtakım sınırları vardır. Herşeyden önce sinema sanatçısı çok dar bir alan içerisinde çalışmak zorundadır. Yukarıda da gördüğümüz gibi 35 mm.lik filimde görüntünün kapladığı alan 15,25×20,95 mm.dir. Beyazperdede bu, genel olarak yüzey bakımından 350 defa büyüyerek 5,30×7,30 m.lik bir yer kaplar. Yönetmen, bütün düzenlemelerini bu çerçeve içine sığdırmak zorundadır. Genişperde işlemleri, bu alanı ancak küçük bir ölçüde genişletebilmiştir. Şu halde yönetmen ressama göre daha elverişsiz durumdadır. Bundan başka ressamın duruk resimlerine karşılık yönetmen hareketli görüntüler elde etmek zo-

rundadır. Yönetmen bu hareketleri de yine görüntü çerçevesinin dar sınırları içinde düzenlemek zorundadır. Görüntülerin filmin duyarkatına çıkabilmesi için bu hareketli cisimlerin aydınlatılması, üstelik bu aydınlatmada birtakım estetik düşüncelerin de yer alması, başka bir güçlük ortaya çıkarır. İkinci bir sınır, filmin ikiboyutlu oluşundan ileri gelir. Burada yönetmen, ressamla aynı durumdadır; ressamın, iki boyutlu yüzey üzerinde üçboyutlu görünüşler elde etmeğe çalışması gibi, yönetmen de düzlem perde üzerinde üçboyutlu duygusu uyandıracak görünüşler elde etmeğe çalışır. Cisimlerin, alıcının hareketleri, konunun derinliğine düzenlenmesi, optik bakımdan derinlemesine görüntünün bazı şartlarda elde edilebilmesi bu üçboyutluluğun sağlanmasında yardımcı olur. Genişperde işlemlerinin sağladığı psikolojik üçboyutluluk da bu alanda bir ilerlemedir. Fakat gerçek üçboyutluluk alanında bugüne kadar tam bir sonuç alınamadığını yukarıda görmüştük. Filmin başka bir özelliği, görüntülerin siyah-beyaz oluşudur. Yönetmen, görüntülerini siyahtan beyaza kadar uzanan gri ayırtıları (nüans) içinde düzenlemek zorundadır. Öte yandan renkli filim alanında son yıllarda elde edilen gelişme, yönetmene renkleri kullanmak bakımından da, sınır genişletici bir olanak sağlamıştır. Fakat buna rağmen, siyah-beyaz filim bugün de en yaygın sinema malzemesidir. 1927 yılına kadarki çağda, sinemanın sesten yoksun bulunduğunu göz önüne alırsak, o çağ sinemacıları için ortaya bir sınırlılık daha çıkmış olur. Bugün bile, ses alanında daha birçok gelişmeyi, özellikle üçboyutlu seste ilerlemeyi beklemek gerekmektedir.

3. FİLMİN DRAMATİK YAPISI

TEMA. Sinema sanatının, her hangi bir kavramı, görüntüler yoluyla anlatmak amacını güttüğünü belirtmiştik. Bu kavram, sinemacı tarafından seçilmiş bir tema içinde verilir. Bir filmin ilk görüntülerinden son görüntülerine kadar sinemacının anlatmak istediği, ilk ve son görüntüler arasında enine boyuna işlediği ana düşünceye **tema** adı verilir. Belge-filimlerinden öykülü filimlere kadar her sinema yapıtı belirli bir temaya dayanır. Şu halde, sinemacının ilk işi, filmi için bir tema seçmektir. Çevremizdeki her olay bir tema olabilir. Sinemacı, kendi gün-

lük tecrübelerine dayanarak bir tema bulabilir. Okunan bir roman, piyes, şiir, gazete haberinden bir tema çıkarılabilir. Bu temalar, toplumsal şartlara göre değerlenirler. Belirli temaların, günün konusu olduğu, sonra arka sıraya itildiği görülür. Yapımevlerinin baskısı, denetleme, toplumsal ve ekonomik etkenler de tema seçiminde rol oynar.

TEMANIN İŞLENMESİ. Bir tema seçildikten sonra bunun işlenmesine geçilir. Tema, belirli bir konunun içinde işlenir. Öykülü filimlerde, filim, sinemacının yaratma gücüyle düzenlediği bir öykü çerçevesi içinde meydana getirildiğinden temanın işlenmesi, dolayısiyle dramatik yapı büyük bir önem kazanır. Öykülü filimlerde, tıpkı romanlarda, piyeslerde olduğu gibi dramatik yapı, bu konudaki genel kurallara uyularak meydana gelir. Bir öykülü filimde ortaya birtakım kişiler çıkarılır, bunların ne yaptıkları, ne yapamadıkları, başlarına ne geldikleri anlatılır. Bir filimde ortaya çıkarılan kişiler belirli bir çevre, belirli bir toplumda yaşarlar; aralarında bir ilişki doğar. Bu ilişkide çok kere birbirine karşıt istekler ortaya çıkar, bu da çatışmaya yol açar. Bu çatışma, dramı meydana getirir. Kişilerin birbiriyle, kişinin dış kuvvetlerle (doğa ya da toplum), ya da her hangi bir kişinin kendi kendisiyle mücadeleye girmesi bu çatışmanın başlıca çeşitleridir. Bu çatışma, sürekli ya da aralı olabilir; büyük ya da küçük bunalımlara yol açabilir; bunlar arasında yatışma dönemleri yer alabilir. Fakat, bir dram mutlaka çatışma üzerine kurulur. Duraklama, yatışma dönemleri, ancak geçici durumlardır. Zaten dramın gelişmesi de, bunalımların, çatışmaların, yatışma ve duraklama dönemlerinin şu ya da bu yolda sıralanmasından doğar. Çatışan kuvvetler duraklama, yatışma dönemindeyken ortada bir denge vardır. Bu dengenin bozulması, yani bunalımların, çatışmanın ortaya çıkması dramın olgusunu meydana getirir. Bir öykülü filim, bu çeşit **olgu**ların birbir ardından sıralanmasıyla meydana gelmiştir. Sinemacı-senaryocu kişileri tanıtarak, konunun tanıtılmasını, geliştirilmesini, düğümlerin atılmasını, bu düğümlerin çözümünü belirli bir sıraya göre dizerek; büyük ve küçük bunalımları, yatışma ve duraklamaları uygun biçimde sıralıyarak; dramatik gelişmenin iniş ve çıkışlarını düzenliyerek, seyircinin ilgisini baştan sona kadar uyanık tutmağa çalışır; aynı zamanda bu dramatik gelişme içinde seyircinin temayı gözden hiç kaçırmamasını sağlar. Bütün bunlardan anla-

şılacağı gibi aynı tema, filimde de, romanda da, piyeste de, hikâyede de kullanılabilir. Değişiklik, temayı sinemanın özelliklerine uygun olarak işlemektedir.

SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ VE TEMA. Daha önce senaryonun hazırlanmasında, sinemanın özellikleri konusunda söylenenleri hatırlarsak, temanın sinemanın özelliklerine uygun olarak nasıl işleneceği kendiliğinden ortaya çıkar. Bir senaryocu-yönetmen'in temayı işlerken bu özellikleri göz önünde tutması, temayı görüntüler içinde düşünmesi gerekir. Senaryocu-yönetmen temayı işlerken sanat değeri taşıyan bir hikâye ya da roman değil, sadece filmin çevrilmesine temel olacak bir metin hazırlamalıdır. Bu metin, tamamlanmış bir filimde yer alacak görüntülerin sözcüklerle anlatılmasından başka birşey olmayacaktır. Bu işi yaparken senaryocu-yönetmenin işini hem kolaylaştıran hem de güçleştiren bazı noktalar vardır: Yazar, belli bir eşyayı, belli bir çevreyi anlatmak için bir sürü sözcük yığınına, sayfalarca süren tasvirlere başvurmak zorunda kalır. Buna karşılık yönetmen bunu birkaç görüntüyle seyirciye verebilir. Fakat öte yandan yazarın birkaç cümle içinde verdiği psikolojik bir durumu perdede gösterebilmek için yönetmen de uzun bir görüntüler dizisine başvurmak zorunda kalır. Bu durum karşısında yönetmen için tek çıkar yol sembollere, karşılaştırmalara, çeşitli söz sanatlarının görüntülerdeki çeşitlerine başvurmaktır. Bazan basit bir davranış, bir durum çok karışık psikolojik durumları ortaya koymağa yarar. Sinemacının mümkün olduğu kadar kestirme yoldan gitmesi, elindeki malzemeyi kullanışta eli sıkı davranması aynı zamanda bir zorunluluktur. Çünkü sinemacı, filmin süresi bakımından da sınırlandırılmıştır. Normal bir filim 1,5 saati aşmaz. İki saati aşan filimse gereğinden uzun sayılır. Şu halde bir sinemacı elindeki temayı, bu dar süre içine sığdırmak zorundadır. Burada sinemacının önüne iki güçlük çıkar: Sinema dilini iyi bilememek; temanın en büyük özelliği olan sadelik, açıklık. Birincisi, sinemacıyı, anlatmasını bilmediği için lâfı ağzında geveleyip uzattıkça uzatan bir insanın durumuna düşürür. İkincisi, sinemacıyı, sadelik, açıklık uğruna herşeyi anlatmak, hiçbir şeyi eksik bırakmamak korkusuyla ayrıntılar içine sürükler. Uyarlamada en çok raslanan aksaklık da uyarlamaya temel olan yapıttaki bir sürü malzemeyi filmin sınırlı olan süresi içine yerli yerine oturtamamaktan doğar. Bazan da

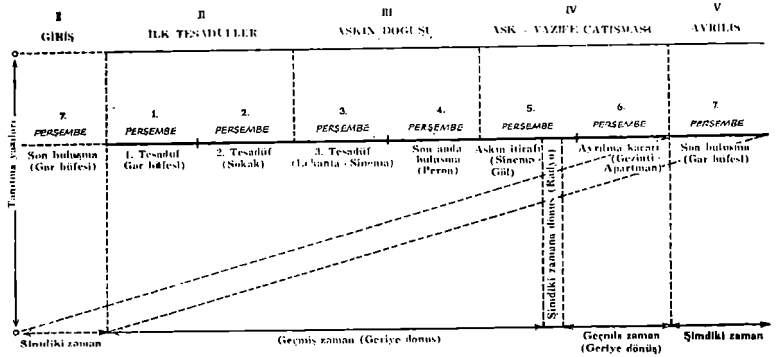
filmin sınırlılığı konusu, tamamiyle aksi yönde gelişir: Sinemacı, elindeki temayı işliyebilecek zengin malzemeye sahip değildir. Elinde ancak orta uzunlukta bir filim meydana getirecek malzeme vardır; fakat uzun bir filim meydana getirmek zorunda da olduğu için, bu yetersiz malzemeyi "şişirme"ye çalışır.

TEMANIN BAŞLICA ÖZELLİĞİ. Bir filmin dramatik yapısına temel olan temanın en büyük özelliği sade, yalın oluşudur. Senaryonun teması son derece açık, belirli olmalıdır. Temanın sade, açık, belirli olması, temanın seçilmesiyle güdülen amacın belirli olması, bu amacın seyircilerce de kolaylıkla anlaşılmasını sağlar. Her sanat gibi, sinema da birşeyler anlatmak ister. Öbür sanatlardan çok daha geniş bir kütleye hitabettiği için de, anlatılmak istenen şeyin açık, belirli, sade oluşu kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bunu sağlamak için de sinemacı malzeme içinden dikkatli bir seçim yapar. Gerek filmin anlaşılabilir olmasını, filmin amacının açık ve belirli olmasını sağlamak, gerekse filmin bütünlüğünü sağlamak bakımından sinemacının tek bir anatemayı ele alması, bunu işlemesi gerekir. Aynı filim içine sıkıştırılmak istenen birden fazla tema, ya da bir tema çevresinde birbirine arapsaçı gibi dolanmış olgular dizisi, hem filmi anlaşılmaz kılığa sokar, hem filmin amacının kaybolmasına, hem de gereksiz yere uzamasına yol açar. Sinema tarihinin hemen bütün büyük yapıtları, tek bir ana-tema çevresinde kurulmuş, son derece basit yapılı filimlerdir.

4. DRAMATİK YAPININ BÖLÜMLERİ

ÇEKİMDEN BÖLÜME. Daha önce de gördüğümüz gibi bir filmin içinde çeşitli bölünmeler yer alır. Filmin dramatik yapısı, bu bölünmeler içinde gelişir. Seyirci, bir filmi başından sonuna kadar bir bütün olarak seyrederken çok kez bu bölünmelerin farkına varmaz; oysa bir filmin dramatik yapısını ortaya çıkarmak bu bölünmelerin belirli bir filim içinde nasıl gerçekleştirildiğini anlamakla mümkün olur. Daha önce öğrendiklerimizi hatırlayarak bu bölünmeleri gözden geçirelim. Bu bölünmeler, şöyle sıralanıyordu: Bölüm, ayrım, sahne, çekim. Bölüm aşağı yukarı bir romandaki bölüme karşılık olarak ortaya çıkıyor, filmin ana parçalarından birini meydana getiriyordu. Bölüm, dramatik

gelişimin belli başlı bir parçasını içine alıyordu. Bir bölüm içinde, birçok ayrımlar bulunmaktaydı. Ayrım da, dramatik yapıyı meydana getiren her bir olgunun, içinde geliştiği filim parçasıydı. Sahne, aynı kişilerin aynı dekor içinde yer aldığı çekimlerden meydana gelmekteydi. Nihayet, çekim, dramatik yapının en küçük birimi olarak ortaya çıkıyor, alıcının sürekli olarak bir kere çalıştırılmasıyla elde edilen filim parçasına karşılık oluyordu. Kendiliğinden anlaşılacağı gibi, her filimde bölüm, ayrım, sahne, çekim bölünmeleri yer almakla birlikte bunların uzunluk, süre bakımından sıralanışı aynı değildir. Bazı filimler çok kısa çekimlere bölünmüştür. Bazı filimlerde çekimler tek başına bir sahneyi, hatta ayrımı verecek şekilde uzundur. Kısa ve uzun çe-



Kısa tesadüfler'in dramatik yapısı

kimlerin sıralanışında büyük değişiklikler görünür. Nihayet, Hitchcock'un **Ölüm kararı** filminde olduğu gibi bir filim tek bir çekimden de meydana gelebilir. Filmin dramatik yapısındaki bölünme, ele alınan konuya, bu konuyu işliyen yönetmenin deyişine göre değişir. Fakat her ne olursa olsun bu bölünmenin çeşidi, her hangi bir filmin genel tartımını, temposunu ortaya çıkarır. Bir filmin dramatik yapısının sağlamlığı, büyük ölçüde, bu bölünmelerin yerli yerinde yapılmasına bağlıdır. Aşağıda David Lean'in **Kısa tesadüfler** adlı filminin dramatik yapısıyla ilgili bir şema yer almaktadır. Bunun incelenmesi, başarılı bir sinema yapıtında dramatik yapının sağlamca kurulmasının ne kadar önemli olduğunu ortaya koyacaktır.

NOKTALAMA. Bir filim parçalara ayrılırken kullanılan işlemlerin hepsine birden noktalama dendiğini yukarıda belirtmiş ve noktalamanın başlıcalarını görmüştük. Şimdi bu noktalama işlemlerini teknik değil filmin dramatik yapısı bakımından inceliyelim. Bir sahne içindeki çekimler kendi başlarına bir bütün meydana getirmediğinden, bu çekimler sahne tamamlanıncaya kadar birbirine kesme ile bağlanır. Kesme, bir çekimi ondan sonraki çekime yapıştırmakla sağlanır; bunun sonunda beyazperdede bir çekimden öbürüne ani bir geçiş, atlama meydana gelir. Bazan bir çekimin ardından hiç beklenmedik bir durumu gösteren çekim geldiği vakit seyircide çarpıcı bir etkiye yol açar. Şu halde, kesme, aynı zamanda çarpıcı bir etki elde etmekte de başlıca yoldur. Kesme, yazıdaki noktalama işaretlerinden virgüle benzetilirse, noktalı virgülü de zincirleme meydana getirir. Zincirleme daha önce de gördüğümüz gibi bir çekimin son görüntüleri gittikçe zayıflarken, ikinci çekimin son görüntülerinin gittikçe kuvvetlenmesi ve birincilerin yerini almasıdır. Bu arada bir an, iki çekimin görüntüleri üst üste biner, zincirlenir. Zincirleme genel olarak sahnelerin birbirine bağlanmasında kullanılır. Bir sahneden öbürüne geçiş bazan doğruda doğruya, arada hiçbir ilişki kurulmadan yapılır; bazan da bu geçiş çağrışım yoluyla yapılır: Bir sahnenin son görüntülerinde yer alan her hangi bir varlığın, durumun akla getirdiği bir çağrışımla ikinci sahnenin ilk görüntülerine geçilir. Bu görüntülerde de çağrışıma konu olan ikinci varlık, ya da durum yer alır. Zincirlemenin en çok kullanıldığı iki durum da, zamanın geçişini göstermek, ya da dekorun değişimini ortaya koymaktır: Belirli saati göstermek, bunun ardından daha ileri bir saati gösteren görüntüye zincirleme yapmak; bir evin penceresini gösterdikten sonra zincirlemeyle odaya geçmek gibi. Yazıdaki noktalama işaretlerinden noktaya karşılık olarak filimde kararma kullanılır. Bilindiği gibi kararma, bir çekimdeki görüntülerin gittikçe kararark gözden kaybolması, beyazperdede bir karanlık belirmesidir. Ayrımlar ve özellikle bölümler kararmayla belirtilir. Kararmadan sonra, bunun karşıtı olan açılma kullanılarak yeni bir ayrıma, bölüme geçilir. Bu kararmanın süresi, ayrımlar, ya da bölümler arasındaki yakınlık ve uzaklığa göre uzun ya da kısa olur. Silinme, noktalı açılma ve kararma... gibi noktalama işaretleri ise, genel olarak öykülü filimlerde kullanılmaz. Bunlar belge-filimlerinde, haber filimlerinde, bazan da güldürülerde yer

alır. Demek ki, bir filmin dramatik kuruluşunun çeşitli parçaları, noktalama işlemleriyle belirtilir. Noktalama, aynı zamanda yer ve zaman bakımından bir değişikliği gösterir. Yazıda olduğu gibi filimde de, anlatılmak istenenin daha iyi, daha kolay ve rahat anlaşılabilmesi için bu noktalama işlemlerini yerli yerinde kullanmak gerekir.

5. GÖRÜNTÜNÜN ÖZELLİKLERİ

GÖRÜNTÜNÜN ÖĞELERİ. Sinemacı, seyirciye anlatmak istediği şeyi, görüntüler yardımiyle ortaya koyuyordu. Bu görüntüler filim parçaları üzerinde yer alıyordu. Bu parçalardan en küçüğü, dramatik yapının en küçük birimi çekimdi. Bir çekim, bir sürü görüntünün dizilenmesinden meydana geldiğine göre, niye en küçük birim görüntü değil de, çekimdir. Çünkü bir görüntünün tek başına bir değeri yoktur. Bir görüntü, her hangi bir hareketin, durumun, ancak saniyede 1/48 ini veren bir fotoğraftan, resimden ibarettir. Bu görüntüler en azından bir çekimi meydana getirecek sayıda ard arda sıralandıkları vakittir ki, sinemada bir anlam taşırlar. Yoksa bir çekim içinden alınacak her hangi bir görüntü, fotoğraf aygıtıyla alınmış her hangi bir duruk resimden fazla değer taşımaz. Fakat görüntünün başlıca özelliklerini anlıyabilmek için onu önce, duruk bir resim gibi ele alalım. Bir filim parçasını ışığa tuttuğumuz vakit onun üzerinde dikdörtgen bir çerçeveyle çevrili küçük küçük resimlerin ard arda sıralandığını görürüz. Bunlardan her biri bir **görüntü**dür, görüntüyü çevreleyen dikdörtgen çizgiler de bu görüntünün **çerçeve**sidir. Bir görüntü bütünüyle birşeyi anlatır, buna görüntünün konusu diyoruz. Bu konu bir dekor içinde yer almıştır. Bu dekor, görüntü çerçevesiyle çerçevelenmiştir. Görüntünün çerçevesi aynı zamanda görüntüde yer alan varlıklar için bir ölçektir. Görüntü içindeki varlıklara belirli bir açıdan, belirli bir görüş noktasından bakılmıştır. Görüntünün karanlık ve aydınlık noktaları, ışığın belirli bir yönü vardır. Görüntü içinde birtakım kişiler de (oyuncular) yer almış olabilir. Nihayet bütün bunlar belirli bir anlayışa, seçime göre çerçeve içine yerleştirilmiştir. Böylelikle, bir görüntü içindeki öğeler ortaya çıkmaktadır: Konu, dekor, çerçeveleme, çekim ölçeği, alıcı açısı, alıcı görüş noktası, aydınlatma, oyun, görüntü düzenlemesi, salı-

ne düzeni. Sinemacı bir çekim için önce **sahne düzeni**ni yapar; oyuncuları, dekoru, cisimleri birbiriyle bağıntılarını gözeterek belli bir düzende stüdyo düzlüğüne yerleştirir. Bunu yaparken, herşeyden önce görüntünün anlatmak istediği şeyi, yani görüntünün konusunu düşünür. Bu sahne düzenini; bu konuyu anlatmak için gerekli malzemeyi en uygun biçimde yerleştirerek yapar. Bunun içinde görüntünün öbür öğelerine başvurur. Örneğin görüntü için belirli bir çerçeve düşünür. Bu çerçeve bir yandan görününün içine girecek alanı, görüntü içinde yer alacak varlıkları sınırlandırır; bir yandan da görüntüdeki varlıkların bu çerçeveye göre oranını belirler, yani çekim ölçeğini meydana getirir. Fakat çerçeveleme bir görüntüyü ancak görüntü yüzeyinde sınırlar, görüntünün bir de derinliği vardır. Varlıkların görüntü içinde derinliğine yerleştirilmesi de **görüntü düzenlemesi**ne yol açar. Sinemacı, görüntü çerçevesi içine topladığı varlıkları, cisimleri, kısacası sahneyi en uygun noktadan görmek ve göstermek ister. Bu da onu, alıcı açısını, görüş noktasını seçmeye yöneltir. Sinemacı, ışığın geliş yönünün, varlıkları, sahneyi bambaşka kılığa sokacağını bilir, bundan dolayı bunları da düzenler, yani aydınlatma işini yapar. Nihayet bir görüntünün konusu herşeyden önce oyuncuların oyunuyla ortaya çıkar.

ÇERÇEVELEME. **Çerçeveleme**, en kısa tanımıyla sinemacının elindeki malzemeyi, görüntünün dikdörtgen çerçevesi içine yerleştirmekte tuttuğu yoldur. Çevremize baktığımız vakit, görüş alanımızın içine giren herşeyi bir bütün olarak görürüz, bunların arasında önem bakımından bir seçme yapmayız. Fakat bir sinemacı için durum böyle değildir. Görüntü çerçevesi içine alacağı bütün varlıkları, cisimleri önem sırasına göre dizmesi gerekir. Önem sırası, görüntünün bu dikdörtgen çerçeve içindeki yerine göre belirir. Görüntü çerçevesinin 4:3 oranında olduğunu biliyoruz. Bu orandaki bir dikdörtgende belli "kuvvetli çizgiler", "kuvvetli noktalar" vardır. Bu kuvvetli çizgi ve noktalar, çerçevenin ağırlık noktalarını, önemli yerlerini meydana getirir. Bu orandaki dikdörtgen içinde birçok bakışık (simetrili) ve bakışıksız (simetrisiz) düzenler meydana getirmek eldedir. Alıcı açısı ve görüş noktası değişmese bile, varlıkları ve cisimleri çerçeve içinde yerleştirme biçimine göre, seyircinin dikkatini şu ya da bu noktaya çevirmek mümkündür. Çerçeve içinde varlıkları bir yana yığarak bir yanı tamamiyle boş bırakmak,

böylelikle ağırlık noktasını bir yana toplayarak dengesizlik yaratmak; varlıkları düzgün bir şekilde çerçeve içine dağıtarak bir denge kurmak; bomboş bir çerçeve içine tek bir varlığı koyarak bütün dikkati bunun üzerine toplamak... sinemacının belli bir amaçla başvurabileceği çeşitli yollardan birkaçıdır.

ÇEKİM ÖLÇEĞİ. Çerçevelemenin yol açtığı çekim ölçeğini de daha önce görmüştük. Bir çekim ölçeği içinde, çekimler (burada görüntüler) değişik boylarda ortaya çıkıyordu. Şimdi bu çeşitli çekimleri, teknik yönden değil bir anlatım aracı olarak oynadıkları rol bakımından gözden geçirelim. Bu çekimler, küçükten büyüğe doğru şöyle sıralanıyorlardı: Ayrıntı çekimi, baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim, uzak çekim. Bunlardan son ikisi daha çok dekorla, geri kalanları kişilerle ilgili çekimlerdir. Dekorla ilgili çekimler daha çok tasvirlerde, dramatik yapıyı meydana gelen olguların, içinde geçtiği çevreyi belirtmede; kişilerle ilgili çekimler daha çok psikolojik durumları anlatmada kullanılır. Bir uzak çekim ufka kadar uzanan çok geniş bir dekoru içine alır; bir şehrin uçaktan kuşbakışı görünüşünü verir. Genel olarak böyle bir çekim aynı yerin daha yakından alınmış çekimlerine bir başlangıç, bir giriş niteliğindedir; daha yakından alınan bu çekimlerin hangi geniş dekorun içinde yer aldığını göstermede kullanılır. Bazan da, daha yakın çekimlerin bu uzak çekimin içindeki yeri iyice belirlenmez, sadece uzak çekimdeki dekorun her hangi bir parçası olduğu duyurulur. Örneğin bir şehrin kuşbakışı görüntüsünü veren çekimin ardından, her hangi bir sokak görüntüsü yer alınca, bu sokağın o şehre ait olduğu dolayısiyle anlatılmış olur. Toplu çekimde, çok geniş bir dekorun oldukça büyük bir bölümü yer alır; bazan bu çekimde kişiler de bulunur. Genel olarak böyle bir çekim, her hangi bir olgunun içinde geçeceği çevreyi belirtir. Bazan bu dekor içindeki kişilerin yaklaşması, ya da alıcının kişilere doğru yaklaşmasıyla daha yakın çekimlere geçilir. Uzak çekim gibi toplu çekim de daha çok tasvirci bir nitelik taşır. Fakat her ikisinde de dramatik yapının bir olgusu yer alabilir, böylelikle aynı zamanda dramatik bir nitelik de kazanabilir. Öte yandan bir kişi ya da bir topluluk, uzak ve toplu çekimlerde çok geniş bir dekorun ortasında küçücük göründükleri için bazan yalnızlığı, kendi kaderine bırakılmışlığı, doğanın ağırlığı altında ezilmişliği de bu çeşit

çekimlerle anlatmak mümkündür. Bu bakımdan bu iki çekim psikolojik durumları anlatmakta da kullanılabilir. Genel çekimde insanlarla dekor arasındaki ilişki daha yakından ortaya çıkar, bu çekimde bir grup insan belirli bir dekor içinde yakından görünür. Genel çekim, en çok kullanılan çekimlerden biridir, çünkü aşağı yukarı günlük yaşayışımızda normal görüş alanımıza karşılıktır. Kişileri günlük yaşayıştaki yerleriyle (toplumsal, ya da coğrafya bakımından) belirtmek istenince, öbür insanlarla olan ilişkileri içinde vermek gerekince en çok genel çekime başvurulur. Genel çekim dramatik bir nitelik taşır, bazan da buna tasvirci nitelik katılır. Boy çekimi de kişileri bir dekor içinde fakat genel çekimdekinden daha yakından gösterir, bu bakımdan dekor ile kişi arasındaki ilişki bu çekimde de ortaya çıkar, fakat ağırlık noktası dekordan çok kişi üzerine toplanmağa başlamıştır. Boy çekimi, bir insanın boylu boyunca içine aldığından, oyuncu böyle bir çekimde oyununu bütün vücudüyle ortaya koyar. Örneğin Chaplin'in hemen bütün filimlerinde en büyük yeri boy çekimleri tutar, çünkü Chaplin yalnız yüzü, eli, koluyla değil bütün vücudüyle oynayan bir sanatçıdır. Boy çekimi hemen yalnızca dramatik bir nitelik taşır. Buna karşılık diz çekimiyle birlikte, dekordan uzaklaşıldığı kadar insanların psikolojik durumlarının yansıtılmasına yaklaşılmış olur. Diz çekimi birkaç kişiyi dizlerinden yukarısında içine aldığı için bu çekim daha çok küçük bir topluluğu bir arada veren, bunlar arasındaki ilişkileri ortaya koyan sahnelerde kullanılır. Aynı zamanda bu çekimde dekor dışarıda kaldığı, psikolojik durum da henüz bütün derinliğiyle verilmediği için, en büyük niteliği dramatiktir. Bel çekimiyle kişilere bir adım daha yaklaşılmış olur; bu çekimde bir ya da bir kaç kişi aynı görüntü içinde belden yukarısına kadar yer alırlar. Böylelikle bu çekim daha çok birkaç kişinin karşılıklı psikolojik ya da dramatik ilişkisini göstermekte kullanılır; karşılıklı tepkileri yansıtır. Göğüs çekiminde kişilerin psikolojik durumu, tepkileri, yüz ifadeleri daha belirli olur; kişiler arasındaki daha yakın ilişkilere bu çekimde varılır. Omuz çekimi, kolları görüntü dışında bırakır, seyircinin dikkati bir ya da iki kişinin yüzüne toplanır; bu çekimle birlikte tamamiyle psikolojik nitelik taşıyan çekimlerin alanına girilmiş olur. Baş çekimi bütün perdenin yalnız bir insanı yüzeyle kaplandığı çekim olması bakımından omuz çekiminden daha da çok ifade özelliği olan, kişinin duygu ve düşüncelerini daha çok yansıtan bir

çekimdir. Ayrıntı çekimi başın ya da vücudün yalnız bir parçasını gösteren, insanı bir çeşit "mikroskop altında" imiş gibi veren çekim çeşididir. Bir göz, bir ağız, bir kulak, eller bütün perdeyi kaplar ve sahibinin her hangi bir tepkisini, düşüncesini açığa vurur. Ayrıntı çekiminde bazan sadece küçücük bir cisim yer alır, o vakit dramatik olguda önemli bir yer tutan, bazan sembolik bir anlam taşıyan bir kullanılış ortaya çıkar (bir tabanca, bir kapı tokmağı, bir düğme...). Görülüyor ki her çekimin belli bir anlatım özelliği, belli bir kullanış yeri vardır. Yönetmen, her hangi bir durumu, bir olguyu, bir davranışı, bir çevreyi, kişiler arasında ya da kişiyle dekor ve eşya arasındaki ilişkiyi anlatmada en uygun çekimi seçmeğe çalışır. Şu halde çekimler hiçbir vakit gelişi-güzel seçilmez, ancak anlatımın gereklerine uyacak yolda kullanılır. Bundan başka her hangi bir filimde şu ya da bu çekimin öbürlerine göre daha çok yer tutması, yönetmenin, oyuncunun deyişine, filmin türüne göre de değişir. Belge-filimlerde, yarı belge-filimlerde, toplumsal konulu filimlerde insanla çevresi arasındaki ilişki daha ağır bastığından bunlarda toplu çekimin, genel çekimin, boy çekiminin daha çok yer tutması tabiidir. Psikolojik bir dramda ise aksine, göğüs çekimi, omuz çekimi, baş çekimi daha çok yer tutar.

DERİNLEMESİNE GÖRÜNTÜ. Görüntüde aynı zamanda derinlik duygusu sağlamak için kişilerin ve cisimlerin çerçeveye göre derinlemesine yerleştirilmesine görüntü düzenlemesi denildiğini belirtmiştik. Yönetmen ikiboyutlu filminde ancak böyle bir düzenleme, bir de çeşitli aydınlatma işlemleriyle derinlik duygusu uyandırabilir. Fakat bu alanda yönetmenin en büyük yardımcısı **derinlemesine görüntü** işleminin kullanılmasıdır. Bu işlemde derinliği çok olan her hangi bir sahnede öndeki varlıklar ile dipteki varlıklar aynı belginlikte görünürler. Alıcı merceği de insan gözü gibi ancak belirli bir alan içindeki cisimleri aynı belginlikte görür, bunun dışındakiler bulanık olarak yer alır. Gözümüzü belli bir cisme dikersek bunun önünde ve ardındakiler gene bulanık, belli belirsiz görünür. Derinlemesine görüntü işleminde ise, özel bir mercek, diyaframın küçültülmesi ve kuvvetli bir aydınlatma ile birbirinden derinlik bakımından oldukça uzakta bulunan iki varlığı aynı belginlikte görmek mümkündür. Sinemanın ilk zamanlarında, sonsuza odaklanmış (değişmez odaklı) mercekle oldukça geniş bir kullanış alanı bulan bu işlem,

sonradan alıcının hareketlilik kazanması üzerine bir yana bırakılmıştı. Fakat derinlemesine görüntünün öneminin yeniden anlaşılması üzerine, özellikle İkinci Dünya Savaşından beri bu işlem yeniden ilk sıraya geçti. Derinlemesine görüntünün sağladığı özellikler arasında şunlar sayılabilir: Derinlemesine görüntü, görüş alanını derinlemesine alabildiğine genişletmektedir; en dipteki oyuncu ile en öndeki oyuncu ve dekor arasındaki ilişkiyi kesiksiz olarak, ayrı çekimlere lüzum bırakmaksızın aynı çekim içinde verebilmektedir; oyuncu gerek bu sayede, gerekse ayrı çekimlere bölünmemiş, tam bir sahne içinde gelişen dramatik olguyu sürekli olarak canlandırmak sayesinde daha serbest, daha tam bir oyun çıkarmaktadır. Çekimlerin sayısı azalmakta, buna karşılık kişilerin hareketleri, alıcının hareketleri daha çok önem kazanmaktadır. Aynı sahne, klâsik işlemde birçok çekime bölündüğü, bu bakımdan yönetmen seyircinin önüne daha önce kendisi tarafından yapılmış bir seçimle çıktığı halde, derinlemesine görüntüde seyirci sahnenin hangi parçasına bakmak gerektiğini; dikkati hangi oyuncuya, eşyaya toplamak gerektiğini kendisi kararlaştırmakta, böylelikle filme daha yakından katılmaktadır; daha başka bir deyişle, klâsik işlem çözümleyici olduğu, bu çözümlemeyi yönetmen yaptığı halde, derinlemesine görüntü işlemi bireşimcidir ve çözümlemeyi seyirciye bırakmaktadır.

ALICI AÇISI, GÖRÜŞ NOKTASI. Alıcı az ya da çok yüksek bir görüş noktasından merceği aşağıya doğru eğilmiş olarak çalıştırıldığı vakit Üstten görüş adı verilen açı meydana gelir. Bir insanın önüne bakması, bir pencereden, bir merdivenin üstünden aşağıya bakması durumunda bu açı kullanılır; bu durumda alıcı, bu işi yapan kimsenin yerine geçmiş olur. Üstten görüşün aynı zamanda psikolojik bir niteliği vardır: Her hangi bir şeye bu açıdan bakıldığı vakit, o cisim olduğundan küçük görünür. Üstten bakış böylece ezilmişliği, yenilgiyi, küçük düşmeyi anlatmakta kullanılır. Örneğin bir boksörün yere devirdiği rakibini, galip gelen boksörün gözüyle ya da onun sırtından Üstten görüş'le vermek seyircide bu duyguyu uyandırır. Üstten görüşün tam tersi, alıcının alçak bir noktadan merceğinin yukarıya doğru kaldırılmış olarak çalıştırılmasıyla elde edilen Alttan görüş'tür. Sokaktan geçen bir adamın bir evin damını seyretmesi, holdeki bir kimsenin merdivenin üst başına bakması

Alttan görüş örnekleridir. Üstten görüşün aksine bu açıdan seyredilen cisimler olduğundan büyük, uzun, heybetli görünür. Yere serilen bir boksörün görüş noktasından ayakta, dimdik duran duran rakibine bakıldığı vakit seyircide güclülük, heybetlilik duygusu uyanması bundandır. Bir alıcının merceği yere yaklaştıkça, yani alçak görüş noktasına indikçe, ufuk çizgisi de alçalır; buna bağlı olarak derinlik duygusuna yol açan görünüş de yavaş yavaş azalır. Alıcı yükseldikçe, yani yukarı görüş noktası meydana geldikçe ufuk çizgisi de yükselir; buna bağlı olarak derinlik duygusuna yol açan görünüş de yavaş yavaş artar.

YATIK ÇERÇEVELEME. Alıcı, yatay ekseni üzerinde sağa ya da sola eğilirse, sahne, çerçevenin dikey kenarlarına göre sola ya da sağa eğik olarak görünür, ortaya **yatık çekim** çıkar. Yatık çerçeveleme en çok, her hangi bir kimsenin psikolojik bakımdan bir dengesizlik içinde bulunduğunu göstermekte kullanılır; bunun için de adı geçen kişi yatık çerçeveleme içinde gösterilir, ya da bu kimsenin gözünden her hangi bir sahne böyle bir çerçeve içinde verilir. Bu son durum, öznel değil nesnel olarak da yer alabilir, yani alıcının merceği her hangi bir kimsenin gözünden değil, tarafsız bir gözlemci olarak bir sahneyi böyle verir. Bundan güdülen amaç, dekoru seyirciye bambaşka bir açıdan göstererek belirli bir etki sağlamaktır.

BAŞ AŞAĞI ÇEKİM. Bir alıcı tamamiyle baş aşağı duruma getirilerek işletilirse sahnedeki herşeyin baş aşağı göründüğü **baş aşağı çekim** ortaya çıkar. Bu çekim de yine kişilerden birinin gözüyle sahnenin alışılmamış bir açıdan verilmesi amacıyla kullanılır (örneğin sırtüstü yatmış, başını yatağın kenarından aşağıya doğru sarkıtmış bir kimsenin görüşü).

ÖZNEL GÖRÜŞ, NESNEL GÖRÜŞ. Alıcı her hangi bir sahneyi filimdeki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa, yani alıcının merceği o kimsenin gözüymüş gibi kullanılıyorsa, ortaya **öznel görüş** çıkar. Öznel görüşle meydana getirilen çekim, **öznel çekim**dir. Öznel görüş, öznel anlatımda, yani her hangi bir olayın belirli bir kişinin görüşüyle ortaya konmasında kullanılır. Bu durumda, seyircinin görüşü de sahneyi gören kişinin görüşüyle birleşir. Örneğin Robert Montgomery **Lady in the Lake - Kanlı göl** (1947) adlı filmini baştan sona kadar öznel anlatımla meydana getirmiştir. Filimde bütün olaylar, başkahraman De-

tektif Marlowe'un gördüğü biçimde, ne eksik ne fazla, anlatılır. Bunun karşıtı, **nesnel görüş**tür. Bu durumda alıcı olayı tamamiyle tarafsız bir tanık gibi izler. Öznel görüş, tekil birinci şahıs ise, nesnel anlatım da tekil üçüncü şahıstır.

DEKOR. Görüntünün başlıca öğelerinden biri de dekordur. Dekorun ilk görevi filmin "hava"sını yaratmasıdır. Her filim türünün, her filim türündeki konunun kendine göre bir havası vardır. Gerçekçi bir filim ile masalımsı bir hava taşıyan filmin, bir polis filmi ile müzikli filmin, kovboy filminin havası başka başkadır. Dekor bu havayı yaratmada başlıca etkendir. Sinema dekorlarının gerçeğe son derece uygun olması gerektiğini daha önce de belirtmiştik. Sanat yönetmeninin bütün çabası, seyircide hiçbir eksiklik ya da fazlalık duygusu uyandırmayacak yolda, gerçeği tam olarak yansıtan bir dekor kurmağa yönelir Bir gecekondunun içi, bir mahalle bakkalı, bir dişçi muayenehanesi, bir kahvehane... seyircinin ilk görüşte benimseyeceği, yadırgamıyacağı kadar gerçeğe uygun olmalıdır. Bugün dışarıda çevirim gittikçe yaygınlaştığından dekorlardaki bu gerçekliği sağlamak oldukça kolaylaşmıştır, örneğin bir hapisane sahnesini, bir lokanta içini, bir ameliyathaneyi en iyi canlandırma yolu, çevirimleri gerçek bir hapishanede, lokantada, ameliyathanede gerçekleştirmektir. Bununla birlikte bu durumlarda bile sanat yönetmeninin, dekorcunun elinin gerekli değiştirmeleri, eklemeleri yapması gerekir; çünkü dekorun gerçekliğiyle birlikte bu dekoru yönetmenin amacına en uygun kılığa sokmak da büyük önem kazanır. Bu yapılmadığı takdirde, bazan dekor, istenmediği halde ön sıraya geçer, oyuncuları, sahne donatımını bir kenara iterek seyircinin bütün dikkatini üzerinde toplar. Oysa tamamiyle dekora dayanan sahneler olduğu gibi, dekorun sadece bir diplik görevini yüklendiği sahneler de vardır. Gerçek dekorun yanında, sadece plâstik eğer taşıyan "stylisé" dekor da vardır. Bir bale filminin, müzikli filmin, önceleme filminin büyük bir kısmında bu çeşit dekor yer alır. Nihayet, tarihsel filimlerde, bir çağın bütün özelliklerini yansıtan, o çağın dekor gerçeğini ortaya koyan dekor çeşidi de vardır.

OYUNCU. Bazı filim türleri bir yana bırakılırsa, bütün filimler insanlar arasında geçen olayları anlatır. Bazı belge filimlerinde, hatta öykülü filimlerde (örneğin **Siamo donne** -

Biz kadınlar) kahraman kendi başından geçeni kendisi canlandırır. Fakat çoğu vakit bu iş için oyuncuya başvurulur. **Oyuncu,** görüntünün canlı öğesidir; görünüşü, davranışı, oyunu, sesiyle görüntüde belirli bir amacı gerçekleştirir. Oyuncunun başlıca görevi, senaryoda yer alan kişileri seyirciye bütün özellikleri, en küçük ayrıntılarıyla vermek; bu kişilerin gerçekliğini seyircinin benimseyeceği yolda canlandırmaktır. Bu bakımdan, oyuncunun, filmin öbür maddi öğelerinden ayrılığı yoktur. Fakat bazı durumlarda oyuncunun ön sıraya geçtiği olur. Örneğin yıldızcılığa dayanılarak meydana getirilmiş bir filimde herşey, seyircide hayranlık uyandıran her hangi bir yıldızın en büyük özelliklerini bol bol kullanmaktır (vücut, yüz güzelliği, cinsel çekicilik, davranış...). Bu çeşit filimlerde, yıldız herşey, öbür bütün öğeler "bahane"dir. Fakat bu çeşit yıldızcılığa dayanan filimlerin değerlisi hemen hiç görülmemiştir. Bazan da oyuncunun kişiliğinin ağır basmasıyla oyunun ön sıraya geçtiği görülür. Bir Alec Guinness'in bir Spencer Tracy'nin, bir Orson Welles'in oyunu, çok kez öbür öğeleri ikinci sıraya iter; fakat dramatik yapının sağlamlığı, oyuncunun ölçülülüğü, yönetmenin müdahalesiyle yine çok kez bir denge sağlanabilir. Zaten sinemada yönetmenin oyuna müdahalesi hem bu bakımdan hem de sinema oyununun özelliği bakımından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yönetmenin yol göstericiliği olmadan, en usta oyuncuların bile sinemada başarılı bir oyun meydana koymaları hemen hemen imkânsızdır. Bunun sebebi açık: Bir sinema oyuncusunun canlandıracağı rol, senaryonun çekimlere bölünmesi yüzünden çok kısa parçalara ayrılmıştır. Bunların çoğu bir dakika kadar süren parçalardır. Üstelik çevirimde bu parçaların mantıki bir sıra izlemediklerini de gördük. Böylece, çevirim sırasına göre, bir gün önce ölen oyuncu, ertesi gün dip diri, serüvenler peşinde koşabilir; bir gün önce nefret duyduğu bir kimseyle ertesi gün canciğer görünmek zorunda kalabilir. Hatta bunlar ,aynı günün içinde birbirini izliyebilir. Demek ki oyuncu, belirli bir duygunun gelişmesini gösteren durumlarda bile mantıki sıradan ayrılmak zorundadır. Yine gördük ki, bir çevirim gününde bu çekimlerden ancak beş altısı çevrilebilir. Bundan dolayı sinema oyuncusu, çok kısa parçalara bölünmüş rolünü iki aylık bir çalışma süresi içinde canlandırmak zorunda kalabilir. Şu halde sinema oyuncusu, rolüne bir bütünlük vermekte aşılmaz gibi görünen güçlüklerle karşı karşıyadır. Sinema oyuncusunun çevirim sırasındaki du-

rumu da göz önüne alınmak gerekir: Tiyatro oyuncusunun aksine, sinema oyuncusu seyirci önünde değil, binlerce mumluk, göz kamaştırıcı ışık altında, soğuk ve nesnel merceğin önünde, herşeyi eleştirici bir teknikçiler topluluğu karşısında oynar. Tiyatro oyuncusunun seyirci önünde, rolüne alıştıktan, yaratacağı kişinin "derisine girdikten" sonra hemen hemen kendiliğinden, büyük bir rahatlıkla yürüyen oyunundan sinema oyuncusu yoksundur. Bundan dolayı, sinemada bir rolün bir bütün meydana getirecek yolda canlandırılmasında en büyük sorumluluk yönetmendedir. Yönetmen, çevirmekte olduğu filmi en küçük ayrıntısına kadar, tamamlanmış durumuyla kafasında canlandırır. Filmin çekimlerinin bütün içindeki yerini, kendinden önceki ve sonraki çekimlerle ilişkisini, bu çekimler içinde oyuncuya düşen payı bilir. Oyuncunun belli bir çekimde ne yapması, nasıl davranması, hangi duyguyu canlandırması gerektiğini yönetmen kararlaştırır. Tabiatıyla oyuncunun da, elindeki senaryoyu iyice sindirerek yaratacağı kişinin bir bütün olarak nasıl anlaşılması, bu bütünlüğü sağlamak için ne yapması gerektiğini bilmesi gerekir. Oyunun niteliği bakımından da sinema oyuncusu, tiyatro oyuncusundan ayrılır. Tiyatroda oyuncu, seyirciye göre değişmiyen bir uzaklığı bütün oyun boyunca muhafaza eder; en ön sıradakinden en art sıradaki seyirciye kadar kendini gösterebilmesi, duyurabilmesi için ses, hareket ve makiyajında aşırı davranmak zorundadır. Titizlikle geliştirilmiş bir sahne diksiyonu, aşırı hareketler, yakından bakıldığı vakit acayip görünen makiyaj, tiyatro oyuncusu için kaçınılmaz hususlardır. Buna karşılık sinema oyuncusu için bunlardan tamamiyle kaçınmak gerekir. Tabii ölçülerin dışında bir hareket, aşırı bir makiyaj, sahne diksiyonu sinemada hemen göze batar, oyuna sahtelik getirir, çok kez gülünçlüğe varır. Sinema oyuncusu, daha tabii, daha gerçek bir yaratma imkânı, anlatım bakımından da hemen sonsuz denebilecek bir çalışma alanına sahiptir. Tiyatroda seyircinin kulağına erişemeyen bir fısıltı, seyircinin gözünden kaçabilecek ufak bir davranış, sahnede "görünmez" olan bir ayrıntı, omuz, baş, ayrıntı çekimleriyle seyircinin göz ve kulağına hemen erişir. Yönetmenin oyun bakımından elindeki bu "canlı malzeme" üzerindeki egemenliği, yalnız meslekten oyunculardan değil fakat hayatında sahneye ve alıcı önüne adımını atmamış, hatta tamamiyle bilisiz özenci oyunculardan bile başarılı bir sonuç almasını sağlıyabilir.

AYDINLATMA. Aydınlatma, bir görüntü içinde yer alan malzemeyi işleyen, hatta deyim yerinde sayılırsa yoğuran bir araçtır. Aydınlatma bir filimde iki yönden ele alınabilir: Tabii öğe olarak, dramatik olarak. Birinci kullanışın üzerinde uzun uzadıya durmağa lüzum yoktur; çünkü herkesin bildiği gibi her hangi bir cismin görülebilmesi ya da bu cismin filim üzerine görüntü verebilmesi için, o cismin belli bir derecede aydınlatılması gerekir. Demek ki, aydınlatma, herşeyden önce, sinema olayının gerçekleşmesi için gereklidir. Aydınlatmanın ilk ve en çok kullanılış yolu da her hangi bir sahnenin tabii ışıklılık derecesini sağlamaktır (açık hava, kapalı hava, karanlık, aydınlık, loşluk, sabah öğle, akşam, gece, dışarı, içeri, tünel, mahzen orman, deniz kıyısı...). Sahne bu yerlerden birinde ya da bu zamanlardan birinde geçmekteyse, aydınlatmada da o yer ve zamanın aydınlığını yeniden kurmak gerekir. Aydınlatmanın dramatik öğe olarak kullanılışı onun iki çeşit etkisinden ileri gelir, bunlar nesnel ve öznel etkilerdir. Aydınlatmanın nesnel etkisi, eşyanın görünüşünü değiştirmesiyle ortaya çıkar; aynı cisim aydınlatma çeşidine (yani ışığın geliş yönüne göre) başka başka kılıklara bürünür. Aydınlatmanın öznel etkisi, belirli bir aydınlık derecesinin üzerimizde uyandırdığı duygudur: Gün ışığında hiç önemsemiyeceğimiz cisimler karanlıkta bize korku veren kılığa bürünebilir; aydınlık, güneşli hava bizde sevinç, canlılık; karanlık, yağmurlu hava, keder, durgunluk uyandırabilir. Yönetmen aydınlatmada ışığı başlıca üç bakımdan düzenleyerek belirli bir etki yaratmağa çalışır. Bunlar ışığın yönü, şiddeti, dağılış alanıdır. Işığın cisme geliş yönüne göre altaydınlatma, üstaydınlatma, önden aydınlatma, geriden aydınlatma, yandan aydınlatma, çapraz aydınlatma gibi değişik aydınlatma çeşitlerinin meydana geldiğini görmüştük. Yine irili ufaklı lâmbalarla çeşitli şiddette ışık sağlandığını; toplayıcı ışıldaklar, dağıtıcılarla ışığın dağılma alanının istenildiği gibi düzenlendiğini yukarıda belirtmiştik. Aydınlatma da tıpkı dekor gibi belirli bir filim türüne, belirli bir konuya, konunun çeşitli bölümlerine göre değişiktir; yine dekor gibi, belirli bir filmin "hava"sını sağlamakta yönetmenin en büyük yardımcısıdır.

6. ALICININ ANLATIM GÜCÜ

GÖRÜNTÜNÜN CANLILIĞI. Buraya kadar görüntüyü hep duruk bir resim olarak inceledik. Oysa görüntünün duruk değil canlı olduğunu biliyoruz. Bu canlılık nereden geliyor? Sinemada hareket öğesinin taşıdığı önemden. Sinemada hareket başlıca şu üç kaynaktan doğar: Cisimlerin, varlıkların yer değiştirmesinden doğan hareket; alıcının yer değiştirmesinden, yatay ve dikey ekseninde oynamasından doğan hareket; çekimlerin sıralanışından (yani kurgudan) doğan hareket. Bir alıcıyı üçayağı üzerinde belirli bir noktaya yerleştirdiğimiz vakit, alıcının merceği, önündeki sahneyi belirli bir açı ve görüş noktasından görür; bütün çekim sırasında görüntü çerçevesi hiç değişmez, buna karşılık insanlar, cisimler bu alan içinde yer değiştirdiği takdirde çerçeve içinde yine bir hareket meydana gelir. Bu hareket yalnız sinemaya özgü bir hareket çeşidi değildir; varlıkların doğal hareketidir. Fakat sinemacı, bu doğal hareketi bile değişik görünüşlere sokabilir. Böyle bir sahneyi beyazperdede izliyelim: Gözümüzün önünde siyahtan beyaza kadar çeşitli gri tonlarına göre biçimlenmiş bir görüntü yer alır; dikkati görüntü çerçevesinin sınırladığı bu dar alana toplanan seyirci en ufak bir kıpırdanışı bile ayırdeder. Görüntü içinde hareket eden cisim az ya da çok aydınlatıldığına göre, karanlık ya da aydınlık bir dip üzerinde hareket ettiğine göre, cismin şu ya da bu yöne yol aldığına göre; cismin büyük ya da küçüklüğüne göre, cismin yavaş ya da hızlı hareket ettiğine göre seyircide uyandıracağı etkiler başka başkadır. Karanlık bir dip önünde en küçük aydınlık bir cismin kıpırdanışı dikkati çeker. Küçük cisimlerin hareketi hızlılık duygusu uyandırır. Büyük bir kütlenin ağır ağır hareketi ezici, yıkıcı, umutsuzluk verici bir duyguya yol açabilir. Harekete belli bir biçim verelim: Cisim hep aynı hareketi tekrarlayıp durursa tekdüzenlilik (monotonluk) duygusuna yol açar. Hareket eden cisimleri çoğaltalım: İki cisim aynı hızla aynı yönde ilerlerse düzenlilik duygusu uyandırır. İki cisim karşıt yönde ilerlesin: Hız duygusunu, çatışma duygusunu uyandırır. Öte yandan biliyoruz ki, yönetmen isterse, cisimleri doğadakinden daha hızlı ya da daha yavaş hareket ettirebilir bir rüya sahnesinde, cisimleri yavaşlatılmış hareketle göstererek bunlara gerçek-dışı bir görünüş kazandırabilir; doğal durumda seyircinin tam olarak izliyemiyeceği bir hareketi yavaşlatılmış hareketle

sindire sindire gösterebilir. Hızlandırılmış hareketle, ters hareketle özel etkiler sağlanabilir. Cisimlerin hareketinin doğrudan doğruya sinemaya özgü olmamasına karşılık, alıcının yer değiştirmesinden doğan hareket ile kurgudan doğan hareket, tıpkı çekimler gibi, yalnız sinemaya özgüdür.

ÇEVRİNME. Alıcının dikey ve yatay eksenlerindeki hareketlerini hatırlıyalım. Alıcının dikey eksende 360° lik tam bir dönüşe kadarki bütün hareketlerine çevrinme, yatay eksende aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya doğru hareketlerine de dikey çevrinme deniyordu. Şimdi bunların bir anlatım aracı olarak nasıl kullanıldığını görelim: Çevrinmenin en çok kullanıldığı yer, belirli bir çevrenin tanıtılmasıdır. Örneğin bir alıcı bir meydanın ortasında üçayağı üzerine yerleştirilir, yavaş yavaş döndürülürse meydanı çevreleyen bütün dekoru tanımış oluruz. Çevrinme genel olarak görüntüye, seyircinin bilmediği yeni bir öğeyi sokar. Başka bir kullanış yeri, her hangi bir cismin, bir kimsenin hareketini izlemektir. Bu, öznel anlatımla da yapılabilir: Filmin kahramanı bir yere bakar, sonra alıcı yavaş yavaş o yöne çevrinerek kahramanın baktığı şeyi gösterir. Bazan bu sonuncu kullanış, hiç beklenmedik bir şey üzerine çevrinme yapılarak seyircide vurucu bir etki uyandırmakta işe yarar. Başka bir çevrinme çeşidi, çok hızlı bir çevrimeyi öznel bir anlatımla birleştirmektir: Filmin kahramanının başı dönüyorsa, alıcı hemen öznel anlatıma geçerek çok hızlı bir çevrinme yapar, çevredeki herşey ayırdedilemiyecek hızla döner. Bunun yıldırım geçiş adı verilen bir çeşidinin iki çekimi birbirine bağlanmakta kullanıldığını da görmüştük. Dikey çevrinme de yine en çok tasvir amacıyla kullanılır. Birçok Amerikan filimlerinde alıcının 30-40 katlık bir gökdeleni aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya taraması bunun en sık raslanan çeşididir.

KAYDIRMA. Alıcının tekerlekli bir araç üzerinde öne doğru hareketinden meydana gelen öne kaydırmada alıcı, çevrilen sahneye gittikçe yaklaşır; geniş bir dekordan olgunun asıl meydana geldiği daha dar bir dekora ulaşır; genelden tikele geçer. Öne kaydırma yaklaşma, izleme, içine girme gibi durumları vermekte kullanılır. Geriye kaydırma, bunun tamamiyle tersi sonuç verir: Alıcı, çevrilen sahneden gittikçe uzaklaşır, dar bir çevreden geniş bir dekora geçer; ayrılma, uzaklaşma gibi durumları

anlatır tikelden genele geçer. Geriye kaydırmada dekor gittikçe genişlediği için görüntü içine yeni yeni öğeler girebilir. Geriye kaydırma aynı zamanda bir kimseyi, bir cismi bulunduğu büyük çevrenin içine yerleştirir, bu çevre içindeki durumunu belirtir. Yanlamasına kaydırma, tıpkı çevrinme gibi en çok tasvirci amaçlarla kullanılır, alıcının aldığı yol boyunca onun gidiş yönüne koşut olan dekoru tanıtır. Yanlamasına kaydırma bazan da izleyici kaydırma biçimine girer, hareket etmekte olan her hangi bir varlığı yanlamasına kaydırmayla izler. İzleyici kaydırma, alıcının, hareket eden bir varlığı izlemesinden meydana gelir. Bu durumda çok kez alıcı ile hareketli varlık aynı hızla yol alırlar, bunun sonucu olarak da hareketli varlığın kendisi sürekli olarak çerçeve içinde kalır, hareketsiz gibi görünür, hareketliliği ancak dipteki dekorun değişmesiyle anlaşılır. Bazan hareketli varlığın bu hareketliliğini daha belirgin olarak vermek için alıcının hareket hızı değiştirilir, izlediği varlıktan daha yavaş, daha hızlı olarak düzenlenir. Diklemesine kaydırmada alıcı bir asansör gibi aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya inip çıkar; dikey çevrinme gibi tasvirci, izleyici bir nitelik gösterir. Alıcının bir vince yerleştirilerek gerek bu tekerlekli araçlardaki gerekse kendi dikey ve yatay eksenleri üzerindeki hareketlerin birkaçını birden aynı zamanda yapabileceğini daha önce belirtmiştik. Alıcı böylelikle bir kimseyi izleyebilir, bundan bir başka kişiye geçebilir; öne kaydırma yaparken sağa ya da sola yanlamasına kaydırmağa geçebilir. Alıcının bu hareketleri, öznel anlatım için de kullanılabilir. Örneğin bir salıncakta sallanan kimsenin görüşü, alıcının salıncak üzerinde çalıştırılmasıyla verilebilir. Fakat hangi alıcı hareketi olursa olsun, herşeyden önce büyük bir titizlik, ölçülülük ve tabiilikle kullanılması gerekir. Alıcının hareketi ancak anlatımın gidişine uygun düşüyorsa tabiilik kazanır, aksi takdirde seyircide hemen yapmacık duygusu uyandırır. Oysa, sinemaya ilk başlıyanların ya da biçimcilik meraklılarının en çok düştükleri yanlış da alıcıyı yerli yersiz, gelişi güzel, maksatsız kullanmaktır. Sebepsiz olarak, durup dururken yapılan bir alıcı hareketi seyirciyi hemen alıcının varlığıyla karşı karşıya getirir; seyirci doğal bir hareketle, bunun beyazperdede verilişi arasında bir aracın yer aldığını hemen anlar; bu ise filmin tabiiliğini hemen zedeler. Buna karşılık bazan alıcı hareketiyle özel bir etki sağlanabilir. Örneğin alıcı büyük bir hızla öne kaydırma yapıp beklenmedik bir varlığı göstere-

rek seyircide vurucu bir etki meydana getirilebilir. Gerçekte bu vurucu etki, filimdeki kişilerden birinin psikolojik durumunu yansıtır, sahne onun gözünden öznel anlatımla verildiğinden bu kullanışta tabiiliğe aykırılık yoktur.

7. KURGU

KURGUNUN ANLAMI. Çevirim senaryosunda her çekimin ayrı bir sayı alarak dramatik yapının mantıki gelişmesine göre sıralandığını görmüştük. Çevirim sırasında ortaya çıkan kaçınılmaz gereklerden dolayı çekimlerin bu sırayı izlemeksizin karışık olarak elde edildiğini de biliyoruz. Çevirim tamamlandığı vakit, kurgu odasında ortalama 500-600 çekim (bunların ayrıca birkaç sefer çevrilmişleri de vardır) birikiyordu. Buna göre, filmin ortaya çıkması için herşeyden önce bu çekimlerin çevirim senaryosundaki sıraya göre birbirine eklenmesi gerekmektedir. Kurgunun ilk işlemi budur, fakat bu, kurgunun kendisi değildir. **Dizileme** dediğimiz ve çekimlerin senaryodaki sıraya göre birbirine eklenmesinden meydana gelen bu işlem ancak kaba kurgu'dur. Kaba kurguyla ortaya ancak iş kopyası çıkar. Asıl filmin meydana gelmesi için kaba kurgudan sonra bir ince kurgu yapılması, bunu asıl kurgu'nun izlemesi gerekir. Niçin? Çünkü **kurgu** çevirimde elde edilen çekimlerin mekanik şekilde sıralanması demek değildir; elde edilen çekimler arasında en elverişlisinin seçilmesi, çekimin uzunluğunun saptanması, gerekirse senaryodaki sırasının değiştirilmesi, çekimlerin içerik (muhteva) bakımından ilişkilerinin göz önüne alınması, belirli bir anlatıma (öyküleme) göre düzenlenmesidir. Çevirimin başlamasından kurguya gelinceye kadar görmüş olduğumuz bütün çapraşık, güç çalışmalar gerçekte sinemacıya bir ham madde hazırlamaktan pek fazla öteye geçmez, işin en önemli bölümü kurguyla başlar. Bunun sebebi şudur: Sinemacı filmini daha çevirmeden önce kafasında bir bütün olarak tasarlamış, canlandırmıştır, çevirim senaryosu bu tasarının kâğıda dökülmüş biçimidir. Fakat bir çevirim, bu tasarıya, bu çevirim senaryosuna ne kadar uygun olarak yapılırsa yapılsın, yine de yönetmenin kafasında canlandırdığından değişik bir sonuçla ortaya çıkar, onun ancak bir taslağını meydana getirebilir. Asıl filmi, bu çekimleri en uygun biçimde düzenleyerek meydana getirmek gerekir. Bu

da görüntüler (çekimler) arasındaki ilişkiyi düzenlemekle olur. Bir filim, herşeyden önce, çekimler arasındaki bu ilişkiye dayanır. Çünkü ard arda dizilen iki çekimden elde edilen sonuç, artık ne birinci, ne ikinci çekim, ne de bunların toplamıdır; ortaya yepyeni birşey, bir üçüncü çekim çıkmıştır. Pudovkin, kurgunun anlamını açıklarken onu edebiyatla karşılaştırır. Pudovkin'e göre, sözcükler yalnız başlarına nasıl büyük birşey anlatmazlar, gerçek değerlerini cümle içinde öbür sözcüklerle meydana getirdikleri bütünde bulurlarsa, filim parçaları (çekimler) de kendi başlarına büyük bir anlam taşımazlar; ancak öbür çekimlerle birlikte, belli bir anlayışla yanyana getirildikleri vakit anlam kazanırlar, bir bütünün canlı organları yerine geçerler.

ÇEKİMLERİN SIRASI. Pudovkin, aynı çekimin başka başka çekimlerle birlikte ele alındığı, ya da çekimlerin sırası değiştirildiği vakit elde edilen sonuçların da değişik olacağını Kuleşov'la yaptığı iki deneyle ortaya koymaktadır. Kuleşov ile Pudovkin, Mosjukin'in her hangi bir filmindeki baş çekimini alıyorlar. Bu baş çekiminde Mosjukin'in yüz ifadesi mümkün olduğu kadar "nötr"dür. Bundan sonra üç ayrı sahneyi gösteren üç ayrı çekimi (masa üzerindeki çorba tabağı, içinde ölü kadının bulunduğu tabut, oyuncağıyla oynayan küçük çocuk) baş çekimlerinden sonra ekliyorlar. Böylece:

(a) Mosjukin'in baş çekimi
(1) Çorba tabağı
(a) Mosjukin'in baş çekimi
(2) Ölü kadın
(a) Mosjukin'in baş çekimi
(3) Oynayan çocuk

düzeni elde ediliyor. Böylelikle elde edilen filim, yapılandan habersiz seyirciye gösterildiği vakit, bu seyirciler, oyuncunun değişik duyguları canlandırmaktaki yeteneğine hayran kalmışlar; çorba tabağı önündeki durumunun acıkan insanı, cenaze önündeki durumunun kederli insanı, oynayan çocuk önündeki durumunun da sevinçli insanı yansıttığını sanmışlardı. Oysa, her üç baş çekimi de aynıydı, üstelik böyle bir oyun çabası da taşımıyordu; fakat kendinden sonra gelen çekimlerin içeriği yüzünden seyirci aynı çekimi başka başka şekilde yorumlamaktaydı. Pudovkin'in çekimlerin sıralanışı üzerindeki ikinci deneyi şudur: Bir tabancanın ayrıntı çekimini, bir adamın korkusu-

nu, yine aynı adamın gülüşünü gösteren iki baş çekimini alalım. Bunları Gülen adam - tabanca - korkan adam sırasında düzenlersek seyircide uyanacak duygu adamın korkak olduğudur; oysa birinci ile üçüncü çekimlerin yerlerini değiştirirsek seyircide uyanacak duygu adamın cesur olduğudur.

FİLİMSEL UZAY VE ZAMAN. Kurgu, aynı zamanda yönetmene yeni bir uzay ve zaman (filimsel uzay ve filimsel zaman) yaratmak olanağını sağlar. Bu konuda yine Pudovkin ile Kuleşov'un bir deneyini gösterelim. İki sinemacı aşağıdaki çekimleri ard arda sıralıyorlar:

(1) Soldan sağa yürüyen bir delikanlı
(2) Sağdan sola yürüyen bir genç kadın
(3) Genç kadın ve delikanlı karşılaşıp el sıkışıyorlar. Delikanlı eliyle bir yeri gösteriyor
(4) Geniş merdivenli, büyük, beyaz bir yapı
(5) Kadın ve erkek merdivenleri çıkıyorlar.

Bu beş ayrı çekimin birbirine eklenmesiyle meydana gelen sahne gösterildiği vakit seyircide uyanan izlenim, aynı uzay ve zamanda meydana gelen bir olgu karşısında bulunulduğu yolundaydı: İki tanıdık, yolda karşılaşıyorlar, el sıkışıyorlar, delikanlı eliyle bir yeri gösterip genç kadını oraya davet ediyor, sonra her ikisi de büyük, beyaz yapıya gitmek üzere geniş merdivenleri çıkınağa başlıyorlar... Oysa gerçekte her bir çekim ayrı ayrı zamanlarda, başka başka yerlerde çevrilmişti (yürüyen delikanlı GUM yapısı yanında, kadın Gogol heykeli yakınında, ikisinin karşılaşması Bolşoy Tiyatrosu yakınında çevrilmişti; büyük, beyaz yapı bir Amerikan filminden alınan ünlü Beyaz Saray'dı, merdivenler St. Saviour Katedralinin merdivenleriydi). Böylece, birbirinden çok uzak yerlerde, ayrı ayrı zamanlarda meydana gelen olguları gösteren çekimler birleştirilerek aynı uzay ve zaman içinde ortaya çıkmış gibi verilebilmektedir. Kuleşov'un **yaratıcı coğrafya** adını verdiği bu yeni uzaya **filimsel uzay,** zamana da **filimsel zaman** diyoruz. Filimsel uzay ve zaman yalnız filimde gerçeklik kazanan, doğada yer almayan uzay ve zamandır; sinemacı doğadaki uzay ve zamandan yararlanarak filimlerin uzay ve zamanını kendisi yaratır. Filimsel zamanın temelinde derişik zaman yer alır. **Derişik zaman,** her hangi bir olgunun doğadaki gerçek süresinin filimde az ya da çok kısaltılmasıdır. Sinemacı her hangi bir olguyu başından

sonuna kadar kesiksiz olarak göstermek zorunda değildir. Olgunun birkaç ana noktasından seçilmiş parçalar, bunun gerçek süresi konusunda seyirciye tam bir fikir verebilir; aradaki boşlukları seyirci kendi hayalgücüyle tamamlar. Bugünün seyircisi bu çeşit "atlamalar"a alışıktır. Örneğin bir evin kapısını çalan kimseyi gösteren çekimin ardından aynı kimseyi merdivenden çıkarken gösteren çekim, onu bir salonda başkasıyla karşı karşıya gösteren çekim geldiği vakit, bu adamın belli bir uzay ve zamanı aşıp son duruma geldiğini anlamakta seyirci hiçbir güçlük çekmez. Derişik zaman, süre bakımından sınırlı olan filimde yönetmene büyük bir kolaylık sağlar. Bazı filimlerde filimsel zamanın aksine gerçek zamana uyulur. Bu çeşit filimlerde gerçek zamanla filimsel zaman birbirine eşittir. Fred Zinnemann'ın **Kahraman şerif**'inde küçük kasabada tek başına haydutlara karşı koymağa çalışan şerifin 80 dakikalık serüveni adım adım koğuşturulmaktadır (bununla birlikte dakikası dakikasına bir uygunluktan söz açılamaz, arada derişik zaman da yer almaktadır).

FİLİMSEL GERÇEK VE EVREN. Filimsel uzay ve zamanın yanında **filimsel gerçek**ten de söz açılabilir. Her hangi bir sahnenin gerçek duygusu uyandırabilmesi için onun doğadaki oluşunu saptamak mutlaka gerekli değildir. Hatta bazan doğaya bu yolda tıpı tıpına uyuş, seyircide hiç de gerçek duygusu uyandırmayabilir. Bunun aksine her hangi bir sahne doğadaki durumunun dışındaki usullerle meydana getirildiği halde tam bir gerçek duygusuna yol açabilir. Yüzlerce kiloluk dinamitin patlamasıyla elde edilen bir sahne seyircide çok kez istenen etkiyi uyandırmaz. Oysa bunun yerine, örneğin Pudovkin'in yaptığı gibi, duman bulutlarını, magnezyum parlamalarını, karanlıkta parlayıp kaybolan bir akarsunun görüntüsünü veren çekimler belirli bir kurguyla birleştirilince, hiçbir patlayıcı madde kullanılmadığı halde, korkunç bir patlama sahnesi canlandırılabilir. Filimsel uzay, filimsel zaman, derişik zaman, filimsel gerçek... bütün bunlar filimsel bir evren yaratmanın başlıca öğeleridir. Dışımızdaki dünyanın filmin görüntülerinde aldığı biçime, yalnız filim görüntülerinde ortaya çıkan, görüntülerle yaratılan, doğada karşılığı olmayan yeni dünyaya **filimsel evren** diyoruz.

UZUNLUK BAKIMINDAN KURGU. Yönetmen, bütün bu birleştirmelerde çekimleri uzunluk ve içerik bakımından da be-

lirli bir düzene sokmak zorundadır. Çekimlerin uzunluk bakımından düzenlenmesi filme belli bir tempo, tartım kazandırır. Çekimlerin içerik bakımından düzenlenmesi filmin anlam zenginliğini meydana getirir. Çekimlerin uzunluk bakımından düzenlenmesine **ölçümlü kurgu** adı verilir. Belli bir sahneyi meydana getiren çekimler aynı uzunlukta iseler **eşölçümlü kurgu**yu meydana getirirler. Böyle bir kurgu tekdüzenlilik duygusuna yol açar. Aynı uzunlukta olan bu çekimlerin her biri uzunca ise bunların sıralanışından **yavaş kurgu** elde edilir. Kederli, duygulu, ağır sahnelerde bu çeşit kurguya başvurulur. Çekimlerin her biri kısaca ise bunların sıralanışından da **hızlı kurgu** ortaya çıkar. Canlı, sevinçli sahnelerde, kovalama sahnelerinde bu çeşit kurguya başvurulur. Uzun ve kısa çekimler birbiri ardından düzenli olarak sıralanabilir, bunun sonunda düzgün değişen bir tempo elde edilir. İki ayrı olgunun biri kısa öbürü uzun ya da tek olgunun ana bölümü uzun, ayrıntısı kısa olarak anlatılmak istendiği vakit **nöbetleşe kurgu** adı verilen bu kurgu çeşidinden yararlanılır. Bu çeşit kurgunun bir başka çeşidi, çekimlerin gittikçe kısalması, ya da gittikçe uzamasıdır. Birinci durumda tempo gittikçe hızlanır, başlamış olan olgu sonuca doğru ilerler. İkinci durumda tempo gittikçe yavaşlar; olgu bir başarısızlığa doğru geliştiği, kötümser bir hava içinde sona erdiği durumlarda bu çeşit kurguya başvurulur. Seyirci üzerinde gerek kısalığı gerekse özü bakımından vurucu bir etki yapmak üzere çevrilmiş çok kısa parçalar olan **çarpıcı çekim**ler ard arda sıralanırsa **çarpıcı kurgu** elde edilir. Görüntü içindeki varlıkların hareketi ile çekimlerin sıralanışı, bir filmin temposunu, tartımını meydana getirir. Her filmin kendine özgü bir tartımı vardır. Bu tartım ele alınan konuya, filmin türüne, yönetmenin deyişine göre değişir. Fakat hepsinde de, en başta gözetilmesi gereken husus, filmin her parçasındaki temponun, tartımın, o parçada anlatılanla uygunluğunu sağlamaktır. Hiçbir çekimin uzunluğu, bu çekimde anlatılmak istenenin gerektirdiği en kısa süreden daha az ya da daha çok olmamalıdır. Birincisi anlaşılmazlığa, yanlış anlamağa, ikincisi sıkıcılığa yol açar, filmin temposunu, tartımını aksatır.

ÇÖZÜMLEYİCİ VE BİREŞİMCİ KURGU. Filmin süresinin sınırlı olduğunu biliyoruz. Buna karşılık filmin türüne, yönetmenin deyişine göre çekim sayısının az ya da çok olduğunu

gördük. Belirli bir süre içine çok sayıda çekimi yerleştirmek, bunların kısa olmasıyla mümkündür. Bunun aksine çekimlerin sayısı azaldıkça uzunlukları artar. Birinci durumda **çözümleyici kurgu** ortaya çıkar. Bu kurguya çözümleyici denmesinin sebebi, yönetmenin sahneleri çok kısa çekimlere bölmesi, sahnenin bütün ayrıntılarını vermesi, olgunun en küçük parçalarını ortaya koyması, böylelikle seyirciye herşeyi açıklayıp sunmasıdır. **Bireşimci kurguda** ise yönetmen filmini uzun çekimler içinde geliştirir; bu çekimlerin bir ikisi, hatta çok kez bir teki başlı başına bir sahneyi meydana getirir. Yönetmen sahneyi bir bütün olarak, genel görünüşüyle, topluca ortaya koyar. Bu sahne içindeki ayrıntıları çıkarmak, sahnenin çözümlemesini yapmak seyirciye düşer. Derinlemesine görüntü işleminin, alıcının uzun hareketlerinin bireşimci kurguya yol açtığını yukarıda belirtmiştik.

ANLATIM ÇEŞİTLERİ. Bir filmin konusu başlangıcından sonuna kadar zaman sırasına sıkı sıkıya uyularak ortaya konursa buna **düz anlatım** denir. Düz anlatımda konuya giriş, sergileme, gelişme, düğümlenme, çözüm düzgün bir sıra izler. Seyircinin ilgisi, filmin sonuna kadar ayakta tutulur; filmin kişileri kadar, seyircileri de sonunda ortaya ne çıkacağından habersizdirler. Belirli bir psikolojik gelişmenin önem kazandığı, sonucun ne çıkacağının bir soru şeklinde zihinlerde belirdiği psikolojik dramlarda ve hareketli filimlerde çok kez bu çeşit anlatıma başvurulur. Düz anlatımın tersi geriye dönüşlü anlatımdır. **Geriye dönüş**, zaman sırasının bozularak şimdiki zamandan geçmiş zamana yapılan atlamadır. Geriye dönüş ya tam ya da kısmi olur. Tam geriye dönüşte filim çözüm noktasından, sondan başlar; şimdiki zamanı gösteren bu girişten sonra geçmiş zamana dönülür, çözüm noktasına kadar yer alan bütün olaylar geçmiş zamanda ve zaman sırasına uyularak anlatılarak yeniden çözüm noktasına gelinir. Kısmi geriye dönüşte, filim konunun önemli bir dönüm noktasından başlar; şimdiki zamanda anlatılan bu bölümden sonra, bu noktaya kadarki olaylar geçmiş zamana dönülerek anlatılır ve sebepler ortaya konur. Sonra bu dönüm noktasından başlıyarak konu şimdiki zamanla çözüme ulaştırılır. Yukarıda şemasını verdiğimiz **Kısa tesadüfler,** bu çeşit geriye dönüşe dayanmaktadır. Geriye dönüş ayrıca her hangi bir filimde her hangi bir olayın açıklanması gerektiği

vakit bir ya da birkaç kez, dramatik gelişmenin çeşitli noktalarında başvurulan anlatım yoludur. Bazan bir geriye dönüş içinde yeniden bir geriye dönüşe başvurulduğu da olur. Geriye dönüşün çok daha çapraşık biçimi, konunun, filmin kişilerinden biri ya da birkaçı tarafından olaylar hatırlandıkça ve hatırlandığı sırayla yapılmasıdır. Alain Resnais'nin son iki yapıtı (**Sevgilim Hiroshima,** özellikle **Geçen yıl Marienbad'ta**) bu çeşit anlatımın en iyi örnekleridir. Başka bir anlatım çeşidi, **koşut gelişim**dir. Bunda, birbiriyle ilişkisi bulunan ve ayrı ayrı yerlerde meydana gelen iki ya da daha çok olgu birbiri ardından sıralanır, bir olgu baştan sona verildikten sonra, ikincisine, üçüncüsüne geçilir; bunun için de **koşut kurgu**ya başvurulur. Bu olguların hepsi ayrı ayrı yerlerde olmakla birlikte aynı zamanda meydana geliyorlarsa o vakit **eşzamanlı kurgu**dan söz açılır. Koşut gelişimin en çok kullanılan çeşidi, koşut kurguya değil **nöbetleşe kurgu**ya dayanır. Bunda da birbiriyle ilişkisi olan ve ayrı ayrı yerlerde meydana gelen olgular vardır; fakat bunlar, her olgudan seçilen parçaların (çekimlerin) birbiri arasına yerleştirilmesiyle sıralanır. Bir şemayla göstermek gerekirse koşut kurguda A,B,C olguları ve parçaları A (a^1,a^2,a^3) + B (b^1,b^2,b^3) + C (c^1,c^2,c^3) biçiminde sıralandığı halde, nöbetleşe kurguda şöyle sıralanır: a^1,b^1,c^1 + a^2,b^2,c^2 + a^3,b^3,c^3. Filimlerde sık sık raslanılan nöbetleşe kurgu, Griffith'in ilk başarılı örneklerini verdiği "son anda kurtarış" durumudur. Örneğin bir idam mahkûmu idama götürülürken, bunun af haberini ulaştırmak için yola çıkan habercinin durumu nöbetleşe kurguyla verilir (idam haberinin mahkûma bildirilişi - habercinin yola çıkışı, mahkûmun hazırlanması - habercinin yol alışı, mahkûma dinî telkinde bulunulması - habercinin vasıta değiştirmesi, mahkûmun hücreden çıkarılışı - habercinin yaklaşması...). Böylelikle seyirci gittikçe artan bir heyecan havası içine sokulur (kurtulabilecek mi, kurtulamıyacak mı?) ve çözüme varılır.

İÇERİK BAKIMINDAN KURGU. İçerik bakımından kurgu, birbirine yakın çekimler arasında taşıdıkları anlam bakımından çeşitli yönlerden bir bağ kurulmasına dayanır. İçerik bakımından kurgu, sinema dilinin zenginliğini meydana getiren en önemli araçlardandır. Yerinde seçilmiş iki ya da daha çok çekimin yan yana getirilmesiyle son derece zengin bir anlatıma ulaşılabilinir. Söz sanatlarında olduğu gibi kurguda da karşıt-

lama, benzetme gibi işlemlere başvurularak anlatıma büyük bir canlılık, açıklık ve kestirmelik sağlanabilir. **Benzetmeli kurgu** ile **karşıtlamalı kurgu**, iki çekimde yer alan kavramların birbiriyle karşılaştırılmasına dayanır. Benzetmede bu karşılaştırma, iki kavram arasındaki her hangi bir andırıştan yararlanarak bir düşünceyi daha iyi anlatmağa yarar. Örneğin Chaplin **Asrî zamanlar**'ın daha ilk iki çekiminde bütün filminin tema'sını benzetmeyle ortaya koyar: Dar bir geçitten birbirini ezercesine geçen koyunlar - Bir metronun merdivenlerini itişe kakışa çıkan kalabalık. Bu iki çekim tek tek alındığı vakit başlı başına bir düşünce yansıtmaz, fakat bu yolda sıralanınca birinci çekimin yardımiyle ikinci çekim birdenbire geniş bir anlam kazanmakta, çağdaş dünyada insanın makinalaşmasının sonucunu ortaya koymaktadır. Karşıtlamada da iki kavram birbiriyle karşılaştırılır, fakat bu karşılaştırma aradaki karşıtlığı ortaya çıkarmak için yapılır. Wanda Jakubowska'nın **Son durak**'ında Auschwitz toplama kampının kadınlar bölümünde, iskelet haline gelmiş mahpusları bütün gün yağmur altında tutan sadist gardiyan kadının, insanlara reva gördüğü zulümle, aynı anda kucağında taşıdığı küçük köpeğine gösterdiği sevgiyi yansıtan çekimler karşıtlamanın güzel bir örneğidir. Eisenstein'ın geliştirdiği **çarpıcı kurgu**, benzetmelerden, karşıtlamalardan yararlanarak, imgelere (sembol), bunların uyandırdığı çağrışımlara dayanarak çok kısa çekimlerin, çarpıcı çekimlerin birbiri ardından sıralanmasına, böylelikle seyirciyi belirli tepkilerle, belirli bir sonuca yöneltmeğe dayanır.

8. SES

SESİN GİRİŞİ. Buraya kadar sinema sanatını yalnız görsel özellikleri bakımından inceledik. Oysa 1927'den beri görsel özelliklerin yanı sıra sinemada işitsel özelliklerin de yer aldığını biliyoruz. Bugünün en iyi sesli filimleri incelendiği vakit, görüntünün yanı sıra sesin de sinemaya yeni bir zenginlik getirdiği gözden kaçmaz. Herşeyden önce **ses**, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. Konuşmaların ve doğal seslerin bundaki rolü büyüktür. Bunlar günlük yaşayışımızın ayrılmaz birer parçası olduklarına göre, bunların filimlerde yer almaması büyük bir eksiklikti. Bu eksikliğin başka yollardan giderilmeğe

çalışılması sonunda ortaya çıkan ara yazılar filmin akıcılığını ve tabiiliğini bozuyordu; sesle birlikte bu aksaklık da ortadan kalktı. Sesin ortaya çıkışı aynı zamanda sessizliğin de kendi başına bir dramatik öğe olarak ele alınabilmesini sağladı. Büyük bir uğultunun, şiddetli bir gürültünün, konuşmaların her hangi bir sebepten birdenbire kesilmesinin ne kadar büyük bir etki uyandıracağı bellidir. Öte yandan son derece sessiz, çıt çıkmayan bir sahnede ufak bir gürültüden şiddetli bir patlamaya kadar çeşitli seslerin yine çok etkili bir yoldan kullanılması mümkün oluyordu. Yine ses sayesinde bir filmin kahramanının düşüncelerini içinden konuşmayla vermek, dıştan ses işlemiyle bir filmin görüntülerinin anlatılması demek olan açıklamayı yapmak, ya da bir filmin olaylarının anlatılması demek olan öyküleyi sağlamak mümkündür. Nihayet müzik yardımiyle görüntülerin etkililiği artırılabilir.

SESİN ÖZELLİKLERİ. Ses öğesinin başarıyla kullanılabilmesi gerekir. Görme duyumuz ile işitme duyumuz arasında bazı temel ayrılıklar vardır. Görüş alanımız sınırlı, işitme alanımız geniştir. İnsan gözü normal olarak 120° lik bir alanı kaplar, bu alan dışında kalan her hangi birşeyi görebilmek için o yana yönelmek gerekir. Oysa işitilebilir ses hangi yönden gelirse gelsin işitme duyumuzca algılanılabilir, bunun için ses kaynağına yönelmemize lüzum yoktur. İşitme duyumuzun başka bir özelliği, zihinde bir seçme yapınağı gerektirmesidir. Her hangi bir sesi duyuşumuz o andaki ruh durumumuza bağlıdır. Radyonun çalındığı bir odada bulunduğumuzu düşünelim, radyoyu işitiriz, fakat bu arada kendimizi okumağa vermişsek artık radyonun sesini işitmez oluruz. Ya da zihnin belli bir andaki çabasına bağlı olarak çeşitli sesler arasından ancak o anda doğrudan doğruya ilgilendiğimiz sesi işitiriz. Başka bir özellik, işitme duyumuzu görme duyumuzdan ayrı olarak kullanabilmemizdir: Bir şeye bakarız, fakat aynı zamanda ötedeki bir sesle ilgilenebiliriz. İşitme duyumuzun bu özelliklerine karşılık, sinemada sesin alınmasına yarıyan mikrofon hiçbir seçme yapmaz. Mikrofon da tıpkı mercek gibi, merceğin görüş alanına giren her cismin görüntüsünü ayırdetmeksizin alışı gibi kendisine erişen her sesi ayırdetmeden toplar. Şu halde yönetmen görüntülerde yaptığı seçmeyi, düzenlemeyi ses için de yapacaktır; işitme duyumuzun özelliklerinden dramatik etkiler sağlamakta yararlana-

caktır. Burada yönetmen bir başka özelliği, görüntü - ses ilişkisini göz önünde tutmak zorundadır. Denemelerin ortaya koyduğu üzere görsel kavrama, işitsel kavramadan daha hızlıdır; görüntülerin anlamını daha kolay, daha çabuk kavradığımız halde sesin (sözün) anlamını aynı kolaylık ve çabuklukla kavrıyamayız. Bu durum, sözün soyut ya da somut bir kavramı ortaya koyuşuna göre azalıp çoğalan bir çabaya yol açar. Bunlardan da anlaşılabileceği gibi, görüntü ile sesin eşlemeli olduğu zamanlarda seyirci birincilerin anlamını hemen kavrayıp arkadan gelen görüntülere geçecek, fakat sözün anlamını daha geç kavrayacaktır. Böylelikle seyirci kendisini görüntülere kaptırırsa sesi izliyemiyecek, sözü anlamağa çalışırsa görüntüleri kaçıracaktır. Bir de şu var: Her hangi bir kavramın somut olarak ortaya konması, aynı kavramın sözle anlatılmasından daha tam, daha kestirmedir. Bir kediyi sözle anlatmak başka, kedinin kendisini göstermek başkadır. Şu halde sinemada görüntü her vakit ses öğesinden daha önemlidir. Zaten sessiz sinemanın başlı başına bir sanat olarak gelişmesi de bunu gösterir. Nihayet bütün bunlar, ses - görüntü ilişkisinin kurulmasında göz önünde tutulması gereken noktalardır.

KONUŞMALAR. Tiyatroda hemen herşey olan, tiyatro yapıtının temelini meydana getiren **konuşmalar**, sinemada son derece ölçülü ve gerçeğe çok yakın olarak kullanılır. Bir piyesin olgusu konuşmalarla gelişir, oysa bir filmin konusu görüntülerle gelişir. Öte yandan yakın çekimlerin kullanılışı, seslendirme tekniği insan sesini sinemada tiyatrodakiyle karşılaştırılamayacak ölçüde değerlendirir; insan sesinin yükselmesi, alçalması, fısıltı halini alması, titremesi... bütün bunlar ancak sinemada gerçekleşebilecek şeylerdir. Konuşma, yapısı bakımından ortaya bazı meseleler çıkarır. Bunlardan en önemlisi konuşmaların gerçek zaman içinde meydana gelmesi, filimsel zamanla uyuşamamasıdır. Yönetmen gerçek zamanı bir dereceye kadar kısaltıp filimsel zamanı sağlar, fakat konuşmalar gerçek zaman içinde ortaya çıktığından bunlarda bir kısaltma yapamaz. Bunun sonucu olarak da birçok durumlarda çekimlerin uzunluğunu belirleyen, sessiz filim çağında olduğu gibi kurgu değil, konuşmalardır. Filimlerde sessiz filim çağındaki kadar akıcılık, canlılık elde edilmek isteniyorsa konuşmaların yapısını filimsel zamana göre düzenlemek gerekir.

İÇİNDEN KONUŞMA, ÖYKÜLEME, AÇIKLAMA. Konuşmaların günlük yaşayıştaki duruma uygun kullanılışları yanında sinemaya özgü kullanılış biçimleri de vardır. Bu sonuncular çok kez, dıştan (ses) işlemiyle ortaya çıkar. **Dıştan (ses),** sesin görüntü içinde bulunmayan bir kaynaktan ortaya çıkması durumudur. Bazan da sesin kaynağı görüntü içindedir fakat duyulan sözler bir konuşmanın sonucu değil onun aklından geçirdikleridir. Bu sonuncu duruma **içinden konuşma** adı verilir: Filmin kahramanı karşımızdadır, bir olayı hatırına getirir, birşeyi düşünür; filmin kahramanının dudakları kıpırdamadığı halde aklından geçenleri duyarız. Dıştan sesin başka bir çeşidi **öyküleme**dir. Bunda filmin kahramanı görüntüde ve görüntü dışında, ya da bir üçüncü kişi görüntü dışında filmin olaylarının bir bölümünü anlatır. Bunun, belge-filimlerde görüntüler üzerinde aydınlatıcı bilgi vermek için kullanılan çeşidine **açıklama** denir.

DOĞAL SESLER (GÜRÜLTÜ). **Doğal sesler**in kullanılış yerleri bellidir. Bunlar doğada hangi şartlar altında ortaya çıkmışlarsa, filimde de aynı şartlar altında meydana gelmiş olarak kullanılırlar. Bir kapının kapanışından çıkan ses, tabiatiyle bu kapının kapanışını gösteren görüntüyle verilir. Belge-filimlerde, sahnenin gerçekliği, canlılığı görüntüler kadar bunlarla eşlemeli olan seslere de bağlıdır. Balta girmemiş bir ormanın görüntüsünde hiçbir hareket yer almasa bile, çeşitli yaratıkların sesleri bu görüntülere büyük bir zenginlik ve canlılık kazandırabilir. Bu gerçekçi, doğalcı (naturaliste) kullanışın yanında gürültü de dramatik bir etki elde etmeği sağlıyabilir. Mankiewicz'in **Can düşmanı**'nda zencilerin, mahallelerine baskın yapacağını haber alan beyazlar bir mezbelelikte toplanarak kendilerine silâh hazırlarlar; sahne kırbaç sesleri, kırılan şişeler, balyozla koparılan zincirler, sinirleri boşanmış insanların isterik kahkahalarının karışımından meydana gelen uğultulu ve son derece etkili bir gürültüyle verilir. Yine aynı sahnenin sonunda, zencilerin hücuma kalkması için atılan işaret fişeğinin birdenbire ortalığı aydınlatmasıyla şaşkına uğrayan beyazların hepsi duraklar, bütün sesler kesilir, korkunç bir sessizlik ortalığa çöker. Bunun hemen ardından korkunç haykırışlarla zencilerin saldırısı başlar. Böylece kısa bir sahne içinde gürültünün dramatik etkisi, bunun ardından sessizliğin etkisi, sonra yeniden gürültü büyük bir ustalıkla kullanılmaktadır. **Gürültü** aynı zamanda, bu gürül-

tünün kaynağı gösterilmeksizin bunun varlığını duyurmakta, bu gürültüyü duyan kimsenin üzerindeki etkiyi belirtmekte de kullanılır. Yine gürültü, kaynağı gösterilsin gösterilmesin filimlerde bir "ses dekoru" meydana getirmek, o yerin "hava"sını yaratmakta da kullanılır. Bir garın, bir limanın, bir fabrikanın kendine özgü çeşitli sesleri, o yerin havasını vermekte dekorlar kadar önemli bir rol oynar.

MÜZİK. Filimde sesten yalnız müzik kastedilmiş olsaydı filimleri sinemanın ilk çağından beri sesli olarak kabul etmek gerekirdi, çünkü daha Lumière zamanından beri filimler gösterilirken bunlara piyanoyla eşlik etmek gelenek halini almıştı. Önceleri piyanistin çaldığı parça ile görüntüler arasında her hangi bir ilişki gözetilmiyordu, hatta bu sıralarda piyano çalınması filmin müzikle desteklenmesinden çok göstericinin gürültüsünü bastırmak amacını güdüyordu. Fakat yavaş yavaş piyanistler görüntülere uymak gereğini duydular; böylece belli durumlarda belli parçaların çalınması gibi bir gelenek doğdu; birtakım tanınmış parçalar belli durumları gösteren görüntülerle birlikte çalınmağa başlandı. Örneğin canlı, hareketli sahnelerde temposu hızlı, neşeli parçalar; ağır sahnelerde temposu ağır, "duygulu" parçalar gibi. Yapımevleri, filmin genel temposunu, belli sahnelerde çalınması gerekli parçaları belirten açıklamaları oynatımcıya filimle birlikte yollamağa başladılar. İtalyan Giuseppe Becce, "Kinothek" adı altında, bütün klâsik parçaları sınıflandırarak belirli sahnelerde kullanılabilecek parçaların listesini çıkardı. Fakat yavaş yavaş doğrudan doğruya filim için bestelenmiş özgün (orijinal) müzik hazırlanması yaygınlaştı. Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte müziğin de öbür sesler gibi ses kuşağına alınması, görüntüyle eşlemeli olarak kullanılması mümkün oldu. Bununla birlikte bu teknik gelişme, müziğin sinemadaki kullanılış biçimi üzerinde büyük bir değişikliğe yol açmadı; görüntülerin seslerle bir çeşit tasvirini yapmak işi yine sürüp gidiyordu. Canlı-resim için elverişli olabilen bu usul (en çok "Mickey Mouse" filimlerinde kullanıldığı için **Mickey Mousing** denen usul) öykülü filimlerde sakıncalı, hatta gülünç sonuçlara yol açmaktadır. Buna rağmen bugün bile filim müziğinin en yaygın kullanılış biçimi budur.

FİLİM MÜZİĞİ. Sinemada filim ile müziğin karşılıklı durumu bakımından başlıca iki yol göze çarpar: Müzik için filim,

filim için müzik. Bunlardan ilkinde, filim, üzerine ses kaydedilen her hangi bir araçtan (örneğin plâk, manyetik kuşak, tel) fazla bir rol oynamaz. Bu gibi durumlarda filim, bir konu içine yerli yersiz sokuşturulmuş müzik parçalarını kaydetmek için bir bahaneden ileriye geçmez. Tanınmış bestecilerin sözde olumlukları (biyografi) **(A Song to Remember:** Chopin, **Scheherazade:** Rimsky Korsakov, **Song of Love:** Schubert...), operalar **(Rigoletto, Aida...)**, operetler **(Rose Mary, The Merry Widow..)**, danslı, şarkılı filimler (en karakteristikleri: **Broadway Melodies)** bu çeşit kullanışın başlıca örnekleridir. Sinemada müziğin asıl önemi, ikincisinde, yani gerçek anlamıyla filim müziğiyle ortaya çıkar. **Filim müziği,** birkaç istisnayla, kendi kendine yeter bir müzik değildir; ancak filmin görüntüleriyle meydana getirdiği bütünle değerlendirilebilir. Bu birlik, canlıresimde her vakit raslanan, güldürülerde sık sık kullanılan, öykülü filimlerde de etkisini gösteren çeşitten, yani filmin görüntülerinin notalarla tasviri demek değildir. Filim müziğinin görüntülerle birliği, görüntülerin kendine özgü tartımına uyan, bu tartımı değerlendiren müzikle gerçekleşir. Bu birliğin yeri ve derecesi çeşitlidir. Bu da filim müziğinin değişik kullanışlarına yol açar. Bunlardan en sık raslananı temel müziktir. **Temel müzik,** konuşmaların ve doğal seslerin yanında ya da tek başına filmin görüntüleriyle birlikte giden, varlığını duyurmaksızın bu görüntülerin etkililiğini artıran müziktir. Müzik de gürültü gibi bir "ses dekoru" yaratmakta kullanılabilir. Anton Karas'ın **Üçüncü adam kim?** için hazırladığı ve "zither" ile çalınan "Harry Lime tema'sı", filmin başında ve birçok yerlerinde değişik tempolarla çalınarak bir yandan savaş sonrası Viyana'sının karanlık, sıkıntılı, korkulu havasını yansıtır, bir yandan filmin çeşitli olgularına ayak uydurur, bir yandan da filmin esrarlı kahramanını niteler. Filim müziği, filmin geçtiği çağın özelliğini o zamanda bestelenmiş olması bakımından verebileceği gibi, bundan daha da ileriye giderek bir filmin tema'sını ortaya koymağa da yarayabilir. Visconti, **Günahkâr gönüller'**de temel müzik olarak kullandığı Avusturyalı Anton Bruckner'in 7. senfonisiyle, Avusturya işgali altındaki İtalya'yı konu alan filminin geçtiği çağı belirlediği gibi, filmin başlangıç sahnesinde Giuseppe Verdi'nin "Il Trovatore" operasının temsilinden aktarılan parça da **Günahkâr gönüller'**deki birçok olgularla aynı anlamı taşımaktadır.

GÖRSEL - İŞİTSEL KARŞISÜRÜM. Filim müziğinin en güç fakat en önemli olanı, filmin belirli bölümleri için bu bölümlerin genel kavramıyla uyuşan müzik parçaları hazırlamaktır. Bunların en başarılı örnekleri arasında Sergey Prokofiev'in Eisenstein'ın iki filmi için hazırladığı müzik yer alır. Prokofiev, **Aleksandr Nevskiy**'de filmin en önemli ayrımları için ayrı ayrı nitelikte parçalar bestelemişti. Bunlardan bazıları orkestra (Moğol boyunduruğu altında Rusya, Düşman çizmesi altında Pskov, Savaş), bazıları kadın-erkek korosu (Aleksandr Nevskiy'e övgün, Silâh başına, Nevskiy'e şarkı), bir kısmı solo (Savaş meydanında ölüler) olarak düzenlenmiş, her biri ayrı bir amaçla kullanılmıştı. Prokofiev'in bu filimleri için hazırladığı besteler kendi başına da bir değer taşımakla birlikte (nitekim **Aleksandr Nevskiy** için hazırladığı parçalardan sonradan bir cantate meydana getirmişti), hiçbir vakit görüntüleri bastırmıyor, aksine bunların değerini daha çok belirtiyordu. Bunda da Eisenstein'ın filim müziği konusundaki anlayışı en önemli rolü oynamaktaydı. Eisenstein için en iyi filim müziği, görüntüler ile müzik arasında organik bir bağ kurmağa elverişli olan müzikti. Bu da görüntüler ile müzik arasında bir eşlemeden çok bir karşı-sürümle (contrepoint) sağlanabilirdi. Filmin görsel öğeleri ile ses öğeleri arasında tam bir uyuşma, görsel etkiler ile müzik motifleri arasında organik bir bağ kurulduğu, ikisi arasında bir karşısürüm meydana getirildiği takdirde, filmde görüntü ve ses bakımından en uygun olan **görsel-işitsel karşısürüm** elde edilebilirdi.

9. RENK

RENKLİ FİLİM. Rengin sinemaya girmesi tıpkı seste olduğu gibi herşeyden önce bir gerçekçilik, doğalcılık ihtiyacından doğdu; fakat çok kez bu gerçekçilik isteği kötü bir kartpostal anlayışının bahanesi oldu. Çünkü ses doğadakinden ayırdedilemiyecek yolda kullanılabiliyorsa da, gerçekçilik için sinemaya sokulduğu ileri sürülen renk, hiçbir vakit doğadaki niteliği taşımıyordu. Hele Technicolor'un, Agfacolor'un ilk yıllarında, son derece çiğ, birbiriyle hiçbir bakımdan uyuşmayan, göze batıcı renkler bu "doğalcılık" adına piyasaya sürülmekteydi. Oysa, renk, sesten bile daha geniş ölçüde herşeyden önce filim-

sel evrenin yaratılmasında belirli bir yeri olan öğeydi. Rengin bu özelliği gittikçe daha iyi anlaşılmakta, renkli filim alanında gittikçe daha başarılı örnekler ortaya konmaktadır. Savaştan sonra Technicolor'un gelişmesinin yanı sıra ondan daha başarılı renk işlemlerinin (Eastmancolor, Sovcolor...) ortaya çıkması da bunu kolaylaştırmıştır. Fakat siyah-beyaz filmin yanında oranı her yıl biraz daha artan renkli filimlerin çoğu, bugün bile seyircinin, beğenisi gelişmemiş seyircinin kaba gerçekçilik duygusunu sömürmekte kullanılmaktadır. Başka bir etken de, henüz başarılı renk işlemine ulaşamayan televizyonun rekabetine renk öğesiyle karşı koymak isteğidir.

RENGİN YERİ. Renkli filimde göz önüne alınması gereken en önemli nokta, siyah-beyaz ile rengin yerlerinin ayrı ayrı oluşlarıdır. Renkli çevrildikleri için hiçbir şey kazanmayan, hatta aksine kaybeden filimler olduğu gibi, asıl değerini ancak renkte bulan filimler de vardır. Bu durumun en iyi örneğini aynı yönetmenin, örneğin Visconti'nin biri renkli, öbürü siyah-beyaz filminde bulabiliriz. **Günahkâr gönüller**'de geçen yüzyılın Venedik'indeki "Fenice" operasının içi, seyircilerin giysileri, opera sahnesi, işgal ordusu subaylarının cicili bicili üniformaları, Venedik saraylarının dekoru, Custozza savaşı... ancak renkle bütün değerini kazanabilmektedir. Buna karşılık güneyden kuzeye göç eden bir köylü ailesinin büyük kent yaşayışı içinde dağılıp gidişini anlatan ve çağdaş Milâno'nun garlarında, blok apartmanlarında, boks salonlarında, barlarında, kenar mahallelerinde, su bendlerinde... geçen **Düşman kardeşler**'in renkten kazanabileceği hiçbir şey yoktu; aksine filmin başından sonuna kadar hâkim olan gri ton, bu siyah-beyaz filmin ağır, acılı, dramatik havasını daha çok artırıyordu. Bu durumu, aynı konuyu biri renkli, öbürü siyah-beyaz olarak işleyen bir örnekle de destekliyebiliriz. Dostoyevski'nin "Uykusuz gece" adlı uzun hikâyesi gerek ağır, kederli, duygulu konusu, gerek konunun geceleyin geçmesi, gerekse dekorun bu havaya uyabilmesi bakımından siyah-beyaz filme çok daha yatkındır. Nitekim Visconti **Beyaz geceler**'i siyah-beyaz çevirerek bu yatkınlıktan yararlanmıştır. Buna karşılık İvan Piryev'in "Sovcolor"u başarıyla kullanmasına rağmen aynı hikâyeden meydana getirdiği "Beyaz geceler"e renk büyük birşey katmamaktadır. Sinemada rengin başarılı olarak yer alabilmesi, renkli filim işlemlerindeki teknik gelişme-

lerin yanı sıra, bu işlemlerin gerektirdiği tekniği iyice bilmeğe, bunun ortaya çıkardığı engelleri aşabilmeğe, fakat hepsinin üstünde de usta bir ressamın renk duygusuna sahibolmağa bağlıdır.

DİZİN

DİZİN

[Bu dizinde, kişi adları (BÜYÜK HARFLE), filim adları (**siyah**), terim ve terim özelliği gösteren sözcükler ile başlıca konular (beyaz) harfle yer almaktadır. Siyahla dizilmiş rakkamlar, ilgili maddenin genişçe yer aldığı sayfaları gösterir. Okuyucu bu dizinden bir sinema sözlüğü olarak da yararlanabilir, çünkü her terimin tanımlandığı sayfalar burada gösterilmiştir. Sinema terimlerine, Türk Dil Kurumu Yayınları arasında çıkan "Sinema Terimleri Sözlüğü" kitabımız temel alınmıştır.]

A

ABBAS, Khwaja Ahmed, **84-85**
ABDÜLHAMİT II, 113
Abenteuer des Prinzen Achmed (1926), **92**
A bout de souffle (1960), 71
Accatone (1961), 62
Achtung! Banditi! (1951), 62
Acı pirinç (1949), 61
Acı zafer (1957), 55
açı çekimi, **164**
açı - karşı açı, 163
açık hava sineması. 212
açıklama, 289
Açık pencere (1952), 111
Açıktaki kule (1927), 28
açılma, **197**, 264
Açlık... Açlık... Açlık... (1921), 31
Admiral Nakimov (1946)
Adventurous Voyage of the "Arctic", the (1903), 14
Aelita (1924), 31
Affaire Manet, l' (1950), 112
African Lion, the (1955), 108
African Queen, the (1951), 52
Afrika aslanı (1955), 108
Afrika kraliçesi (1951), 52
Age d'or, l' (1930), **36**
Agfacolor, **235-236**
Agneau mystique, l' (1936), 110
Ağ (1928), 30
ağıl önleyici, 146
Ağla sevgili yurdum (1952), 74
ağtabaka izlenimi, **3-4**
Ağustos böceği (1955), 78
Ağustos böceği ile karınca (1927), 89
Ağustosta bir pazar (1949), 61
Ağustosun soluk ayının öyküleri (1953), 79
Ağza su (1959), **71**
Ahtapot (1928), 103
AISOPOS, 90
Aida (1953), 291
Aile günlüğü (1962), 62
Aile portresi (1951), 72, 107
Airmail (1935), 104
AKAD, Lütfü Ö., 120, **122-123**, 125
Akademik İvan Pavlov (1949), 76
Akademi maskesi, 148
Akademi üyesi Pavlov (1949), 76
Akasen Chitai (1956), 79
AKBAŞLI, Hicri, 123
AKINCI, Nuri, 123
akkor ışıldaklar, 180
Aksi tesadüfler (1955), 69
Ak yele (1953), 109

A la conquête du Pôle (1912), 14
Alageyik (1959), 124
ALAZRAKI, Benito, **85-86**
Albay Heezaliar (seri, 1913-), 89
alçak görüş noktası, 164
Aldatış (1915), 27
ALDRICH, Robert, **55**
Aleksandr Nevski (1938), 47, 292
ALEKSANDROV, Grigoriy V., 34, **76, 77**
Alemdar vak'ası yahut Sultan Selim-i Sâlis (1918, yarım), **115, 117**
ALEXEIEFF, Alexandre, 92, 232
ALIBERT, Pierre, 111
alıcı, **135-145**
alıcı açısı, **162-163, 270-271**
alıcı görüş noktası, 163-164, **270-271**
alıcı hareketleri, **164-165**
alıcı hızı, **139-140**
alıcı-kalem, **69**
alıcının anlatım gücü, **276-279**
alıcısız filim, **231**
alıcı takımı, **179-180**
alıcı vinçi, 143
alıcı yönetmeni, **183**
Alice (seri, 1923-), 89
Alice canlı-resim dünyasında (1923), 89
Alice harikalar diyarında (1951), 93
Alice in Cartoonland (1923), 89
Alice in Wonderland (1951), 93
Alkapon (1932), 34
Alkolizm kurbanları (1902), 13
All About Eve (1950)), 54
ALLEGRET, Marc, 103
ALLEGRET, Yves, 67
All Quiet on the Western Front (1931), 49
Alman sineması, 23, **24-25, 29, 38-39,** 81-82, **106-107**
Almanya, sıfır yılı (1947-48), 57
Almatlan evek (1959), 83
ALMEREYDA, Miguel, 36
ALOV, Aleksandr, 78
altaydınlatma, 182
Altı haziran şafakta (1945), 62, 65, 108
Altına hücum (1925), 30
Altın çağ (1930), **36**
Altın dağlar (1931), 37
Altın hazineleri (1947), 51
Altın hırsızları (1951), 74
Altın hotoz (1952), 66
Altın uğruna (1908), 21
Altı ölü var (1953), 122
65 mm.lik filim, 150
Alttan Görüş (AG), 162, **270-271**
altyazı, 209
ALVEY, Glenn, 244
ALVEY Jr., Glenn, 244, 245
ALYANAK, Dr. Arşavir, 123
Amants, les (1958), **70**
Amants de Vérone, les (1949), 67
Amcam (1961), 68
Amère victoire (1957), 55
America! America! (1962), 53
American in Paris, an (1951), 54
Amerikan güldürüsü, **39**
Amerikan sineması, **15-16, 19-23, 26-28, 29-30, 34-35, 39-41,** 48-56, **88-91, 93-95, 101-102, 105-106, 107-108**
Amiche, le (1955), 60
Amici per la pelle (1955), 62
Amiral Nakimov (1946), 76
Amore (1948), 57
Amore in città (1953), 60
Ana (1920, Aazumni), 31
Ana (1926, Pudovkin), 32
Ana (1951, Naruse), 80
Ana (1956, Donskoy), 77
Anadolu'da Roma mozaikleri (1959), 128
Anadolu yollarında (1960), 128
ana durumlar, **227**
anaglif, 246
Anahtar (1958), 72
ana ışık, 182
anamorfozcu mercek, 241
ana negatif, **208**
ana pozitif, **208**
ana renkler, 233

ana resimler, 227
ANDERSEN, H.C., 97
ANDERSON, Lindsay, **74-75**
"Andy Panda", 91
ANGENIEUX, Pierre, 222
Anges du péché, les (1943), 43
Ani Imoto (1953), 80
Animal Farm (1956), 95
Ankara postası (1928), **118**
Ankara, serdçe Tureckii (1934), 128
Ankara Türkiye'nin kalbidir (1934), 128
anlatım, **284-285**
Anna Boleyn (1919), 24
Anné dernière à Marienbad, 1' (1961), **70**
Annem izin vermiyor (1956), 75
ANOUILH, Jean, 65
A Nous la liberté (1932), 35
Anscolor, 235
Ansiktet (1958), 81
ANSTEY, Edgar, 104
Antoine et Antoinette (1947), 66
ANTONIONI, Michelangelo, **59-60**
Antoine ile Antoinette (1947), 66
Anzukko (1958), 80
Apache (1954), 55
Aparajito (1957), 85
Apfel ist ab, der (1949), 82
Appartment (1960), 54
A propos de Nice (1930), 35
Apu'nun dünyası (1959), 85
Apur Sansar (1959), 85
AR, Vedat, 123
Araba (1955), 83
Arabistan'lı Lawrence (1963), 73
ARAKON, Aydın G., 120, **123**
ARAKON, İlhan G., 121, **128**
ara değmeli basım aygıtı, 207
aralı hareket, **136-137**
aralı optik basım aygıtı, 207
Aran'lı adam (1934), **101**
ara resimler, 227
ara resimleyici, 227
arayazı, **32**
ARBUCKLE, Roscoe, 20
Archibaldo de la Cruz'un suç hayatı (1955), 86
"Arctic"in serüvenli gezisi (1903), 14
Arı bir aşkın öyküsü (1957), 79
ARIBURNU, Orhan M., 120, **123**
Arı gök (1962), 78
ARİSTO (Aristoteles), 4
Arjantin sineması, **86**
Arkadaşlık (1931), 38
Arka pencere (1954), 50
ark lâmbaları, **180**
Armağan (1946), 97
ARMAT, Thomas, 10
ARNSTAM, Lev Oskaroviç, 47, 128
ARON, Y., 102
Aroundis Around (1951), 97
Around the World in 80 Days (1956), 244
Arrivée d'un train en gare, 1' (1895), 11
Arroscur arrosé, 1' (1895), 11
Arsenal (1929), 32
Arsène Lupin'in serüvenleri (1957), 66
ARSEVEN, Celâl Esat, 115, 117
ARSLAN, Muzaffer, 123
Art de la caricature, 1' (1948), 112
ARTEMEL, Talât, 120
Artists and Models (1955), 56
Arzu ile Kamber (1951-52), 122
Ascenseur pour l'échafaud (1957), 70
ASHLEY, Ray, 107, 108
Âsi cengâver (1954), 55
Âsi gençlik (1955), 55
Askerin şarkısı (1960), 78
Asker üniforması (1957), 83
Asphalt Jungle (1950), 51
ASQUITH, Anthony, **44, 73**
Asrî âşıklar (1953), 54
Asrî zamanlar (1936), **40, 286**
Assassinat du Duc de Guise, 1' (1908), 16
Assassin habite au 21, 1' (1942), 43
As Seen Through a Telescope (1900), 14

ASTRUC, Alexandre, **69**
Âşıklar (1958), **70**
Âşık Veysel'in hayatı (1951-52), **124**
aşırı yıkama, 206
Aşk (1948), 57
Aşk çiçekleri (1945), 85
Aşk mektupları (1942), 43
Aşk oyunu (1932), 66
Aşk resmigeçidi (1929), 34
Aşk yıldızı (1942), 40
aşınılama, 190
Atalante, l' (1934), 36
ATAMANOV, L., **99**
Ateş çemberi (1938), **40**
Ateşten damla (1959-60), **125**
Ateşten gömlek (1923), **118-119**
Ateş vaftizi (1940), 107
ATIF YILMAZ. Bk. BATIBEKİ
Atlantide (1921), 28
Atom bombası çocukları (1953), 79
Attack On a China Mission (1901), 14
Auberge Rouge (1923), 26
Aubousson (1946), 110
Au delà des grilles (1949), 64
AUDEN, William H., 104
AUREL, Jean, 112
Austerprinzessin, die (1919), 24
AUTANT-LARA, Claude, **43, 64, 174, 238**
AUTIER, Paul. 118, 119
Autour d'une cabine (1894), 87
avant-garde, **28**
Avant le déluge (1953), **67**
Aventures d'Arsène Lupin (1957), 66
AVERY, Tex, 95
Avlu (1961), 71
AVRAAMOV, Arseni, 92
Avventura, l' (1960), 60
Aya gezi (1902), 12
Ayak takımı arasında (1936, Renoir), 41
Ayak takımı (1957, Kurosawa), 79
AYANOĞLU, Sami, 120
Ayastefanos'taki Rus âbidesinin yıkılışı, (1914), **114**
aydınlatma, **180-183, 275**
Ayaklar (1958), 63
AYME, Marcel, **64**
ayna çekimi, 189
ayrım, **159, 263**
ayrımlama, **159**
Ayrıntı Çekimi (AÇ), 162, **269**
Aysel, Bataklı damın kızı (1934-35), **119**
Ayşecik (1959-60), **125**
Aziz Orsola efsanesi (1948), 111
Azmin zaferi (1935), 39

B

BABBITT, Art, 94
Baby Doll (1956), 53
Bacaların göründüğü yer (1953), 79
BACH, J. S., 93
Bachelor's Party, the (1957), 56
bağımsızlar, **19-20**
Bağlantı (1960), 56
bağlayıcı çekim, 197
Baharbaşı (1951), 79
Bahar sonu (1949), 79
Bahçedeki Tekboynuz (1954), 95
Bajaja (1950), 97
bakaç, **141-142**
Bakaruhaban (1957), 83
bakımlık, **198**
Bakushu (1951), 79
Balıkçı gemileri (1929), **104**
Ballada o soldate (1960), 78
Ballet mécanique, le (1924), 28
BALLING, Erik, 81
Ballon rouge, le (1956), 109
Balmumu heykeller müzesi (1924), 25
Baltalama (1937), 44
Balzac (1950), 112
BAMBERGER, Rudolph, 109
Bambi (1942), 93
Bambini ci guardano, İ (1943), **45-46**
Bandito, il (1946), 61
Bandwagon, the (1953), **54**
Banshun (1949), 79
BARATIER, Jacques, 71
Barbados'ta yeldeğirmeni (1933), 104

BARBARO, Umberto, 111
BARBERA, Joe, 95
BARDEM, Juan Antonio, 80
BARDOT, Brigitte, 65, 193
BARETTO, Lima, 86
Barış vadisi (1956), 83
BARKER Reginald, 20
BARKER, William G., 15
Barnett (1940), 46
Barrage sur le Pacifique, le (1958), 65
Barska sokağının beşleri (1954), 82
BARTOSCH, Berthold, 92
Bas-fonds, les (1936), 41
basım, **206-208**
basım aygıtı, **206-207**
basit duyarkat, 147
baş aşağı çekim, **271**
Baş Çekimi (BşÇ), 161, **268**
baş giysici, 191
Başıboşlar (1956), 62
Başıboş otomobil (1900), 14
baş ışıkçı, 183
başlık, **143**
başoyuncu, 193
baş yapımcı, 153
Bataille du rail, la (1945), 62
Batan güneş (1962), 60
BATCHELOR, Joy, **95**
BATIBEKİ, Atıf Yılmaz, 123, **124-125**
Batı cephesi 1918 (1930), 38
Batıda yıldırım savaşı (1939), 106
Batıda zafer (1941), 107
BATLAMYUS (Ptolemaeus), 4
Battle of Britain, the (1943), 106
Battle of China, the (1944), 106
Battle of Midway (1944), 106
Battle of Russia, the (1943), 106
Bavullu kız (1960), 62
Bay Batı'nın bolşevikler diyarındaki akla durgunluk veren serüveni (1924), 31
Bay Böcek şehre gidiyor (1941), 93
BAYKURT, Fakir, 124
Bayram günü (1948), **68**
BAYSAL, Kemal, 121
Bazıları sıcak sever (1959), **54**
Beat the Devil (1953), 52
Beau Serge, le (1958), 71
Beauté du diable, la (1949), 63
Beaver Valley, the (1950), 108
Bebeğin kalıvaltısı (1895), 11
Bebek (1920), 24
BECCE, Giuseppe, 290
BECK, Lily, 17
ECKER, Jacques, **43, 66**
BEETHOVEN, Ludwig von, 93
Beethoven'in büyük aşkı (1936), 248
Bejin bataklığı (1937), 37
Bejin lovij (1937), 37
Bekârlar partisi (1957), 56
Bel Ami (1955), 67
Bel Çekimi (BlÇ), 161, **268**
belge-filim, **99-112, 127-128**
Belle équipe, la (1937), **42**
Belle et la Bête, la (1946), **64**
Belles de nuit, les (1952), 63
Bellissima (1951), 59
BELYAYEV, Vasili N., 106
Ben bir pranga mahkûmuyum (1932), 34
Ben bir zenciyim (1960), 70
Bend of the River (1952), 55
BENEDEK, Laszlo (Laslo), **55**
BENGÜ, Vedat Örfi, 120
Ben-Hur (1959), 49
Beni kaçak yaptılar (1947), 72
Benim üniversitelerim (1940), 47
Benli Emine (1959-60), 126
benzetmeli kurgu, **286**
Benzin istasyonunda üç kişi (1930), 38
Beraber ölelim (1958), 125
Berg-Ejvind ile Hans Hustru (1917), 24
Berg-Ejvind och Hans Hustru (1917), 24
Bergère et le Ramoneur, la (1948-52), **95-96**
BERGMAN, Ingmar, **81**
BERLANGA, Luis Garcia, 80
Berlin (1945), 106

Berlin, Bir büyük kentin senfonisi (1927), 102
Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt (1927), 102
Berlin'in düşüşü (1949), 77
BERNHARDT, Sarah, 16
BERTRAND, 113
Best Years of Our Lives, the (1946), **48-49**
Beş dakika (1926), 118
beşlik, 180
Bête humaine, la (1938), **42**
BETTI, Giuliano, 111
"Betty Boop", 90
Beyaz ayaklar (1949), **65-66**
Beyaz balıkçıl (1960), 80
Beyaz elbiseli adam (1952), 74
Beyaz geceler (1957, Visconti), 59, 293
Beyaz geceler (1960, Piryev), 293
Beyaz koridorlar (1951), 74
Beyaz mendil (1955), 122
beyazperde, **215-216**
Beyaz şeyh (1952), 60
BISHOP, Terry, 107
Bican Efendi mektep hocası (1921), 115
Bican Efendi'nin rüyası (1921), 115
Bican Efendi Vekilharç (1921), **115**
biçimbozumu, **217**
Bidone, il (1955), 60
Bien venudo, Mister Marshal! (1952), 80
Bigger Than Life (1956), 55
Big Heat, the (1954), 49
Bib House, the (1930), 34
Big Knife, the (1955), 55
bileştirme, 201
bileştirme masası, **201**
Billûr çiçek (1947), 77
Bim le petit âne (1949), 109
bindirme, **217**
1900 de Paris (1948), 108
1951 Avrupası (1952), 58
Binnaz (1919), 115, 117
1860 (1933), 45
1848 (1949), 112
Bir Amerikan itfaiyecisinin hayatı (1902), 16
Bir aşk dersi (1954), 81
Bir aşk hikâyesi (1955), 124
Bir aşkın hikâyesi (1950), 60
Bir aynadayımış gibi (1962), 81
Bir bisikletlinin ölümü (1956), 80
Bir boydan bir boya Paris (1956), 64
Bir canlının hayatı (1959), 79
Bir cinayetin hikâyesi (1901), 13
bir çevirim, bir görüntü, 87
bireşimci kurgu, **284**
Bir gece oldu (1934), 39
Bir genç kız yetişiyor (1944), 52
Bir Genji öyküsü (1951), 80
Bir halk düşmanı (1946), 79
Bir hayat (1958), 69
Bir idam mahkûmu kaçtı (1956), 67
birinci yardımcı, **177-178**
Bir iskambil partisi (1896), 12
Bir Japon trajedisi (1953), 80
Bir kadeh daha (1954), 99
Bir kır papazının günlüğü (1950), 66
Bir kulübenin çevresinde (1894), 87
Bir küçük bardak bira (1955), 83
Birlikte (1956), 75
Bir millet uyanıyor, (1932), **119**
Bir milyonum olsa (1935), 45
Bir milyonum olsaydı (1932), 34
Bir Osaka öyküsü (1957), 80
Bir patencinin ilk günleri (1907), 18
Bir ruhun sırları (1926), 29
Bir sabah (1916), 21
Bir savaşın tasviri (1961), 109
Bir şairin kanı (1930), 36
Bir Şangay belgesi (1928), 102
Bir şehrin hikâyesi (1954), 128
Birth of a Nation (1915), **21-22**
Bir trenin gara girişi (1895), 11
Bir ulusun doğuşu (1915), **20-22**
Bir yaz gecesinin tebessümleri (1955), 81

Bir yaz gecesi rüyası (1959), 98
Bir yazın hikâyesi (1961), 70
Bisiklet hırsızı (1948), **58**, 79, 84, 159
Bitter Victory (1957), 55
Bitva za naşu Sovietskayu Ukrainu (1943), 106
Biz çocuklar (1941), 43
Bizim Hindistan'ımız (1950), 85
Bizim Paris'imiz (1958-60), 71
Biz Kadınlar (1953), 272
Blackboard Jungle (1955), 54
Black Maria, 9, 131
BLACKTON, James Stuart, **87**
BLASETTI, Alessandro, 45, 46
Blau Engel, der (1930), 38
Blé en herbe, le (1953), 64
BLIER, Bernard, 65
BLİCK, Yakov, 102
Blind Date (1959), 53
Blind Husbands (1918), 26
Blinkity Blank (1954), 97
Blitzkrieg im Western (1939), 106
Blockade (1938), **40**
BLOM, Auguste, 17
Blum olayı (1949), 82
BOGGS, Francis, 19
Boğaziçi esrarı (1922), 118
BOHDIEWICZ, Antoni, 82
BOLAN, Burhan, 123
Bolluk dünyası (1942-43), 105
BOLOGNINI, Mauro, 62
Bolşaya jizn (1946), 77
Bon Bock, un (1891), 87
BONDARÇUK, Sergey, 77
Boomerang (1947), 52
Borinage (1935), 103
Born Yesterday (1950), 54
BOSCH, Hyeronimus, 110
BOSUSTOW, Stephen, 94
Boş arsa (1960), 63
Boş bölge (1952), 80
boş filim, 145
Botticelli (1948), 111
BOULTING, Roy, 105
Bounty'de ayaklanma (1961), 152
BOURGUIGNON, Jean, 248
Bowery'de (1955), 56, 108
boy, **148**
Boy Çekimi (ByÇ), 161, **268**
BOYD, William, 27
BOYER, Cevat, 113
bölüklü filim, **17**
bölüm, **159**, **262**
BRANDO, Marlon, 52
BRAQUE, Georges, 94
BRAY, John R., 89
BRDEÇKA, Jiri, 97, 99
BRECHT, Bertold, 38
BRESSON, Robert, 43, 66-67
Brezilya sineması, **86**
Bridge On the River Kwai, the (1957), 73
Brief Encounter (1945), **73**
Brigante, il (1961), 61
Brighton okulu, **14-15**
BBC, İngiltere'nin sesi (1935), 104
BBC, The Voice of Britain (1935), 104
Broadway Melodies (seri, 1929-), 291
BROCA, Philippe de, 71
Bronenosets "Potyomkin" (1925), **31-32**
BRONTE, Emily, 39
BROOKS, Richard, 51, 54
Browning Version (1951), 73
BRUCKNER, Anton, 291
BRUMBERG, Valentina, 77, 99
BRUMBERG, Zinaida, 77, 99
Brute Force (1947), 53, 54
Brücke, die (1959), 82
BUCZKOWSKI, Leonard, 82
Budala (1951), 79
Bu gecelki hedef (1941), 105
Bu kürektir (1945), 97
BULAJİÇ, Veliko, **83**
bulanık görüntü, **217**
Bulutlarda dört adam (1943), 46
Bumerang (1947), 52
BUNUEL, Luis, **36**, **86**
Bursa senfonisi (1933), 128
BURTON, Herman, 109
Bu toprağın çocukları (1946), 85
Bu vatanın çocukları (1959), **124**
büklüm, 138

Büyükbaba pancar dikti (1945), 97
Büyük bıçak (1955), 55
Büyükboy kanarya (1947), 95
Büyük dönüm noktası (1946), 76
Büyük ev (1930), 34
Büyük hayat (1946), 77
Büyük oyun (1934), 41
Büyük sokak (1956), 80
Büyük tren soygunculuğu (1903), 16
Büyük ümitler (1946), 73
Büyük yol (1927), 73
Büyük yol (1927), 102
Büyük yurttaş (1938-39), 47
büyülü fener, 7
Büyülü flüt (1946), 95
Büyülü şehir (1954), 84
Büyümek (1955), 79
Bwana Devil (1952), 247
Bwana şeytanı (1952), 247

C

Cabiria (1914), 19
Cabiria'nın geceleri (1957), 61
Caccia tragica (1947), 61
Caduta di Troia, la (1910), 19
CAGNEY, James, 34
CAIN, James M., 45
Calabuch (1956), 80
CALEF, Henri, 62
CALHERN, Louis, 170
caligari'cilik, 25
Calle Mayor (1956), 80
CALMETTES, André 16,
camera obscura, 5-6
CAMERINI, Mario, **45**
Cammino della sperenza, il (1950), 62
CAMPAUX, François, 110
CAMUS, Marcel, 68, 71
Canavar (1956), 84
Can düşmanı (1950), 54, 289
canlandırıcı, **227**
canlandırma, **225-233**
canlandırma sineması, **86-99**
canlı-resim, **18, 86-99, 226-230**
canlı-resim alıcısı, 227
CANNON, Robert, **94-95**
Canto do mar, o (1953), 86
CANUDO, Ricciotto, 26
CAP, Frantisek, 83
Caporal épingle, le (1962), **64**
CAPRA, Frank, **39**, 40, 49, 49, 54; **106**
Cargo from jamaika (1933), 104
Carmen (1918, Lubitsch), **24**
Carmen (1933 , Reiniger), 92
CARNE, Marcel, **42**, 43, 59, 62, **63, 65**, 122
Carnet de plongée (1950), 109
Carousel (1956), 242
CARPACCIO, Vittore, 111
Carpaccio (1948), 111
Carrosse d'or, le (1952), 63
Carrozzo d'oro, la (1952), 63
Casa del angel, la (1957), 86
Casque d'or (1952), 66
CASSAVETES, John, **56**
CASTELLANI, Renato, **61**
Casus (1917), 115
CAUVIN André, **110**
CAVALCANTI, Alberto, **44**, 72, 86, 102, 104
CAYATTE, André, **67**
Caz şarkıcısı (1927), 33
Cehennemden dönüş (1938), **40**
Cehennem kapısı (1953), 80
Celui qui doit mourir (1957), 53
Cengiz Han'ın vârisi (1928), 32
Cennette kargaşalık (1932), 34
Cennet yolu (1930, Thiele), 38
Cennet yolu (1955, Kazan), 53
Centro Sperimentale di Cinematografia, **45**
Cephanelik (1929), 32
CERIA, Pierre, 110
CERVANTES, Miguel de, **77**
C'est l'aviron (1945), 97
Cesur adamlar (1950), 77
Cesur asker Şvejk'in serüvenleri (1955), 98
Cezayir batakhaneleri (1937), 42
CHABROL, Claude, 71
Chairy Tale (1957), 97
Change Meeting (1959), 53
Chang (1927), 101
CHAPLIN, Charles S., **20-21**, 22,

27, 30, 34, 35, 40-41, 51, 55; 58, 68, 125, 268, 286
CHARELL, Erik, 38
CHARLES ,J.-A.-C., 6
Charmes de l'existence, les (1949), 112
Cheat, the (1915), 27
Chemin du paradis, le (1930), 38
CHEVALIER, Charles Louis, 6
CHEVALIER, Maurice, 34, 63
Chien andalou, un (1928), **36**
Chienne, la (1931), 35
Chiffon'un evlenmesi (1942), 43
Chikamatsu Monogatari (1954), 79
Chikamatsu'nun bir öyküsü (1954), 79
Children on Trial (1946), 107
CHOPIN, Fréderic, 93, 291
CHRETIEN, Henri, 241
CHRISTENSEN, Benjamin, 24, 46
CHRISTIAN-JAQUE, 67
Chronique d'un été (1961), 70
chronophotographe, 8
chronophotographie, 7
cılız ana ışık, 182
Ciel est à vous, le (1943), 43
Cien (1956), 83
Cigale et la fourmi, la (1927), 89
CIMCOZ, Salâh, 115
Cinayet sevgilim (1945), 52
Cinderella (1950), 93
Cinecittà, **45, 133**
CinemaScope, **241-242**
CinemaScope **55, 242**
cinématographe, **10**
cinéma-vérité, **70**
Cinemiracle, **241**
Cinéorama, **238**
Cinerama, **239-241**
Ciociara (1960), 58
Circoncision, la (1949), 109
Circus, the (1928), **30**
Cistoe nebo (1962), 78
Citadel, the (1938), **44**
Citizen Kane (1941), **40**
City, the (1939), 102
City Lights (1931), 35, 125
CLAIR, René, **28**, 34, 35, 41, 42, **44, 63**, 80
CLARKE, Shirley, **56**
CLAYTON, Jack, **75**
CLEMENT, René, 62, **64-65**, 108
Cleopatra (1963), 152
CLOQUEMIN, Paul, 118, 119
CLOUZOT, Henri-Georges, **43, 65**, 111
Coalface (1935), 104
COCRIAMONT, R., 110
COCTEAU, Jean, 36, **43**, 57, **64**
Coeur fidèle (1923), 26
COHL, Emile, **18, 87**, 89
COLETTE, 64
Colonel Heezaliar (seri, 1913-), 89
COLPI, Henri, 71
Come Back Africa (1959), **56**, 108
Concrete Jungle, the (1960), 53
Condamné à mort s'est échappé, un (1956), 67
Confidential Report (1955), 50
Congo'ya gezi (1927), 103
Congrès s'amuse, le (1931), 38
Congress Dances, the (1931), 38
Connection, the (1960), 56
Conquest of Everest, the (1954), 107
CONWAY, Jack, 37
Cool World, the (1963), 56
COOPER, Gary, 53
COOPER, Merian C., **101**
Corbeau, le (1943), 43
CORBETT, James J., 99
CORNELIUS, Henry, 74
Country Comes to Town, the (1931-32), 104
Cousins, les (1958), 71
COUSTEAU, Jacques-Yves, 70, 109
Covered Wagon, the (1923), 27
COWARD, Noel, 44, 73, 105
Craniquebille (1923), 28
CRAWFORD, Joan, 170
Crevettes, les (1930), 103
CRICHTON, Charles, 74
Crime de M. Lange, le (1935), 41
Criminal, the (1960), 53

Crin Blanc (1953), 109
Cronaca di un amore (1950), 60
Cronaca familiare (1962), 62
Cronache di poveri amanti (1953), 62
CRONIN, A.J., 44
CROSBY, Bing, 170
CROSLAND, Alan, 33
Crossfire (1947), 52, 54
Crowd, the (1928), 30
Cruel Sea, the (1953), 74
CRUZE, James, 27
Cry, the Beloved Country (1952), 74
Cuba Si (1961), 109
Cubisme, le (1954), 111
Cuba (1959), 71
CUKOR, George, 54
Cumberland öyküsü (1947), 107
Cumberland Story (1947), 107
CUREL, François de, 118
Cyclostéréoscope, 248
Czlwiek na torze (1956), 83

Ç

ÇAKUŞ, Kemal Necati, 128
çalgısız müzik, 92, 232
çalışma fotoğrafı, **183**
çalışma tablosu, **172-174**
Çapayev (1934), **38, 46**
Çapraz ateş (1947), 52
çapraz aydınlatma, 182
Çar Duranda'nın öyküsü (1934), 93
Çaritsina savunması (1942), 106
Çar Nikola II ve Lev Tolstoy'un Rusya'sı (1928), 102
çarpıcı çekim, 238
çarpıcı kurgu, 283, 286
Çayır (1925), 101
Çayırda kalıvaltı (1959), 64
Çayırdaki ihtişam (1961), 53
Çayır türküsü (1949), 97
ÇAYKOVSKİ, P.İ., 93
ÇEHOV, Anton, 77
çekim, **161**, 263
çekim ölçeği, **160-162 267-269**
çekim sayısı, 161
çekim tahtası, **183**
Çekoslovak sineması, **83, 97-99**
Çek yılı (1947), 97
Çelovek s kinoapparatom (1929), 31
Çelyuşkin (1934), 102
çerçeve, **265**
çerçeveleme, **266-267**
çerçevesiz filim, **231**
ÇERKASOV, Nikolay K., 77, 192-193
çevirim, **193-196**
çevirim günü, 193
çevirim senaryosu, **159-161**
çevirim süresi, **193**
çevirim takımı, **176**
Çevrinme (Çv), 164, **277**
Çığlık (1958), 60
çıkarmalı işlem, **233-234**
Çıkmaz sokak (1937), 39
Çılgın eşler (1921), 26
Çılgın modeller (1955), 56
Çıplak ada (1960), 79
Çıplak dağ üstünde gece (1934), 92
Çiçaruv slavik (1949), 97
çift dağıtıcı, 181
çift kanadlı yayındırıcı, 181
Çifte tazminat (1944), 54
çift kuşak, 234, 235
Çin'deki bir heyete saldırı (1901), 14
Çin hükümdarının bülbülü (1949), 97
Çin savaşı (1944), 106
ÇIYAURELLI, Mikail E., 76-77
Çoban kızı ile ocak süpürücü, 95-96
çoğaltma, **208-209**
Çocuk (1940), 46
Çocuk kavgası (1895), 11
Çocuk yüzleri (1925), 28
Çok bilen adam (1935), 44
çoklu çevirim, **219**
Çöl aslanı (1956), 49
Çöl esrarı (1955), 108
Çöl zaferi (1943), 105
çözümleyici kurgu, **284**
ÇUKRAY, Grigoriy, **78**

D

DAGUERRE, L.J. Mandé, 6
dağıtıcı, **180-181**
dağıtım, **209-211**
dağıtımcı 209
Dağları delen Ferhat (1959), 128
dakikalama, 171
Daleko ot Moskvy (1951), 77
DALI, Salvador, 36, 50
Dalış notları (1950), 109
DALRYMPLE, Ian M., 105
Dame aux camélias, la (1911), 16
DANCIGERS, Oscar, 86
Danimarka sineması, 23, 46, **80-81**
Dantelli savaş (1952), 112
DAQUIN, Louis, 43, 67
Darek (1946), 97
dar filimler, **149-150**
Daro un millione (1935), 45
DASSIN, Jules, 51, 53
Dâva (1961), 50
David (1951), 72, 107
DAVİS, Bette, 192
Daybreak in Udi (1949), 107
Dead End (1937), 39
DEAN, James, 52
Death Day (1933), 37
Death of a Salesman (1951), 55
Débuts d'un patineur, les (1907), 18
DEED, André, 18
değişebilir örtücü, **138**
değişir alanlı sesyolu, **200**
değişir görüntü, **244-245**
değişir odaklı mercek, **141**
değişir yoğunluklu sesyolu, **200**
değiştirim, **217**
değiştirme torbası, 142
değmeli basım aygıtı, 207
Dehşet yolcuları (1953), 65
Déjeuner sur l'herbe, le (1959), 64
DEKEUKELEIRE, Charles, **109-110**
dekor, 134, **183-190, 272**
dekorcu, 186
dekor hileleri, **221-222**
DELAIRE, Suzy, 65
DELANNOY, Jean, 43, 67
Delfini, i (1960), 62
Delik (1960), 66
Deli Petro (1937, 1939), 47
DELLA PORTA, Giovanni Battista, 5
DELLUC, Louis, 26, 28
DE MILLE, Cecil B., **27**
DEMİRAĞ, Turgut, 120
Demir at (1924), 28
Demiryolu savaşı (1945), 62, 108
Demiryolu üstündeki adam (1956), 83
DEMY, Jacques, 71
deneme oynatımı, 210
Deniz atı (1934), 103
Denizciler geliyor (1949), 55
Denize inen sokak (1960), **126**
Deniz ejderi (1956), 52
Denizin sessizliği (1949), 62, 69
Denizler hâkimi (1942), 44, 105
Deniz şarkısı (1953), 86
Deniz şiiri (1956-58), 77
Den voini (1942), 106
Deputat baltiki (1937), 47
Dernier atout (1942), 43
Dernières vacances, les (1948), 68
Dernier milliardaire, le (1934), 41
De Renoir à Picasse (1950), 111
derinlemesine görüntü, **269-270**
derişik zaman, **281-282**
DE ROBERTIS, Francesco, 57
De röde enge (1944-45), 46
DE SANTIS, Giuseppe, 59, **61**
Désastres de la guerre, les (1951), 112
Desert Victory (1943), 105
Description d'un combat (1961), 109
DESFONTAINES, Henri, 17
DE SICA, Vittorio, **45-46, 58-59,** 79, 159
Det sjunde inseglet (1956), 81
Detstvo Gorkova (1938), 47
Deveti kurg (1960), 83
Devlerin aşkı (1956), 50
Dezertir (1933), 37
Dharti Khe Lal (1946), 85

DICKENS, Charles, 73
DICKINSON, Thorold, 74
DICKSON, Paul, 72, 107
DICKSON, W.K.L., 79, 99, 145
DIEHL, Gaston, 111
DIETERLE, William, 40, 49
DIETRICH, Marlene, 38
DISNEY, Walt, 30, 41, 89-90, 91 93-94, 108, 230, 248
dış, 165
dışarıda, 173
dışarıvurumculuk, 24-25
dıştan (ses), 289
Diable en corps, le (1947), 64
Diaboliques, les (1955), 65
Diary for Timothy, a (1944-45), 105
Dies Irae (1940), 46
Diga sul pacifico, la (1958), 65
Dikey Çevrinme (DyÇv), 164, 277
Dikkat! (1960), 99
Diklemesine Kaydırma (DK), 278
Dilenci (1961), 62
DİLLİGİL, Avni, 123, 126
Dimanche à Pekin (1957), 109
dinamik perde, 239
dip dekoru, 134
dip fotoğrafı, 134, 187
Direnme hareketi günlüğü (1945), 43-44
diş delikleri, 146
Dişi kartal (1954), 55
Dişi köpek (1931), 35
dişi örtü, 219
dişli makara, 137
Ditte, insanoğlu (1946), 80
Ditte Menneskebarn (1946), 80
Divide and Conquer (1943), 106
Diz Çekimi (DÇ), 161, 268
dizileme, 279
Djavulens öga (1959), 81
DMYTRYK, Edward, 51, 52
Do Bigha Zamin (1954), 85
Dock of New York, the (1928), 29
doğal sesler, 289-290
Dokkoi Ikiteiru (1951), 79
Dr. Caligari'nin muayenehanesi (1919), 24
Dr. Cordelier'nin vasiyetnamesi (1960), 64
Dr. Mabuse der Spieler (1922),25
Dr. Mabuse'ün vasiyetnamesi (1933), 38
Dokuz adam (1943), 105
9,5 mm.lik filim, 150
Dokuz dağın efesi (1958), 124
Dokuzuncu çember (1960), 83
Dolandırıcılar şahı (1961), 125
Dolce vita, la (1960), 61
doldurmalık, 142
Dolina mira (1956), 83
DOLLER, Mikail, 47
dolu filim, 145
Domenico d'agosto (1949), 61
"Donald Duck", 89
Donbas öyküsü (1945), 75
DONEN, Stanley, 55
DONIOL-VALCROZE, Jacques, 71
Don Juan (1926), 33
Don Kişot (1957, Kosintzev), 77
Don Quichotte (1909, Cehl), 87
Don Quixote (1957, Kosintzev), 77
DONSKOY, Mark, 47, 77
Donzoko, (1957), 79
Door in the Wall, the (1956), 245
Dossier Secret (1955), 50
DOSTOYEVSKİ, Fyodor, 59, 79, 293
Double Indemnity (1944), 54
DOUBLIER, Francis, 113
Douce (1943), 43
DOVÇENKO, Aleksandr, 32, 47, 75, 76, 77, 106
döküm, 171-172
Dönülemeyen yol (1949), 55
Dönüş (1948), 82
Dört Belçika'lı ressam (1952), 111
Dörtnala giden Major (1950), 74
400 darbe (1959), 70
400.000.000 (1939), 103
döşemeci 190
Dragnet, the (1928), 29-30
Drakos (1956), 84

Drame chez les Fantoches, un (1908), 87
Dramma di Cristo, il (1940,1948) 110, 111
DRANKOV, Aleksandr, 23
DREISER, Theodor, 50
Dreigroschenoper, die (1931), 38
Drei von der tank stelle (1930), 38
DREYER, Carl Theodor, 24, 28-29, 46, 67, 80
Drifters (1929), 104
drive-in, 212
DROJKİN, 99
Drôle de Drame (1937), 42
DUBA, Çenek, 97
DUBOSCQ, Jules, 7
DUCOS DU HAURON, Douis, 246
dudak eşlemesi, 202
DUDOW, Slatan Th., 38, 82
Due soldi di speranza (1952), 61
DUFOUR, Achille 222
DUFY, Paul, 93
DULAC, Germaine, 26
Dumbo (1941), 93
DUNCAN, Martin, 99
DUNNING, George, 97
DUNNING, C. Dodge, 221
Dunning işlemi, 221
DURAND, Jean, 18
Durgun Don (1957), 77
Du rififi chez les hommes (1954), 53
duruk, 164
Duvardaki kapı (1956), 245
Duvarlara çarpılan baş (1959), 70
DUVIVIER, Julien, 42
duyarkat, 145, 146-148
duyarkat sayısı, 146
Duygusal eğitim (1961), 69
Düğün gecesi (1933), 128
Dünkü çocuk (1950), 54
Dünya melodisi (1929), 102
Dünyanın altıda biri (1926), 31
Dünyanın bütün altını (1961), 63
Dünyanın bütün anısı (1957), 108
Dünya senfonisi (1933), 92
Dünya zengindir (1948), 107
Düşmanınızı tanıyın (1945), 106
Düşman kardeşler (1960), 59, 293
Düşünce (1934), 93
düz anlatım, 284
düz gölge filim, 232
düzlük, 133-135
düzlük çukuru, 134
Dynamic Frame, 244-245
DZIGAN, Yefim L., 47

E

EASTMAN, George, 7, 9
Eastmancolor, 235
East of Eden (1955), 53
Easy Street (1916), 21
Eau à la bouche, l' (1959), 71
Ebedî dönüş (1943), 43
Eclisse, l' (1962), 60
EDISON, Thomas Alva, 8-9, 10, 15, 16, 19, 31, 99, 131, 145, 238
EDİP-ADIVAR, Halide, 118, 122
Editola, 198
Edouard et Caroline (1951), 66
Edouard ile Caroline (1951), 66
Education sentimentale (1961), 69
EFLÂTUN (Platon), 3
EGELİ, Münir Hayri, 123
Egy pikolo vilagos (1955), 83
Ehe im Schatten (1947), 82
EISENSTEIN, Sergey-Mikailoviç, 31-32, 34, 37, 47, 75, 76, 77, 85 238, 244, 286, 292
EISOMONT, Viktor, 47
EISLER, Hanns, 103
"Eight Ball", 91
Eisenstein in Mexico (1933), 37
Eisenstein Meksika'da (1933), 37
Ekim (1928), 32
EKK, Nikolay, 37
Ekmeksiz toprak (1932), 36, 86
Ektachrom, 235
El (1952), 86
el alıcısı, 144
elbe üstünde buluşma (1949), 76
Eldorado (1921), 26
Eleğimsağma (1944), 47
Elektra (1962), 84
elektrik, 134-135

Eléna et les hommes (1956), 64
Eléna ile erkekler (1956), 64
Elephant Boy (1935-37), 101
Ele veren kalb (1954), 95
Eller yukarı haydutlar! (1951), 62
55 mm.lik filim, 150
Elma düştü (1949), 82
ELMAS, Orhan, 123, **126**
Elmas hırsızları (1950), 51
ELTON, Sir Arthur, 104
Elveda gençlik (1939), 44
Elveda sevgilim (1944), 52
Emile Zola'nın hayatı (1937), 40
Emil und die Detektive (1931), 38
Emil ve polis hafiyeleri (1931), 38
EMMER, Luciano, 61, **110-111**
Enamorada (1946), 85
Enclos, l' (1961), 71
Endülüs köpeği (1928), 36
Endüstri ülkesi İngiltere (1933), 101, 104
Enfants du paradis, les (1943-45), 63
Enfants terribles, les (1950), 69
ENGEL, Erich, 82
ENGEL, Morris, 107-108
En güzel (1951), 59
Enkazlar (1945), 109
En lektion i karlek (1954), 81
Enough to Eat (1936), 104
Ensayo de un crimen (1955), 86
Entertainer, the (1960), 75
Entetsu ni Mieru Basho (1953), 79
Entr'acte (1924), 28
ENVER (Paşa), 114
Epaves (1945) 109
Epouvantail, l' (1943), 95
EPSTEIN, Jean, 26
Era notte a Roma (1960), 58
ERÇİN, Orhan, 123
ERGİNSOY, Kenan, 115
ERGÜN, O. Nuri, 123
Erkekler (1951), 53
Erkekler arasında hesaplaşma (1954), 53
Erkekler ne kabadır (1932), 45
ERKSAN, Metin, 123, **124**
ERMLER, Friedrich M., **37**, 47, 76
Eroica (1957), 83
ERTUĞRUL, Muhsin, **117-119**, 123
Esin temaları (1938), **109-110**
Eski Belçika'ya bakışlar (1936), **109**
Eski Çek efsaneleri (1951), 98
Eski ile yeni (1928-29), 32
Esperienza del cubismo (1949), 111
Espoir (1939-45), **67-68**
eşleme, **203-204**
eşleme masası, **199**
eşölçümlü kurgu, 283
eşzamanlı kurgu, 285
Et Dieu crée la femme (1956), 69
Eternel retour, l' (1943), 43
ETİNGÜ, Turgut, 123
etkiler, **222-225**
Eto bilev Donbase (1945), 75
EURIPIDES, 84
Europe '51 (1952), 58
Everest'in fethi (1954), 107
Everyday Except Christmas (1957), 75
EVİN, Semih L., 123
Evlâdına kıyma (1943), **45-46**
Evlenme ve bebekler (1955), 108
Evlilik ilişkileri (1955), 80
Evrensel yargı (1961), 59
evrilir filim, 208
Ey hayaller ülkesi (1956), 74
EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, 124
EYÜBOĞLU, Sabahattin, **128**

F

FABRY, Zoltan, 83
FADEYEV, Aleksandr, 76
FAIRBANKS, Douglas, 28
Fakir âşıkların hikâyesi (1953), 62
Fakir âşıkların romanı (1957), 61
Falbalar (1945), 43
Falbalas (1945), 43
Family Portrait (1951), 72, 107

FRANCK, Arnold, 39
Fanfan la Tulipe (1952), 67
Fantasia (1940), 93, 248
Fantasound, **248**
Fantômas (1913), 17
FARADAY, Michael, 4
Farceur (1960), 71
Farawell My Lovely (1944), 52
Farrebique (1946), 67, 108
Fear Strikes Out (1957), 56
Feci av (1947), 61
Fedailer alayı (1939), 50
Fedailer kervanı (1952), 55
Fedakâr öğretmen (1947), 85
FEHER, Imre, 83
FEHİM, Ahmet, **115**, 117
FEJOS, Paul, 29, 34
Felâket incisi (1948), 85
Feldzug in Polen (1940), 106-107
Felix the Cat (seri, 1917-), 89
FELLINI, Federico, **60-61**
Femme de nulle part, la (1922), 26
Femmes de Louvre, les (1951), 111
Fener bekçileri (1929), 28
Fenêtre ouverte, la (1952), 111
FERNANDEZ, Emilio, **85**
Ferraniacolor, 235
Fête espagnole, la (1919), 26
Feuertaufe (1940), 107
FEUILLADE, Louis, 14, 17, 18
FEYDEAU, Georges, 119
FEYDER, Jacques, **28, 35, 41**, 42, 44, 62
FIGUEROA, Gabriel, **85**
Fırtına (1944), 46
FITZSIMMONS, Robert, 99
Fiddle-deDee (1947), 97
Fièvre (1921), 26
55 Days at Pekin (1963), 55
Fight for Life (1940), 105
figüran, 193
Fil çocuk (1935-37), 101
filim, **145-151**
filim boyları, **148-150**
filim gideri, **152-153**
filim hileleri, **216-225**
filim müziği, **290-292**
filimsel evren, **282**
filimsel gerçek, **282**
filimsel uzay, **281-282**
filimsel zaman, **281-282**
filim tekelleri, **151**
FİLMERİDİS, Yuvakim, 121
filmin dramatik yapısı, **259-265**
Fin de fiesta (1960), 86
Firari âşıklar (1954), 73
Fires Were Started (1943), 105
FLAHERTY, Robert J., 27, 59, **100-101**, 103, 104, 105, 107
FLAUBERT Gustave, 69
FLEISCHER, Dave, 30, 89, **90, 93**
FLEISCHER, Max, 30, 89, 90, **93**
Flûte Magique, la (1946), 95
FOCH, Nina, 170
FLYNN, Errol, 193
FONNS, Olaf, 24
Foolish Wives (1921), 26
FORD, Aleksandr, **82**
FORD, John, 28, **40, 49**, 106
For Love of Gold (1908), 21
Fort Ti (1953), 247
FOSCO, Piero, Bk. PASTRONE
FOSFOROĞLU, Renan, 123
foto-elektrik sel, 201
fotoğraf, **6**
fotoğrafçı, 183
fotoğraf tabancası, 7
fotoğraf tüfeği, 7
foto-sel, 201
400.000.000 (1939), 103
FOX, William, 19
FRANCO, Gl. Francisco, 80
FRANJU, Georges, 69, **70, 108**
FRANKENHEIMER, John, 56
Fransız sineması, **11-14, 16-18, 23, 26, 28-29, 35-36, 41-43, 62-71, 86-87, 89, 95-96, 108-109**
free cinema, **74-75**
French Cancan (1955), 64
FREND, Charles, 74
FREUD, Sigmund, 52
Freudlose Gasse, die (1925), 29
FRIESE-GREENE, William, 9, 14
From Here to Eternity (1953), 54
Fröken Julie (1951), 81
Fuji, 235

Fury (1936), 54
fusil photographique, 9

G

GAD, Urban, 17
GALEEN, Henrik, 25
Galloping Major, the (1950), 74
Gan (1953), 80
GANCE, Abel, 26, 222, 238, 239, 248
gangster filmi, 34
GARBO, Greta, 24, 29
Gardiens de phare (1929), 28
GARDIN, Vladimir R., 31
GARDNER, Ava, 170
GARFEIN, Jack, 56
GARIBALDI, Giuseppe, 45
Garip adam (1957), 56
Garp cephesinde yeni bir şey yok (1931), 49
Garsonyer (1960), 54
GASNIER, Louis J., 14
GATTI, Armand, 71
GAUGUIN, Paul, 111
Gauguin (1951), 108, 111
GAUMONT, Léon, 14
Gazap günü (1940), 46
Gece (1961), 60
Gece davulu (1958), 79
Geceden daha kuvvetli (1954), 82
Gece güzelleri (1952), 63
Gecelerin ötesi (1960), 124
Gecenin limanları (1946), 63
Gece postası (1936), 104
Gece treni (1959), 83
Gece ve sis (1956), 108
Gece ziyaretçileri (1942), 43
geçme işareti, 215
Geheimnisse einer Seele, die (1926), 29
Gelinin muradı (1957), 124, 125
Gemici (1924), 27
Genbaku no Ko (1953), 79
Genç bakire pınarı (1959), 81
Genç kuşaklar (1955), 83
Genç muhafız (1947-48), 76
Genç yabancı (1957), 56
Genel Çekim (GlÇ), 161-162, 268
genel oynatım sineması, 211
General (1926), 27
General, the (1926), 27
General della Rovere (1959), 58
Generale della Rovere (1959), 58
Genevieve (1953), 74
geniş açılılar, 140
geniş filimler, 150, 242-244
genişperde, 238-242
Genji Monogatari (1951), 80
Gentlemen's Agreement (1947), 52
Genuine (1920), 25
Gerald McBoing Boing (1950), 94-95
GERASİMOV, Sergey, A. 76, 77
Gerçek adamın öyküsü 1948), 77
Gerçek zafer (1945), 105
geriden aydınlatma, 188
Geri gel Afrika (1959), 108
geriye dönüş, 284-285
geriden gösterim, 187
Geriye Kaydırma (GK), 164,277-278
GERLACH, Arthur von, 25
Germania, anno zero (1947-48, 57
GERMI, Pietro 61
Gertie, the Trained Dinosaur (1910), 89
Gerusalemme liberata (1911), 19
Gervaise (1956), 65
Gevacolor, 235
Ghost Goes West, the (1938), 41
GIDE, André, 103
GIOTTO, 110
Giant (1956), 50
Giorni contati, i (1962), 62
Giudizio universale, il (1961), 59
GiuPetta e Romeo (1954), 61
Give Us This Day (1949), 52
giysi, 190-191
giysi yaratıcısı, 191
Gizli insanlar (1951), 74
Glinka (1952), 76
GODARD, Jean-Luc, 71
GOEBBELS, Joseph, 38
GOGOL, Nikolay, 125
Goha, (1959), 71
Gold Rush, the (1925), 30
Golem (1920), 25

Golod... Golod... Golod... (1921), 31
Goodbye Mr. Chips! (1939), 44
"Goofy", 89
GORKİ, Maksim, 31, 32, 42, 47, 77, 79
Gorki'nin çocukluğu (1938), 47
GOSHO, Heinosuke, 79
GOULD Manny, 30, 89
Goupi mains rouges (1943), 43
Goya (1950), 111
Göçmen (1916), 21
Göğe yükseliş (1951), 86
Göğün yolu (1942), 46
Göğüs Çekimi (GsÇ), 161, **268**
GÖKÇELİ. Bk. YAŞAR KEMAL
Gökler sizindir (1943), 43
Gölge (1956), 83
gölge filmi, **232**
Gölgede evlenme (1947), 82
Gölgedeki av (1961), 69
Gölgeler (1922, Robison), 25
Gölgeler (1960, Cassavetes), 56
GÖREÇ, Erten, 123, **126**
görmeden kiralama, **210-211**
görsel-işitsel karşısürüm, **292**
Görünmeyen, adam (1933), 221
görüntü, **265**
görüntü bölümü, 204, **215**
görüntü düzenlemesi, **266**
görüntünün öğeleri, **265-275**
görüntünün özellikleri, **265-275**
görüntü-ses aralığı, 204
görüntü yönetmeni, **179-180**
Gösta Berling'in öyküsü (1923 - 24), 24
Gösta Berlings Saga (1923-24), 24
gösterici, **213-215**
gösterim, 7-8
gösterin odacığı, **213**
Grande illusion, la (1937), 42
Grandes manoeuvres, les (1955), 63
Grand jeu, le (1934), 41
Grand Ma's Reading Glass (1900), 14
Grand Méliès, le (1952), 108
GRANT, Cary, 193
Grapes of Wrath, (1940), 40
GRAS, Enrico **110, 111**
Grass (1925), 101
Grasshopper Group, 95
Great Dictator, **the** (1940), **41**
Great Expectations, the (1946), 73
Great Train Robbery, the (1903) 16
Greed (1924), 26
GREENE, Graham, 72
GREMILLON, Jean, 28, 43, 62, **65-66**, 108, 112
Roi, les (1923), 89
Grev (1904, Zecca), 13
Grev (1925, Eisenstein), 31
Grève, le (1904, Zecca), **13**
GRIERSON, John, 44, 96, 101, **103-104**
GRIFFITH, David-Wark, 16, 20, **21-22**, 26, 40, 285
GRIMAULT, Paul, **95-96**
GRIMOIN-SANSON, Raoul, 238, 239
Grido, il (1958), 60
gronar filim, 146
GUAZZONI, Enrico, 19
Guernica (1949), 108, **111**
Guerre en dentelles (1952), 112
GUINNESS, Alec, 73, 273
Guise dükünün öldürülüşü (1908), 16
Gulliver'in seyahatleri (1939), 93
Gulliver's Travels (1939) 93
GungaDin (1939), 50
GUNZBERG, Milton, 247
GUNZBERG, Vera, 247
Gustav de Smet - René Margritte - Edgard Tytgat (1946), 110
Güc ve toprak (1940), 105
güdük yıkama, 206
güldürü filimleri, **18, 20, 27, 35**
GÜLTEKİN Sırrı, 123
Gülümseyen Bn. Beudet (1923), 26
Gülümseyen teğmen (1931), 34
Günahkâr gönüller (1954), 59, 291, 293
Günah melekleri (1943), 43

Gün doğarken (1948), 67
Güneşi çalan milyoner (1948), 99
güneşlik, 143
Güneşsiz sokak (1953), 80
Güneşte zaman (1939), 37
Güneş yine doğacak (1945-46), 61
Güney denizinin ak gölgeleri (1927-28), 100
Güneyli adam (1945), 42
günlük çekim, 196
günlük döküm, **174-176**
GÜNTEKİN, Reşat Nuri, 118
Günümüzde (1947), 82
GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, 115
GÜRSES, Muharrem, 123, **124**, 125
gürültü, **289-290**
Güzel bir bira (1891), 87
Güzel dost (1955), 67
Güzel ile hayvan (1946), 64
Güzel Lyulkadina (1912), 89
Güzel takım (1937), 42
Gyclarnas afton (1953), 81

H

habersiz oynatım, **210**
Hacı (1922), 27
Hadaka no Shima (1960), 79
HAESAERTS, Paul, 111
Haftanın sekizinci günü (1958), 82
HAGGARD, William, 14
Haguchi (1951), 79
Hakikat (1960), 65
Hakone Fuun Roku (1951), 80
Hakone üstünde fırtına bulutları (1951), 80
Hak yerini buldu (1950), 67
HALAS, John, **95**
Half-pint Yygmy (1948), 95
HALİDE EDİP. Bk. EDİP-ADIVAR
Halka (1950), 66
Halk arasında (1939), 47
Halk düşmanı (1931), 34
Halkın intikamcıları (1943), 106
Hallelujah! (1929), 34
Hal ve tavır sıfır (1932), 36
HAMDİ, Dr. Hikmet, 115
HAMER, Robert, **73-74**
Hamlet (1948), **72**
HAMMETT, Dashiell, 51
HANÇER, Nişan, 123
HANNA, Bill, 95
Hannibal tanar ur (1956), 83
Harb esirleri (1937), **42, 64**
HARDY, Oliver, 41
hareket, **276-279**
hareketli örtülü filim, **219-221**
hareketsiz örtülü filim, **219**
HARLAN, Veit, 39
HARRISON, Ben, 30, 89
Harry'yi kim öldürdü? (1956), 50
HART, William S., 20, 27
HAŞEK, Jaroslav, 98
Hata (1938), 44
HATHAWAY, Henry, 49
Haunted Hotel (1907), 87
Hauptmann von Köpenick, der (1956), 82
HAVAERİ, Seyfi, 120
Hava raporu (1934), 104
HAWKS, Howard, 34, 49
HAYAKAWA, Sessue, 27
Hayalet batıya gidiyor (1938), 41
Hayat boyunca arkadaş (1955), 62
Hayatımızın en güzel günleri (1946), 48-49
Hayatın eşiğinde (1958), 81
Hayatını yaşamak (1962), 71
Hayat savaşı (1940), 105
Hayat yolu (1931), 37
Haydur (1961), 61
Haydut ıstırabı (1946), 61
Haylazlar (1953), 60
Hayvan çiftliği (1956), 95
Hayvanların kanı (1948), 108
Hayvanlaşan insan (1938), **42**
HAYWORTH, Rita, 170
HEARST, W. R., 40, 166
"Heckle", 90
HEIFITZ, Yosif, 47
HENNING-JENSEN, Astrid, 46, 80-81
HENNING-JENSEN, Bjarne, 46, 80

Henri de Toulouse Lautrec (1950), 111
Henri Rousseau, douanier (1950), 111
Henry V (1944), 44-45, 72
Henry Moore (1951), 111
Hepimiz kaatiliz (1952), 67
HEPWORTH, Cecil M., 14
Herkese yiyecek (1936), 104
HESSENS, Robert, 111
Hets (1944), 46
HEUZE, André, 14, 18
Heykeller de ölür (1954), **108**
HILBERMAN, David, 94
HILL, George W., 34
HITCHCOCK, Alfred, 44, **50-51**, 71
HITLER, Adolf 38, 66
hızlandırılmış hareket, **139-140**
hızlı kurgu, **283**
High Noon (1952), 53
Hileli aşk (1955), 63
hileli çekim, 216
hileli filim, 216
Himeyuri no To (1953), 79
Himlaspelet (1942), 46
Himmet Ağa'nın izdivacı (1916-18), 114, 116
Hintertreppe (1921), 25
Hint sineması, **84-85**
Hippocampe, l' (1934), 103
Hiroshima mon amour (1959), **70**
Histoire d'un crime (1901), 13
History of the Cinema (1956), 95
Hitit güneşi (1956), 128
Hitler gençliği (1933), 39
Hitlerjunge Quex (1933), 39
Hitler's Children (1943), 52
Hoffmann'ın masalları (1951), 72
HOFMAN, Eduard, 97
Hokkadan çıkanlar (seri, 1921-), 89
Hollywood, **19-20** 132
Hollywood or Bust (1956), 56
Hollywood yolcuları (1956), 56
HOLMES, J.B., 105
Hon dansade en sommar (1951), 81
HONEGGER, Arthur, 92
HOPE, Bob, 170
Hoppity Pop (1946), 97
HORNER, William George, 5
Horoz ibiği (1932), 42
Hoş geldiniz, Bay Marshal! (1952), 80
Hoşgörürlülük (1916), **21-22**
Hotel des Invalides (1951), 108
House of Wax (1953), 247
Housing Problems (1935), 104
HUBLEY, John, 94, 95
Humma (1921), 26
HURWITZ, Lee, 107
HURTZ, Bill, 95
HUSTON, John, **51-52**, 106
HÜN, Hadi, 120
Hürriyet istiyoruz (1932), 35
Hypergonar, 241

I

I am a Fugitive From a Chain Gang (1932), 34
ICHAC, Marcel, 108
Idée (1934) 93
If I Had a Million (1932), 34, 54
Ikimono no Kiroku (1955), 79
Ikiru (1952), 79
IMAGE, Jean, 95
I Magiki Polis (1954), 84
IMAI, Tadashi, 79
Dmmigrant (1916), 21
INCE, Thomas Harper, **20**, 21, 22, 26
Industrial Britain (1933), 101, 104
Informer (1935), 40
In jenen Tagen (1947), 82
In nome della lege (1949), 62
Intolerance (1916), **21-22**
Invisible Man, the (1933), 221
In Which We Serve (1942), 44, 105
IPSEN, Bodil, 46
Irmak (1929, Borzage), 30
Irmak (1938, Lorentz), 102
Irmaktan kurtarma (1896), 12
Iron Horse, the (1924), 28
I soliti ignoti (1957), 173
Istırap çocuğu (1948), 73
ışıkçı, 183
Işık olsun (1945), 106
ışık örtüsü, 181

It Happened One Night (1934), 39
IVENS, Joris, **103, 105**
IWERKS Ub, 30, 89

İ

İBN-ÜL-HAYTAM, 4, 5
iconoscope, 250
iç, 165
içeride 173
içimizdeki şeytan (1947), 64
içinden konuşma, **289**
idam malıkûmu (1953), 55
İdam sehpası (1957), 70
iğneli perde, **232-233**
İhtiras kadını (1953), 67
İhtiras tramvayı (1951) 52
İki karışlık toprak (1954), 85
İkili Çekim (İÇ), 162
ikilik, 180
ikinci oynatım, 211
ikinci oynatım sineması, 211
ikinci rol oyuncusu, 193
ikinci yardımcı, 178
İki önemsiz şey (1952), 97
İki paralık opera (1931), 38
İki paralık ümit (1952), 61
İki süvari (1961), 49
İlkbahar (1947), 77
İLYADİS, Kriton. 121
İLYADİS, Yorgo, 121
ince kurgu, 197
İngiliz güldürüsü, **73-74**
İngiliz sineması, **14-15, 44-45, 71-75, 95, 103-105, 107**
İngiltere savaşı (1943), 106
İngiltere'yi dinleyin (1942), 105
İnsanlar yaşadıkça (1953) 54
İnsanlık suçu (1951), 50
İnsanlık uğrunda (1955), 67
İnsan piramidi (1961), 70
İnsan sesi. Bk. **Aşk**
İntikam alevi (1956), 125
İntikam kanunu (1955), 55
İPEKÇİ (Kardeşler: Fahir, İhsan, Kâni, Naci, Osman), **118**
İpek Film, **118-119**, 128, 135
İpsala cinayeti. Bk. **Altı ölü var**
İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, **128**
İsa'nın dramı (1948), **110**, 111
İsa'nın hayatı (1906 Jasset), 14
İsa'nın hayatı (1961, Ray), 55
iskele, 134
İskemleli masal (1957), 97
İspanyol bayramı (1919), 26
İspanyol sineması, **80**
İspanyol toprağı (1937) 103
İstanbul'da bir facia-i aşk (1922), 118
İstanbul senfonisi (1933), 128
İstiklâl (1922), **116**, 127
İstiklâl uğrunda (1934), 37
İsveç sineması, 23-24, **46, 81**
iş filmi alıcısı, 144
iş kopyası, 208
işleme, **159, 204-206**
işletme, **209-211**
işletmeci 209
işletme kopyası, 208
İtalyan sineması, **18-19**, 21, 45-46, 56-62
İtham ediyorum (1919), 26
İvan Grozni (1944-46) 47
İVANOV, 92
İVANOV, S.P., 248
İVANOV-VANO, İ., 93
İyi günler (1957), 75
İzleyici Çekim (izÇ) 165
İzleyici Kaydırma (İK), **278**
İzmir zaferi. Bk. **İstiklâl**

J

J'accuse (1919), 26
JACKSON, Pat, **74**
JAKUBOWSKA, Wanda, 82, 286
Jamaica'dan gelen yük gemisi (1933), 104
Jamais le dimanche (1960), 53
JANNINGS, Emil, 38
JANSSEN, P.J.C., 7
Japon sineması, **78-80**
JASSET, Victorin, 14, 17
Jazz Singer, the (1927), 33

Jeanne d'Arc'ın tutkusu (1928), 29, 80
Jeannot, l'Intrépide (1951), 95
"Jeckle", 90
JENKINS, C. Francis, 10
JENNINGS, Humphrey, 72, 105, 107
Jenny (1936), 42
Jérico (1946), 62
Jesse James'in maceraları (1956), 55
Jeux interdits (1952), 65
Jezebel (1938), 39
Jigokumon (1953), 80
Jila-bila devoşka (1944), 47
JODOIN, René, 97
Johnny Guitar (1954), 55
JONES, Buck, 27
JONES, Carolyn, 170
Jour de fête (1948), 68
Journal de la Résistance, le (1945), 43-44
Journal d'un curé de campagne (1950), 66
Jour se lève, le (1939), 42
JOUVET, Louis, 65
Joyeux microbes, les (1909), 87
Juarez (1939), 40
Judex (1916), 17
Jud Süss (1940), 39
Jukovski (1946), 76
Jules et Jim (1962), 70
Jules ile Jim (1962), 70
JULİAN, Paul, 95
Juliette ou la clef des songes (1951), 63
Juliette ya da düşlerin anahtarı (1951), 63
Julius Caesar (1950), 54
Junai Monogatari (1957), 79
Jungfraukallan (1959), 81
Justice est faite (1950), 67

K

Kaatil aramızdadır (1946), 82
Kaatilin busesi (1955), 55
Kaatil kim? (1947), 67
Kaatil 21 numarada oturuyor (1942), 43
kaba kurgu, 197
Kabinett des Dr. Caligari, das (1919), 24
Kaçak (1933, Pudovkin), 37
Kaçak (1954-55, Kamil), 124
Kaçak âşık (1949), 64-65
Kader değişmez (1953), 63
Kadın kaatilleri (1955), 74
Kadınlar arasında (1955), 60
Kadınlar bahçesi (1954), 80
Kadınlar cellâdı (1933), 44
Kadınların bekleyişi (1932), 81
Kadınların hülyası (1955), 81
Kadın satılmaz (1952), 49
KAFKA, Franz, 50, 95
Kahraman âşık (1952), 67
Kahramanlar panayırı (1935), 41
Kahraman şerif (1952), 53, 282
Kâhya Sansho (1954), 79
KAKOYANNİS, Mihalis, 84
Kalabalık (1928), 30
KALATOZOV, Mikail, 78
Kaldırım çocukları (1946), 58
KALMUS, Herbart T., 236
Kalpazanlar çetesi (1955), 60
Kamelyalı kadın (1911), 16
Kamelyasız kadın (1953), 60
Kamenni tsvetok (1947), 77
Kameradschaft (1931), 38
KÂMİL, Şadan, 120, 121, 123-124 128
kammerspiel, 25
Kan adağı (1945), 81
Kanada sineması, 96-97
Kanadsız adamlar (1945), 83
Kanal (1956), 83
KANIN, Garson, 105
Kanlarıyla ödediler (1956), 125
Kanlı firar (1960), 126
Kanlı göl (1947), 271-272
Kanlı hücum (1954), 55
Kanlı Nigâr. Bk. **Düğün gecesi**
Kanlı para (1953), 123
Kanlı tuzak (1952), 52
Kanlı yol (1954), 83
Kanlı zafer (1951), 51
Kanundan kaçılmaz (1956), 55
Kanun harici (1947), 49
Kanun namına (1949, Germi), 62
Kanun namına (1952, Akad), 122

Karacaoğlan'ın kara sevdası (1959), 124
KARAGÖZOĞLU, Şadi, **115**, 117
KARAMANBEY, Çetin 120
Kara Maria, 9
karanlık oda, **5-6**
Karanlıkta kaybolmuş (1914), 19
Karanlıkta müzik (1947), **81**
Karanlıkta renkler (1959), 128
KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, 118
kararma, **197, 264**
Karatahta cengeli (1955), 54
Karga (1943), 43
Karidesler (1930), 103
Karikatür sanatı (1948), 112
Karikatür ustaları (1949), 112
Karşı plân (1932), 37
karşısürüm, 292
karşıtlamalı kurgu, **286**
KAST, Pierre, 111, **112**
katmalı işlem, **233-234**
KAUTNER, Helmut, **81-82**
KAWALEROWICZ, Jerzy, **82-83**
Kaybolan kadın (1938), 44
Kaydırma (K), 164, **277-279**
kaydırma arabası, 143
Kaydırmalı Çekim (KÇ), 164
kaydırma rayı, 143
KAZAN, Elia, 51, **52-53**
KAZANCAKİS, Nikos, 53
KAZANSKİ, 76
KEATON, Buster, 20, **27**
Kedi Felix (seri, 1917-) 89
KELLY, GENE, **54-55**
Kemal Film, **117-118**, 127, 135
kenar sayısı, 147
KENÇ, Faruk, 120
Kendilerine hükümdar arıyan kurbağalar (1923), 89
Kentin altında (1934), 104
Kermesse héroique, la (1935), 41
kerteleme, **208-209**
kesme, **197, 264**
Key, the (1958), 72
KINOSHITA, Keisuke, 80
KINUGASA, Teinosuke, 80
KIPÇAK, Kâni S., 120
KIRCHER, Athanasius, 7
Kırık çanaklar (1960), 125-126
Kırk birinci (1956), 78
Kırmızı balon (1957), 109
Kırmızı değirmen (1952), 52
Kırmızı fener mahallesi (1956), 79
Kırmızı han (1923), 26
kısa odaklı mercekler, **140**
Kısa tesadüfler, 73, 263, 284
Kısa uc (1954), 69
Kızgın güneş (1960), 65
Kızıl ile Kara (1954), 64, 174
Kızıl perde (1952), 69
Kızım ve ben (1960), 58
Kızkulesinde bir facia (1923), 118
Kid, the (1921), 27
Killer's Kiss (1955), 55
Killing, the (1956), 55
Kind Hearts and Coronets (1949) 74
kinephonograph, 8
Kinescope, 250
kinetograph, 8
kinetoscope, 8
King in New York, a (1957) 51
King of Kings (1961), 55
Kingsize Canary (1947), 95
king-glaz, **31**
Kino-Glaz (seri, 1924), 31
Kinopanorama, **241**
Kino-Pravda (seri, 1922-), 31
Kinothek, 290
Kiriakatiko Xypnima (1953), 84
Knave of Hearts (1954), 65
Knoê Your Ally (1943), 106
Know Your Enemy (1945), 106
KOBE, Hans, 25
Kocamın sevgilisi (1953), 74
Kocası ve âşığı (1939), 42
Kodachrome, 235
Koko the Clown (seri, 1921-) 89
Komsomol (1932), 103
Komşular (1952), 97
KONDUROS, Nikol, **84**
Kongre eğleniyor (1931), 38
Kongress tanzt, der (1931), 38
konuşmalar, **158, 288-289**
konuşma yazarı, 158
Konut meseleleri (1935), 104

Konyets Sankt-Peterburga (1927), 32
KORDA, Alexander, 44
KORDA Zoltan, 74, 101
Korkuluk (1943), 95
Korku patlak verdi (1957), 56
Korsan Morgan (1909), 17
KOSINTZEV, Grigoriy M., 30, 46-47, 77
KOSMA, Joseph, 95
KOSTELAÇ, Nikola, 99
koşut gelişim, **285**
koşut kurgu, 285
kovboy filmi, 20, 27-28
Kökler (1955), 86
Kömüryüzlü (1935), 104
Köpenick'li yüzbaşı (1956), 82
Köprü (1959), 82
Körhinta (1955), 83
Kör hocalar (1918), 26
KÖRMÜKÇÜ, Hâzım, 128
KÖRNER, Adolf, 120
Köstebek vâdisi (1950), 108
Köşeleme Çevrinme (KÇv), 164
Köy doktoru (1953), 77
Köy kente geliyor (1931-32), 104
Kraliçe Elisabeth (1912), 16
KRAUSS, Werner, 29
Karzy Kat (seri, 1916-), 89
Kronştat bahriyelileri (1937), 47
KRUŞÇOV, Nikita, 76
Krvavi put (1954), 83
Kuban kazakları (1950), 77
Kubanskie kazaki (1950), 77
KUBRICK, Stanley, **55**
kukla filmi, **89, 97-99, 230-231**
Kuklalar arasında bir facia (1908), 87
KULEŞOV, Lev V., 30, 31, 280, 281
KULİCANOV, Lev, 78
Kumarbaz Dr. Mabuse (1922), 25
Kumonosu-jo (1957), 79
kurgu, **197-199, 279-286**
kurgucu, **197-199**
kurgu filmi, 102
kurgu masası, 198
KUROSAWA, Akira, 78, **79**
Kurtarılmış Kudüs (1911), 19
Kutbun fethi peşinde (1912), 14
kutu, 149
kutuplayıcı gözlük, 246-247
kuvvetli ana ışık, 182
Kuzey denizi (1938), 104
Kuzey'li Nanook (1920-22), **100**
KUTZİYEV, Marlein, 78
Küba evet (1961), 109
Kübizm (1954), 111
Kübizm denemesi (1949), 111
Küçük Afrodit (1963), 84
Küçük asker (1948, Grimault), 95
Küçük asker (1960, Godard), 71
Küçük Caesar (1931), 34
küçük ışıldak, 180
Küçük kaçak (1953), 108
küçük toplayıcı, 180
Kühle Wampe (1932), 38
Külkedisi (1950), 93
Kül ve elmas (1959), 83
Kvinnodröm (1955), 81
Kvinnors vantan (1952), 81
Kwai köprüsü (1957), 73

L

LADA, Josef, 98
Ladri di biciclette (1948), **58, 159**
Lady and the Tramp (1955), 93
Lady from Shanghay (1947), 50
Lady in the Lake (1947), 271-272
Ladykillers, the (1955), 74
Lady Vanishes, the (1938), 44
LAEMMLE, Carl, 19
LAFITTE (Kardeşler), 16
LA FONTAINE, 89, 90
LAGERLÖF, Selma, 24
Lâ-haut sur ces montagnes (1946), 97
Lâle sokağı (1957), 63
LAMBERT, Albert, 16
Lambeth çocukları, 75
LAMORİSSE, Albert, 109
LAMOUR, Dorothy, 170
LAMPRECHT, Gerhard, 38
LAND, E.H., 246
Land, the (1941), 101, 105
Lânetliler (1947), 62
LANG, Fritz, 24, 25, 29, 38, 49, 53, 124

LANGDON, Harry, 27
LANGLOIS, Henri, 110
LANTZ, Walter, **91**
Las Hurdes (1932), **36**
LATHAM (Kardeşler), 10
LATRAZ, Jean de, 119
LATTUADA, Alberto, 60, **61**
LAUREL, Stan, 41
LAURITZEN Jr., Lau. 46
LAUSTE, Eugène A., 9
LAVEDAN, Henri, 16
Lavender Hill Mob (1951), 74
Lawrence of Arabia (1963), 73
LEAN, David, 44, 73, 105, 263
LE BARGY, Charles. 16
Leblebici Horhor (1916, Weinberg, yarım), 114
Leblebici Horhor (1923, Ertuğrul), 118
LEE, Jack, 74, 107
LEENHARDT, Roger, 67, **68**
LEGER, Fernand, 28
LEGG, Stuart. 104
Leggenda di Orsola, la (1948), 111
Lekeli adam (1940), 40
LEMAÎTRE, Jules, 16
LENI, Paul A., 25
Lenin 1918 yılında (1939), 47
Lenin üzerinde üç şarkı (1934), 37
Lenin v 1918 godu (1939), 47
LEONARDO DA VINCI, 5
Leonardo da Vinci (1952), 111
LE ROY, Jean-Acmé. 9
LE ROY, Mervyn, 34, 49
Les Girls (1957), 54
LESSER, Sol. 37
Letter from an Unknown Woman (1949), 49
Letter to Three Wives, a (1948), 54
Let There Be Light (1945), 106
Lettres d'amour (1942), 43
Lettres de Sibérie (1960). 109
Letyat juravli (1957), 78
Letzte Brücke, die (1951), 82
Letzte Mann, der (1924), 29
LEYDA, Jay. 37
Leydi'nin aşkı (1955), 83
L'HERBIER, Marcel, 26
LHOTAK, Kamil 97
Lights of New York (1928), 34
LINDER, **Max, 18, 21**, 68
LIPSKA, Olga, 111
LITVAK, Anatole, 106
LIZZANI, Carlo, 62
Liebelei (1932). 66
Lifeboat (1944), **44**
Life of an American Fireman, the (1902), 16
Life of Emile Zola, the (1937), 40
Lili Marlene'in gerçek öyküsü (1944), 105
Limandan çıkış (1895). 11
Liman kızı (1949), 63
Limelight (1952), 51
Listen to Britain (1942), 105
Little Caesar (1931), 34
Little Foxes (1941), **39-40**
Little Fugitive (1953), 108
Living Desert, the (1954), 108
LLOYD, Harold, 20, 27
LODS, Jean, **110**
LO DUCA, 111
LOEW, Marcus, 19
Lola (1960), 71
Lola Mentès (1955), 66
Lolita (1962), 55
LOLLOBRIGIDA, Gina, 193
Londale Operator (1911), 21
Londale telgrafçısı (1911). 21
London Can Take It (1940), 105
Londoners, the (1939), 105
Londra dayanabilir (1940), 105
Londra'lılar (1928), 29
Look Back in Anger (1959), 75
Looney Tunes (Seri. 1933-), 91
LORENTZ, Pare, 102, 105
LORRE, Peter, 82
LOSEY, Joseph, 51, **53**
Lost Week-End (1945), 54
Louisiana öyküsü (1948), **101**, 107
Louisiana Story (1948), **101**
Louvre kadınları (1951), 111
Love Parade (1922), 34

Lovers and Lollipops (1956), 108
LOW, Colin 97
LUBITSCH, Ernst, 23, 24, 29, 34, 54
Luciano pilot olacak (1938), 57
Luciano serra pilota (1938), 57
Luci del varietà (1950), 60
LUCRETIUS, 4
LUKOV, Leonid, 77
LUMET, Sidney, **56**
LUMIERE, Auguste, **10**, 112, 136, 290
LUMIERE, Louis, **10-12**, 13, 15, 31, 99, 112, 113, 136, 137, 290
Lumière fabrikalarından çıkış (1895), 11
Lüküs hayat (1950), 122

M

M (1951), 53
M., Bir şehir bir kaatili arıyor (1931), 38
M., Eine Stadt sucht einen Mörder (1931), 38
Macar sineması, **83**
Macbeth (1948), 50
MacCAY, Jim, 97
McCAY, Winsor, **88-89**
MAC DONALD Jeanette, 34
MACKENDRICK, Alexander, 74
McLAREN, Norman, **96-97**, 231, 247
MacMANUS, George, 89
Madame Du Barry (1919), 23
Madame Sans-Gêne (1911), 16
MADDOW, Ben, 108
Madeline (1952), 95
Maedchen in Uniform (1931), 38
Maedchen Rosemarie, das (1958), 82
Maestri della caricature (1949), 112
MAETZIG, Kurt, 82
MAGGI, Luigi, 19
Magirama 238
Magnascope, 244
Magnificent Ambersons, the (1942), 40
MAGNUSSON, Charles, 24
MAHE, Henri, 222
Mahkemede çocuklar (1946), 107
Maillol (1944), **110**
Maisons de la misère, Les (1938), 102-103
makara, 149
Make Mine Music (1946), 93
maket çekimi, 187
makiyaj, **191-192**
makiyajcı, **191-192**
Maksim'in dönüşü (1937), 46-47
Maksim'in gençliği (1935), 46
Maksim Viborg'ta (1938), 47
Malfray (1949), 111
MALLE, Louis, **69**, **70**
MALRAUX, André, **67-68**
Malta haçı, 215
Malta şahini (1941), 51
Maltese Falcon (1941), 51
Malûl Gaziler Cemiyeti, **115-116**
Malûl Gaziler Yurdu (1951), 108
Mamma Roma (1962), 62
Manet olayı (1950), 112
Man from Laramie, the (1955), 55
Man in the White Suit, the (1962), 74
Man is Ten Feet Tall, a (1956), 56
MANKIEWICZ, Joseph L., 51, 54, 289
MANN, Anthony, 55
MANN, Delbert, 56
MANN, Heinrich, 38
Man of Aran (1934), **101**
Manon (1949), 65
MAN RAY, 28
Man Who Knew Too Much, the (1935), 44
manyetik filim, 148
manyetik seslendirme, **201**
Marc Chagall (1951), 111
MARCH, Fredric, 192
Marchand de notes, le (1940), 95
March of Time, the (seri, 1935-), **101**
MAREY, Etienne-Jules, **6-7**, 8
MARIASSY, Felix, 83
Maria Candelaria (1945), 85
Mariage du Chiffen, le (1942), 43

Marie de port, la (1949). 63
Marienbad'ta geçen yıl (1961), **70**, 285
MARKER, Chris, 69, **70**, **109**
Marseillaise, la (1938), 42
MARTOGLIO, Nino, 19
Marty (1955), **56**
MARVIN, Lee, **170**
MARX (Kardeşler), 41
MASELLI Francesco, 62
MASEREEL, Franz, 92
MAŞERET, Aleksandr, 102
Mat (1920, Razumni), 31
Mat (1926, Pudovkin). 32
Mat (1956, Donskoy), 77
Matisse (1945), 110
Matka Joanna od Aniotow (1961), 83
Matmazel Julie (1951), 81
MATTSSON, Arne. 81
Maudits (1947), 62
MAUPASSANT, Guy de, 67, 69
Mauvaises rencontres, les (1955), 69
Mavi melek (1930). 38
MAXWELL, Clark, 233
MAY, Paul, 82
MAYER, Carl, 25
May Irwin - John C. Rice Kiss (1896), 16
May Irwin ile John C. Rice'ın öpüşmesi (1896), 16
MAZZETTI, Lorenzo. 75
Meçhul bir kadının mektubu (1949), 49
MEHMET RAUF, 115
Mekanik bale (1924), 28
mekanik hileler, **216-217**
Meksika'da fırtına (1933), 37.
Meksika sineması, **85-86**
Melek evi (1957). 86
Meleklerin Jeanne anası (1961), 83
MELIES, Georges **11-13**, 14, 15, 16, 87
Melodie der Welt (1929), 102
Melody Time (1948). 93
MELVILLE, Herman, 52
MELVILLE, Jean-Pierre, 62, 69
Memling (1936), **110**
Memphis Belle (1944), 106
Men, the (1951), 53
Meoto Zenzai (1955), 80
MERCANTON, Louis, 17
MERCANTON, Victoria, 112
mercek, **140-141**
mercek hileleri, **217**
mercek kapağı, 143
mercek tekeri, 141
Merchant Seamen (1941), 105
Merhametsiz dünya (1948), 61
Merkez Ordu Sinema Dairesi, **114**
Merry Melody (seri, 1934-), 91
Merry Widow, the (1925. 1934, 1952), 291
MESGUICH, Félix, 113
METİN, Ziya, 123, 126
Metropolis (1927). **29**
Metrovision, **247**
Meydan okuma (1958), 62
MEYERS, Sidney, **56**, 107, 108
MILER, Zdenek. 99
MILESTONE, Lewis, **49**
MILLER, Arthur, **55**
MIMICA, Vatroslav, 99
MINNELLI Vincente, **54**
Mısır sineması, **84**
MIX, Tom, 27
MIZOGUCHI, Kenji, **78-79**
"Mickey Mouse", **89**, 90. 91
Mickey Mousing, 290
Miçurin (1948), 76
Midvinter Blott (1945), 81
Midway savaşı (1944), 106
"Mighty Mouse". 91
Mi iz Kronstadt (1937), 47
Mikres Aphrodites (1963), 84
mikrofoncu, 192
mikrofon kolu, 191
Milano'da mucize (1950), 58
1860 (1933), 45
1848 (1949). 112
Million, le (1932), 35
Million Dollar Legs (1932), 54
Milyon (1932), 35
Minin ile Pojarski (1939), 47
Minshu no Teki (1946), 79
Miracolo. Bk. **Amore**
Miracolo a Milano (1950). 58

MİRONER, Feliks, 78
Mr. Arkadin (1955), 50
Mr. Bug Goes to Toên (1941), 93
Mr. Dees Goes to Town (1936), 39
Mr. Dees şehre gidiyor (1936), 39
"Mr. Magoo", 95
Mr. Moto (seri, 1937-), 170
Mr. Smith Goes to Washington (1939), 39
Mr. Smith Washington'a gidiyor (1939), 39
Mistik kuzu (1936), **110**
Mrs. Miniver (1943), 40
Moana (1926), **100**
Moby Dick (1956), 52
Modern Times (1936), 35, **41**
MOISSON, Charles, 113
Moi universiteti (1940), 47
Moi un Noir (1959), 70, 109
MOLANDER, Gustaf, **46**
Molodaya gvardiya (1947-48), 76
Momma Don't Allow (1956), 75
MONCK, John, 105
Monde de Paul Delvaux, le (1947), 111
Monde du silence, le (1956), 109
MONICELLI, Mario, 173
Monika'yla geçen yaz (1952), 81
Mon Oncle (1961), 68
MONROE, Marilyn, 90
M. Hulot'nun tatilleri (1953), 68
M. Lange'ın cinayeti (1935), 41
Monsieur Ripois (1954), 65
M. Verdoux (1947), **51**
MONTGOMERY, Robert, 271
Morgan le pirate (1909), 17
Moritone, 198
MORRIS, Edmund, 125
MOSJUKİN, İvan, 280
Moskova'dan uzakta (1951), 77
motor, **138-139**
Moulin Rouge (1952), 52
MOUNET-SULLY, 16
Moviola, 198
Mörder sind unter uns, die (1946), 82
Mösyö Verdu (1947), **51**
Mucize. Bk. **Aşk**
Muerte de un ciclista, la (1956), 80
Mugibue (1955), 80
Muhbir (1935), 40
MUHTAR, Mehmet, 123
Muhteşem Amberson'lar (1942), 40
Mulino del Po, il (1948), 61
MULLIGAN, Robert, **56**
Multiplane, **230**
Mumyalar müzesi (1953), 247
MUNI, Paul, 34, 192
MUNK, Andrzej, 82, **83**
Munna (1955), 85
MUNRO, Grant, 97
Mura di Malapaga, le (1949), 64
MURAT, 113
Murder, My Sweet (1945), 52
MURNAU, F.-W., **25**, 29, 34, 100
MURPHY, Dudley 28
Musik i Mörker (1947), 81
MUSOGRSKİ, 92 u
Musogrski (1950), 45, 57
MUSSOLINI, Benito, 45, 57
MUSSOLINI, Vittorio, 57
Mutiny On the Bounty (1961), 152
MUYBRIDGE, Eadêeard 6, 7
Muzi bez kreidel (1954), 83
Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, **115**
Müde Tod, der (1921), 25
Mürebbiye (1919), 115
Müde Tod, der (1921), 25
Mürebbiye (1919), 115
Müthiş çocuklar (1950), 69
Müthiş İvan (1944-46), **47**, **76**
Müttefiğinizi tanıyın (1943), 106
müzik, **290-292**
müzikli filimler, **54-55**
My Darling Clementine (1947), 49
Mystère Picasso, le (1956), 111

N

Naked City (1948), **53**
Naked Spur, the (1953), 55
Namus düşmanı (1957), 126
Namus sözü (1947), 52
Namus uğruna (1960), **125**

Nana (1926), 28
Nanook of the North (1920-22), **100**
NANSEN, Betty, 17
Napoléon (1927, 1935), 238, 248
Nara livet (1958), 81
Narayamabushi-ko (1958), 80
Narayama şarkısı (1958), 80
Narodniye mstiteli (1943), 106
NARUSE, Mikio, 80
Nasırlı elli Goupi (1943), 43
Naturel Vision, 247
Naumburg'un taşoyma harikası (1935), 109
NAUMOV, Vladimir, 78
Navigator, the (1924), 27
Nazarin (1958), 86
Naziler vuruyor (1942), 106
Nazis Strike, the (1942), 106
negatif (filim), **147-148**, 206
NEGRI, Pola, 24
Neighbors (1952), 97
Neobisainiye prikluşeniya Mistera Vestav stranye bolşevikov (1924), 31
nesnel, 272
Neşeli mikroplar (1909), 87
Neşesiz sokak (1925), 29
Never On Sundays (1960), 53
NEWTON, Isaac, 4
New York esrarı (1948), 53
New York ışıkları (1928), 34
New York rıhtımları (1928), 29
New York'ta bir kral (1957), 51
NIELSEN, Asta, 17, 24, 29
NIEPCE, Joseph Nicéphore, 6
Nice Time (1957), 75
Nice üzerine (1930), 35
Nick Carter, rois des détectives (1908), 17
Nickel Odeon, 15
Niçin savaşıyoruz? (1942-44), 39, **106**
Niebelungen, die (1927), 29
Night Mail (1936), **104**
Nihon no Higeki (1953), 80
Nijushi no Hitomi (1954), 80
Nine Men (1943), 105
Ninenin büyüteci (1900), 14
Noel'den başka her gün (1957), 75
Nogent, Eldorado du Dimanche (1930), 42
Nokta kadar Pygmy (1948), 95
noktalama, **197, 264-265**
noktalı açılma, **198**
noktalı kararma, **198**
NOLLET, Jean-Antoine, 4
Non c'e pace tra gli ulivi (1951), 61
NONGUET, Lucien, 14
NORMAND, Mabel, 20
NORRIS, Frank
North Sea (1938), 104
Nosferatu (1922), 25
Nosferatu, eine Symphonie der Grauens (1922), 25
Nos peintres (1926), 109
Notte, la (1961), 60
Notti bianche, le (1957), 59
Notti di Cabiria, le (1957), 61
Nous les gosses (1941), 43
Nous sommes tous des assassins 1952), 67
Nouveaux Messieurs, les (1929), 35
Nouvelle terre (1933), 103
NOVAKOVİÇ, Radoş, **83**
Novyi Gulliver (1935), 93
No Way Out (1950), 54
Now is the Time (1951), 97
nöbetleşe kurgu, **283, 285**
Nuit et Brouillard (1956), 108
Nuit sur le Mont Chauve, la (1934), 92
08/15 (1954), 82
NUYAN, İhsan, 123

O

O (1952), **86**
Oborona Caritsina (1942), 106
O'BRIEN, Brian, 243
O'BRIEN, George, 27
Odaklama, **143**
odaklayıcı, **143, 183**
Odd Man Out (1947), **71-72**
O Dreamland (1956), 74
OERTEL, Curt, 109
O gün gelecek (1949), 52
Oğlum öldürmedi (1956), 53

Okaasan (1951), 80
Oklahama! (1955), 243
Oktiabr (1928), 32
Okul öyküsü (1952), 79
O küçük bir kızdı (1944), 47
Okyanus'a karşı (1958), 65
olgu, 260
Olgunlaşmamış başak (1953), 64
OLIVIER, Sir Laurence, **44-45**, 72
Oliver Twist (1948), 73
Olvidados, los (1950), 86
Olympia (1936-38), 39
O milionari ktery ukradi siunce (1948), 99
Ona zaşçişçayet rodinu (1943), 47
On buyruk (1922), 27
One A. M. (1916), 21
One of Our Aircraft is Missing (1942), 105
One Runaêay Motorcar (1900), 14
one turn, one picture, 87
12 Kızgın adam (1957), 56
Omuz Çekimi (OÇ), **161**, **268**
16 mm. lik filim, 150
onluk, 180
Onna no Sono (1954), 80
On the owery (1955), 56, 108
On the Town (1949), 55
On the Waterfront (1954), 53
On üçler (1937), 47
Opéra de quat'sous, l' (1931), 38
OPHÜLS, Max, **66**
optik basım aygıtı, **198** 207
optik bölüm, **215**
optik kaydırma, **141**
optik seslendirme, **199-200**
optik tiyatro, 8
Orders to Kill (1958), 73
Ordet (1955), 80
ORDOLINO, C., 112
Ordu Filim Alma Dairesi, 115-116
Ordu Foto-Film Merkezi, **127**
Orfeu negro (1958), 71
Orgueilleux, les (1953), 67
ORKIN, Ruth, 108
Orphée (1951), 64
Orphée'nin vasiyetnamesi (1960), 64
ortaboy alıcı, 145
ORTAÇ, Yusuf Ziya, 115
orta odaklı mercekler, **140-141**
ortokromatik duyarkat, 147
ortopankromatik duyarkat, 147
ORWELL, George, 95
Osaka'daki han (1954), 79
Osaka Monogatari (1957), 80
Osaka no Yado (1954), 79
OSBORNE, John, 75
O skleniçku vic (1954), 99
Osmi dzien tigodnia (1958), 82
Ossessione (1943), 45
Ostatni etap (1949), 82
Osudy Dobreho voiaka svejka Svetove Valky (1955), 98
Otets Sergii (1917-18), 23
Othello (1950-52, Welles), 50
Othello (1956, Yutkeviç), 77
Otobüs yolcuları (1961), 126
Otto e mezzo (1963), 61
35 mm. lik filim, **148-149**
39 basamak (1935), 44
OTYAM, Nedim V., 123, **126**
Our India (1950), 85
Out of the Inkwell (seri, 1921-), 89
Ovaları deşen saban (1936), 102
Ovalar kralı Riffle Bill (1908), 17
oymalı yayındırıcı, 181
oynatım, **211**
oyun, 273-274
oyuncu, **170-171**, **192-193**, **272-274**
oyuncu fotoğrafı, 183
OZU, Yasujiro, 79

Ö

Öbürleri bizi izliyecek (1949), 82
Öfke (1959), 75
Öğretici Filmler Merkezi, 128
ölçümlü kurgu, 283
Öldüren hatıralar (1945), 50
Öldüren şehir (1954), **122**
Öldürmeyeceksin (1961), 64

Öldürünceye kadar (1941), **39-40**
Ölmesi gereken adam (1957), 53
Ölmeyen aşk (1939), 39
Ölü günü (1933), 37
Ölüm bölgesi (1917), 26
Ölümden kuvvetli (1947), **71-72**
Ölüm emri (1958), 73
Ölüm kararı (1949), **50, 263**
Ölüm korkusu (1954, Lang) 49
Ölüm korkusu (1958, Hitchcock) 50
Ölüm raporu (1955), 50
önceden seslendirme, **202-203**
öncelik oynatımı sineması, 211
öncü filimler, **36**
öncü sinema, **28**
önden aydınlatma, 182
Öne Kaydırma (ÖK), 164, **277**
ön oynatım sineması, 211
ÖREN, Turgut, 121
ÖRMEN, Hüseyin, 123
örtü, **217-221**
örtücü, **137-138**
örtülü filim, **219**
Örümcekağı şatosu (1957), 79
öyküleme, **289**
Özel sekreter (1931), 38
özenci alıcısı, 144
özet, **156-157**
ÖZGÜL, Esat, 123
özgün senaryo, **155**
ÖZGÜREL, Mehdi, 123
özgür sinema, **74-75**
öznel çekim, 271
öznel görüş, **271-272**
ÖZONUK, Şinasi, 123

P

PABST, Georg-Wilhelm, **29, 38**
Padeniye Berlina (1949), 77
Padeniye dinesti Romanovik (1927), 102
PAINLEVE Jean, **103**, 108
Paisa (1946), **57**, 58
Pajame Game, the (1957), 55
PAL, George, 93
PALAY, Abdurrahman, 123
Palle alene i verden (1949), 80-81
Palle dünyada yalnız (1949), 80-81
Pamuk Prenses ile Yedi Cüce (1938), **41**, 93
Panavision, **244**
Paravision, 247
Panayırlar gecesi (1953) 81
pankromatik duyarkat, 147
Papageno (1935), 92
Papanin (1937), 102
Para beraber gitmez (1938), 39
Paradideki çocuklar (1943-44), 63
Paradise terrestre (140, 148), **110**, 111
Paranın satın alamıyacağı şey (1952), 74
Paraya el sürmeyen (1954), 66
Parçalanmış (1921), 25
Parçala ve ele geçir (1943), 106
PARIS, John Ayrton, 4
Paris damları altında (1930), 35
Paris'li kadın (1923), 27
Paris 1900 (1948), 108
Paris qui dort (1924), 28
Paris qui nous appartient (1958-60), 71
Paris'te bir Amerikalı (1951), 54
PARKER, Claire, 92, 232
Partie de cartes, une (1896), 12
PASOLINI, Pier Paolo, 62
Passion, le (1904), 14
Passionate Friends, the (1949), 73
Passion de Jeanne d'Arc, la (928), 29
Passport to Pimlice (1949), 74
Pasteur'ün hayatı (1936), 40
Pastoral senfoni (1946), 67
PASTRONE, Giovanni, 19
PAŞÇENKİ, 99
patent savaşı, 15
PATHE, Charles, **13-14**, 15, 28 113
"Pathé-Journal", 15
Pather Panchali (1956), 85
Paths of Glory (1957), 55
PATON, Alan, 74
Pattes blanches, les (1949), **65-66**
PAUL, Robert William, **12**, **14**

Paul Delvaux'nun dünyası
PAVESE, Cesare, 60
(1947), 111
Pazarları asla olmaz (1960), 53
Pazar uyanışı (1953), 84
Pekin'de 55 gün (1963), 55
Pekin'de pazar (1957), 109
PELLEGRINI, Glauce, 111
Pençe (1917), 115
Pépe le Moko (1937), 42
Perde açılıyor (1950), 54
Perde arası (1924), 28
Periler dünyası (1948), 72
Perili otel (1907), 87
Perla, la (1948), 85
PERRET, Léonce, 18
PERRIGOT, 113
PESEN, Nevzat, 123
«Peterkin», 91
Petit soldat, le (1948, yrimault), 95
Petit soldat, le (1960, Godard), 71
PETRI, Elio, 62
PETROV, Vladimir M., 47, 77
PEYAMİ SAFA, 118
phénakistiscope, 4-5
PHILIPE, Gérard, 65, 193
Philadelphia Story (1940), 54
Philips Radio (1930), 103
PICABIA, Francis, 28
PICASSO, Pablo, 94
PICK, Lupu, 24, 25
Piatka z ulici Barskiej (1954), 82
Picasso esrarı (1956), 111
Picasso'nun ziyareti (1950), 111
Pickpocket (1959), 67
Pictographe, 222
Pieuvre, la (1928), 103
Pijamalı güzeller (1957), 55
Pilgrim, the (1922), 27
Pimlico'ya pasaport (1949), 74
Pinocchio (1940), 93
Piotr Pervii (1937-39,), 47
Pippa geçiyor (1909), 21
Pippa Passes (1909), 21
PİRYEV, İvan, A., 77
Pisen prerie (1949), 97
Piyaniste ateş ediniz (1960), 70
Place in the Sun, a (1951), 50
Placido (1962), 80
Plaisir (1951), 66
PLATEAU, J. Antoine, 4, 5
Plein soleil (1960), 65
Plow That Broke the Plains, the (1936), 102
"pluto", 89
Pociag (1959), 83
Po değirmeni (1948), 61
POE, Edgar Allan, 95
Poeme o more (1956-58), 77
Poet and the Painter (seri, 1951-), 95
Poil de Carotte (1932), 42
Point du jour, le (1948), 67
Pointe courte, la (1954), 69
POJAR, Bretislav, 99
Pokolenie (1955), 83
POLIDORO, Gian Luigi; 112
Polis hafiyelerinin kralı Nick Carter (1908), 17
Polonya'da savaş (1940), 106-107
Polonya sineması, **82-83**
polyester, 146
Polyvision, 238
Pompei'nin son günleri (1908), 19
PONCHIELLI, Amilcare, 93
PONTING, Herbert G., 99
"Popeye", 90
Popiol i diament (1959), 83
POPPE, Nils, 81
Poprigunya (1955), 78
PORTER, Edwin S., **16**, 21
Porte des lilas (1957), 63
Portes de la nuit, les (1946), 63
Pote tin kiriyaki (1960), 53
Potemkin zırhlısı (1925), **31-32**, 37, 38
Potomok Cingis Han (1928), 32
POUCTAL, Henri, 16
Pour construire un feu (1929), 238
Povest o nastoyaşçem çeloveke (1948), 77
POWELL, Michael, **72**, 105
Power and the Land (1940), 105
pozitif (filim), **147-148**, 206
Pozor! (1960), 99
praxinoscope, 8

Prekrasnaya Lyukanida (1912), 89
Prelude to War (1942), 106
Preludii Rahminov (1934), 92
Prens Ahmet'in serüvenleri (1926), 92
Prens Bayaay (1950), 97
Prenses Yang Kwei Fei (1955), 79
PRESSBURGER, Emeric, 72
PREVERT, Jacques, 42, 95
PREVOST, Abbé, 65
PRIESTLEY, Sir Joseph, 6
Private Life of Henry VIII, the (1933), 44
Privatsekretaerin, die (1931), 38
Procès, le (1961), 50
Profesör Annibal (1956), 83
programcı, 211
Proie pour l'ombre, la (1961), 69
PROKOFIEV, Sergey, 47, 292
PROMIO, Alexandre, 113
PROTAZANOV, Yakov A., 23, 31
Provence de Paul Cézanne, la (1946), 110
PSILANDER, Valdemar E., 17
psikolojik üçboyutlu, 245
Psycho (1960), 50
PTUŞKO, Aleksandr L., 77, 93
Public Enemy, the (1931), 34
PUDOVKIN, Vsevolod I., 31, 32, 34, 36-37 ,47, 75, 76, 77, 280, 281, 282
Puppe, die (1920), 24
Putyovka v jizn (1931), 37
Pygmalion (1938), 44
Pyramide humaine, la (1961), 70, 109

Q

Quai des brumes (1938), 42
Quai des Orfèvres (1947), 65
400 coups, les (1959), 70
Quatre peintres belges (1952), 111
Quattro passi fra le nuvole (1943), 46
Querelle enfantine (1895), 11
Que Viva Mexico! (1931-32), 37, 85
QUIMBY, Fred, 95
Quiet Man, the (1952), 49
Quiet One, the (1949), 107
Quivitoq (1956), 81
Quo Vadis? (1912), 19

R

RADIGUET, Raymond, 64
Raduga (1944), 47
Ragazza con la valigia, la (1960), 62
Rahmaninov'un prelüdü (1934), 92
Raices (1955), 86
RAİZMAN, Yuliy, 102, 106
RAN, Nâzım Hikmet, 128
Rancho Notorious (1952), 49
RANK, J. Arthur, 71
Rashomon (1950), 78, 79
Rat (1960), 83
Rat der Götter, der (1950), 82
RAY, Nicholas, 55
RAY, Satyajit, 85
RAZUMNİ, Aleksandr, 30-31
Rear Window (1954), 50
Rebecca (1940), 44
Rebel Without A cause (1955), 55
RECTOR, Enoch J., 99
Red Badge of Courage, the (1951), 51
REDGRAVE, Michael, 73
Red Shoes, the (1948), 72
REED, Sir Carol, 44, 71-72, 73, 105
REED, John, 101
REEVES, Hazard E., 239
REFİĞ, Halit, 123, 126
Regards sur la Belgique ancienne (1936), 109
Regen (1929), 103
Règle du jeu, la (1939), 42
REINACH, 112
REINHARDT, Max, 25
REINIGER, Lotte, 92
REISZ, Karel, 75
Reine Elisabeth, la (1912), 16
REJANE, Gabrielle, 16
REMARQUE, Erich Maria, 49
RENARD, Jules, 42

Rendez-vous du Juillet (1949), 66
renk, **292-294**
Renkli besteler (1946), 93
renkli fiilm, **233-237, 292-294**
Renkli mucizeler (1944), 93
RENOIR, Jean 28, 35, **41-42**, 45, 55, **63-64**
Renoir'dan Picasso'ya (1950), 111
resmegiderlik, 192
RESNAIS, Alain, 68, **69-70, 108**, 109, **111**, 285
Ressamlarımız (1926), 109
revolver photographique, 7
REYNAUD, Emile, **8, 9, 86-87**
RICHARDSON, Tony, **75**
RIEFENSTAHL, Leni, 39
Rıhtımlar üstünde (1954), 53
RIMSKY-KORSAKOV, N.A., 291
RITT, Martin, 56
RITTER, Thelma, 170
RIVETTE, Jacques, 71
Richard III (1956), 72
Rideau cramoisi, le (1952), 69
Rien que les heures (1927), 102
Riffle Bill, le roi de la Prairie (1908), 17
Rigoletto (1947), 291
Rimski Korsakov (1952), 76
Rio Escondido (1947), 85
Riso amaro (1949), 61
River, the (1929, Borzage) 30
River (1938, Lorentz), 102
River, the((1951, Renoir), **63**
Road to... (seri, 1940-), 170
Robe, the (1953), 241
ROBINNE, Gabrielle, 16
ROBINSON, Edgar G., 34
ROBINSON, Arthur, 25
Robinson Crusoe (1946), 248
Rocco e sui fratelli (1960), 59
ROGET, Peter Mark, 4
ROGOSIN, Lionel, 56, 108
Roma açık şehir (1944-45), 46, 57, 62
Roma città aperta (1944-45), 46, 57
Roma'da gece (1960), 58
Roma güneşi altında (1948), 61
Romalı ana (1962), 62
Roman de Renard, le (1939), 93
Roman Holliday (1953), 49
Romanov sülâlesinin düşüşü (1927), 102
Roma tatili (1953), 49
Romeo ile Juliette (1954), 61
ROMM, Mikail İlyit, 47
Ronde, la (1950), 66
Room at the Top, the (1959), 75
ROOSEVELT, F. D., 39, 102
Rooty Toot Toot (1952), 95
Rope (1949), 50
Rose Mary (1936, 1954), 291
ROSI, Francesco, 62
ROSSELLINI, Roberto, **57-58, 59**
ROSSI, Franco, 62
Rossiya Noklaya II i Lev Tolstoy (1928), 102
ROSTAND, Edmond, 16
ROSTOTZKİ, Stanislav, 78
ROŞAL, Grigoriy L., 76, 93
Rotation (1948), 82
ROTHA, Paul, 105, 107
ROUCH, Jean, 69, **70**, 109
Roue, la (1923), 26
Rouge et le Noir, le (1954), 64, 174
ROUQUIER, Georges, 67, 108
ROY, Bimal, 85
ROZANTZEV, Nikolay, 78
RUBENS, Peter Paul, 111
Ruslan ile Ludmilla (1915), 89
Ruslan i Ludmilla (1915), 89
Rus sineması, 23 (Ay. bk. Sovyet sineması)
Rusya savaşı (1943), 106
RUTTMANN, Walter, 102
Rüya gibi geçti (1951), 63
Rüzgâr (1928), 29

S

Saatlerden başka hiçbir şey (1927) 102
Sabotage (1937), 44
Sadık kalb (1923), 26
SAFRAN, Arkadi, 102
SAGAN, Leontine, 38
sahne, 159, 263
sahne donatımı, **171**

sahne düzeni, **266**
Sahne ışıkları (1952), 51
Sahte tebessüm (1960), 75
Saikaku Ichidai Onna (1952), 79
Saikaku'ya göre bir kadının hayatı (1952), 79
SAINT-SAENS, Camille, 16
Sakin biri (1949), 107
Sakin sokak (1916), 21
SALACROU, Armand, 63
Salaire de la peur, le (1953), 65
Saludos Amigos (1942), 93
Salvatore Giuliano (1962), 62
SAMSONOV, Samson, 77
Sanat Filmi, **16-17**
sanat üzerine filim, **109-112**
sanat yönetmeni, **184**
SANER, Hulki, 123
Sang des bêtes, le (1948), 108
Sang d'un poète, le (1930), **36**
San Pietro (1944), 106
Sansho Dayu (1954), 79
saptama, **205-206**
SARDOU, Victorien, 16
Sarhoş melek (1948), 79
sarıcı, **198-199**
Sarı ırkın şehveti (1950), 79
Sarışın şeytan (1953), 52
sarkaçlı filim, **233**
Sasom i en spegel (1962), 81
Satıcının ölümü (1951), 55
SATIE, Erik, 28
Saturday Night and Sunday Morning (1960), 75
Sauvetage en rivière (1896), 12
Savage Eye, the (1959), 56, 108
Savaş (1960), 83
Savaşa başlangıç (1942), 106
savaş alıcısı, 144
Savaşın bir günü (1942), 106
Savaşın felâketleri (1951), 112
SAVOY, F., 248
SAYDAM, Nejat, 123
saydam yaprak, **226-227**
Sayılı günler (1962), 62
SAZONOV, 92
Sbandati, gli ,1956), 62
Scarface (1932), 34
Sceicco bianco, le (1952), 60
Schatten (1922), 25
Schererazade (1945), 291
Scherben (1921), 25
SCHLESINGER, Leon, 91
SCHOEDSACK, Ernest B., **101**
SCHOUKENS, Caston, 109
SCHUBERT, Franz, 291
SCHUFFTAN, Eugene, 221
Schufftan işlemi, 189, **221-222**
SCHULTZE, Johann Heinrich, 6
Sciuscia (1946), **58**
SCOTT, R. F., 99
Scott'la Kuzey Kutupta (1910-13), 99
script-girl, 178
Searchers, the (1956), 49
SEASTROM. Bk. SJÖSTRÖM
Secret People (1951), 74
Sedefli prenses (1919), 24
SEDEN, Kemal, 113, 116, 117, 118
SEDEN, Osman F., 122, 123, **125**
SEDEN, Şakir, 113, 116, 117, 118
SEGEL, Yakov, 78
SEIGNEUR, Charles, 18
Sekiz buçuk (1963), 61
SEKİZİNCİ, İbnürrefik Ahmet Nuri, 115
8 mm. lik fiilm, 150
08/15 (1954), 82
80 günde devrialem (1956), 244
Selkij vraç (1953), 77
selüloit, 145
selüloz asetat, 145
selüloz nitrat, 145
selüloz triasetat, 146
senaryo, **151-161, 165-170**
senaryocu, 151, **158**
Sen bir melektin (1956), 65
SENNETT, Mack, 18, **20**, 21, 22, 26, 41, 88
Sen noci svato panske (1959), 98
Sen Petersburg'un sonu (1927), 32
Senso (1954), 59
Senza pietà (1948), 61
Sergey Baba (1917-18), 23
Serseri âşıklar (1960), 71
Serüven (1960), 60
Servis merdiveni (1921), 25
ses, **33-34, 286-292**

ses bölümü, 204
ses etkileri, **225**
seslendirme, **199-201**
sesli fiilm, **33-34, 286-292**
seslik, **204**
Sessiz dünya (1956), 109
sessiz filim, **32**
Sessiz köy (1943), 105
sessizleme kutusu, 144
ses takımı, **192**
Ses üzerine işlik denemesi (1948), **97**
ses yönetmeni, 192
ses yönetmen yardımcısı, 192
Seven Brides for Seven Brothers (1945), 55
Seven kalbler (1949), 73
Seven Year Itch (1955), **54**
Sevgililer ve şekerlemeler (1956), 108
Sevgilim Hiroshima (1959), **70**, 285
Sevişme günleri (1960), 75
Seviştiğimiz günler (1962), **126**
Seylân türküsü (1935), 104
Sfida, la (1958), 62
Shadow of a Doubt (1943), 44
Shadows (1960), 56
SHAKESPEARE, William, **54**, 72, 77, 79, 98
Shane (1953), 50
SHAW, Alexander, 104
SHAW, George Bernard, **44**
SHINDO, Kaneto, 79
Shichi-nin no Samurai (1954), 79
Shinku Chitai (1952), 80
Shiragashi (1960), 80
Shoulder Arms (1917), **21**
SIMON, Michel, 192
SINCLAIR, Upton, 37
Sınır sokağı (1948), 82
Sıpa Bim (1949), 109
SIRMALI, Şakir, 120, 122, 123
Siamo donne (1953), 273
Sibirya mektupları (1960), 109
Sibirya toprağının şarkıları (1948), 77
Sieg im Western (1941), 107
Signora senza camelie, la (1953), 60
Silence de la mer, le (1949), 61
Silence est d'or, le (1946), 63
Silent Village, the (1943), 105
silinme, **197**
silinmeli açılma, **198**
silinme kararına, **198**
SİMAVİ, Sedat, 115, 116
Simfoniya mir (1933), 92
Simplifilm, 222
sinema, **211-213**
Sinema aygıtlı adam (1929), 31
sinema dili, **255-259**
sinema-gerçek, **70**
Sinema-Gerçek (seri, 1922-), 31
sinema-göz, **31**
Sinema-Göz, (seri, 1924-), 31, 70
sinemanın malzemesi, **257-259**
Sinemanın salonu, **211-213**
sinema sanatının amacı, **257**
sinema sanatının özellikleri, **257-259**
Singin'in the Rain (1952), 55
Sirk (1928), 30
Si tous les gars du monde (1959), 67
Six juin à l'aube, le (1945), 62
Siyah kalem (1957), 128
Siyahlı kız (1956), 84
Siyah Orfe (1958), 71
SİÖBERGE, Alf, 46, **81**
SJÖSTROM, Victor, **24**, 29
Skazanie o zemlie Sibiriskoi (1948), 77
Skazka o Durandaye (1943), 93
SKLADANOWSKI, Max, 10
SKOURAS, Spyros P., 241
SKUİBİN, Vladimir, 78
Smelii liudi (1950), 77
SMITH, George Albert, **14-15**
Similing Lieutenant, the (1931), 34
Smultronstallet (1957), 81
Snookums (1911), 89
Snow White and the Seven Dwrafs (1938), 41, 93
Sofka (1948), 83
Sogni nel cassetto, i (1957), 61
Soğuk dünya (1963), 56
Sokak kızı Rosemarie (1958), 82

Sole sorge ancora, il (1945-46), 61
SOLNTZEVA, Yulya, 77, 106
Some Like It Hot (1959), 54
Something Money Can't Buy (1952), 74
Sommaren med Monika (1952), 81
Sommarlek (1950), 81
Sommernattens leende (1955), 81
Son adam (1924), 29
son anda kurtarış, 285
Son buse (1938), 42, 63
Son durak (1949), 82, 286
Song of Ceylon (1935), 104
Song of Love (1947), 291
Son koz (1942), 43
Son köprü (1951), 82
SONKU, Cahide, 120
Son milyarder (1934), 41
sonradan seslendirme, 202
Sonsuz sokaklar (1954), 60
Son tatiller (1948), 68
Son ümit (1939), 42, 122
Sorok pervii (1956), 78
Sortie de port, la (1895), 11
Sortie des usines Lumière, la (1895), 11
Soute il sole di Roma (1948), 61
Sourainte Madame Beudet, la (1923), 26
Sous les toits des Paris (1930), 35
Southerner, the (1945), 42
Sovcolor, 235
Sovyet sineması, 30-32, 36-38, 46-47, 75-78, 99, 102, 106
Soytarı Koko (seri, 1921-), 89
Sönen yıldız (1956), 125
Söz (1955), 80
Sözde kızlar (1924), 118
sözlendirme, 202
Spaliçek (1947), 97
Spanish Earth (1937), 103
Spartacus (1960), 55
Spartakus (1926), 118
Spellbound (1945), 50
Sperduti nel buio (1914), 19
SPICE, Evelyn, 104
Splendor in the Grass (1961), 53
Sporcunun hayatı (1963), 75
SPOTTISWOODE, Raymond, 247
Staçka (1925), 31
Stad ilâhı (1936-38), 39
Stagecoach (1938), 40
STALİN, Yosif V., 75, 77
Stalingrad (1943), 106
Stalingrad savaşı (1950), 77
Stalingradskaya birva (1950), 77
STAMPFER, Simon Ritter von, 5
standard filim, 148-149
standard hız, 139
STANISLAVSKY, Konstantin, 52
STANWYCK, Barbara, 170
Stare poveçti Çeşke (1951), 98
STAREVITCH, Ladislas, 89, 93
Starker als die Nacht (1954), 82
Staroye i novoye (1928-29), 32
Stars Look Down, the (1939), 44
Statues meurent aussi, les (1954), 108
STAUDUTE, Wolfgang, 82
Steamboat Willie (1928), 89
STEINBECK, John, 40, 44
STEINER, Ralph 102
STEINHOFF, Hans, 39
Steinerne wunder von Naumburg, die (1935), 109
Stella (1955), 84
STENDHAL, 64
STEPANOV, V., 102
Stereokino, 248
Stereoscopic, 247
STERNBERG, Joseph von, 29-30, 38
STEVENS, George, 49-50
STILLER, Mauritz, 24, 29
STİGLİÇ, France, 83
STOLPER, Aleksandr, 77
STORCK, Henri, 102, 109, 111
Story of Louis Pasteur, the (1936), 40
Strada, la (1954), 60
Strange One, the (1957), 56
Strangers on a Train (1951), 50
Strange Victory (1948), 107
STRAVINSKY, Igor, 93

Streetcar Names Desire, a (1951), 52
STRICK, Joseph, 108
suroboscope, 5
STROHEIM, Erich von, **26-27**
Stromboli (1949), **58**
STURGES, Preston, **40**
stüdyo, **131-135**
stüdyo alıcısı, 144
stüdyo başkanı, 153
Subida al cielo (1951), 86
SUCKSDORFF, Arne, 81
Suç altında (1960), 53
Suçlu (1959-60), 125
Suçlular dünyası (1927), 29
Su gibi viski (1949), 74
Su kuşları (1952), 108
Sulanan sulayıcı (1895), 11
SULLIVAN, Pat, 30, 89
Sullivan's Travels (1942), 40
Sumurun (1920), 24
Sunrise (1927), 29
Sunset Boulevard (1950), 54
Sunset bulvarı (1950), 54
superpankromatik duyarkat, 147
Superscope, 242
Sûrnâme (1959), 128
Susamış toprak (1930), 102
Suvarov (1941), 47
Sükût altındır (1946), 63
Sünnet (1949), 109
sürekli düğmeli basım aygıtı, 207
sürekli hareket, 137
sürekli optik basım aygıtı, 207
sürekli yansımalı bakaç, 142
süreksiz yansımalı bakaç, 142
Sürgün (1952), 123
süzgeç, **217**
Sylvester, (1923), 25
Symphonie pastorale, la (1946), 67

Ş

Şair ile ressam (seri, 1951-), **95**
Şakacı (1960), 71
şakşak, **183**
şakşakçı, 183
Şang'ay'lı kadın (1947), 50
Şanghaisky dokument (1928), 102
ŞARLO. Bk. CHAPLIN
Şarlo asker (1917), 21, 27
Şarlo diktatör (1940), **41**
Şarlo serseri (1915), 21
Şçors (1939), 47
şebeke, 211
Şehir (1939), 102
Şehirdeki aşk (1933), 60
Şehir ışıkları (1931), 35, 125
Şenliğin sonu (1960), 86
Şesterya şast-mira (1926), 31
Şeytanın generali (1955), 82
Şeytanın gözü (1959), 81
Şeytanın güzelliği (1949), 63
Şeytan ruhlu kadın (1955), 65
şıpşak, 6
Şimal hücum taburu (1938), 47
Şimdi sırasıdır (1951), 97
Şişli güzeli Mediha Hanım'ın facia-i katli. Bk. **İstanbul'da bir facia-i aşk**
ŞKLOVSKİ, Viktor, 102
ŞOLOHOV, Mikail 77
ŞOLPO, E.A., 92
ŞUB, Ester, 102, 106, 128
Şu dağların tepesinde (1946), 97
Şüphenin gölgesinde (1943), 44

T

taban, 145
Tabu (1928-29), 100
Tahir ile Zühre (1951-52), 122
Tahta at (1950), **74**
Taiyo no Nai Machi (1953), 80
Take-kurabe (1955), 79
takıcı, 142, 183
Tales of Hoffmann (1951), 72
Tamabiko Gakko (1952), 79
tamamlayıcı renkler, 234
tam dekor, 187
Tamilla (1925), 118
Tan (1927), 29
tanıtma filmi, 210
tanıtma yazıları, **209**
TANNER, Allan, **75**
Tanrıların öğüdü (1950), 82
Target for Tonight (1941), 105
Tarifesiz tren (1959), 83

tarihsel filimler, **18-19**
Tarzan (seri, 1918-), **170**
TASHLIN, Frank, **55-56**
Taş bebek (1956), 53
TATI, Jacques, **67, 68**
Tatlı (1943), 43
Tatlı hayat (1960), 61
TAYFUR, Ferdi, 120
TAYLOR John, 105
Technicolor, **236-237**
TEDÜ, Suavi, 120
Tehlikeli arzular (1956), 55
Tekerlek (1923), 26
tek görüntülü çevirim, 87
tek kuşak, **234-236**
teleobjektif, **141**
Teleskoptan görüldüğü gibi (1900), 14-15
Televizyon (TV), **249-251**
Tell-Tale Heart, the (1954), 95
tema, **259-262**
temel müzik, 291
Temiz ruhlar (1951), 53
Temmuz buluşması (1949), 66
Ten Commandments, the (1922), 27
Tenteli araba (1923), 27
Tepedeki oda (1959), 75
Terbiyeli dizonor Gertie (1910), 89
Teresa (1951), 53
Terra di Dio (1949), 58
Terrain vague (1960), 63
Terra trema, la (1948), 59
TERRY, Paul, 90
"Terry-Toon", 90
tersine hareket, **216-217**
Testament des Dr. Mabuse, das (1933), 38
Testament d'Orphée, le (1960), 64
Testament du Dr. Cordelier, le (1960), 64
Tête contre les murs, la (1959), 70
Tetto, il (1956), 58
Teufels General, des (1955), 82
thaumatrope, 4
théâtre optique, 8
Thèmes d'inspiration (1938), **109-110**
Thérèse Raquin (1928, Feyder), 28
Thérèse Raquin (1953, Carné), 63
They Live By Night (1949), 55
They Made Me Fugitive (1947), 72
THIELE, Rolf, 82
THIELE, Wilhelm, 38
Thieves' Highway (1949), 53
Third Man, the (1949), **72**
Thirty-Nine Steps, the (1935), 44
This Angry Age (1958), 65
This is Cinerama (1952), 239
This Sporting Life (1963), 75
Three Ages, the (1923), 27
Three Caballeros, the (1944), 93
Three Comrades (1938), 54
Thunder Over Mexico (1933), 37
TIOMKIN, Dimitri, 106
tırnak, 137
Ticaret filosu denizcileri (1941), 105
Tierra sin pan (1932), 36
Ti kalesi (1953), 247
Tiki Don (1957), 77
Tilkinin romanı (1939), 93
Time in the Sun (1939), 37
Time Without Pity (1956), 53
Timothy için bir günlük (1944-45), 105
Tirez sur le pianiste (1960), 70
TODD, Michael, 239, 243
Todd-A.O., **243-244**
Together (1956), 75
TOKATLI, Attila, 123, **126**
To Koritsi Me Ta Mavra (1956), 84
Tokyo Monogatari (1953), 79
Tokyo öyküsü (1953), 79-80
TOLSTOY, Aleksis, 47
TOLSTOY, Lev, 23
"Tom and Jerry", 95
Toni (1934), 41
Toot, Whistle, Plunk and Boom (1953), 94
toplayıcı ışıldak, 180
Toplu Çekim (TÇ), **162, 267**

Toprak (1930, Dovçenko), 32
Toprak (1941, Flaherty), 101, 105
Toprak (1952-53, Otyam), **126**
Toprak kızıla boyanacak (1944-45), 46
toptan kiralama, **210**
TORRE-NILSSON, Leopoldo, 86
Toto gangster (1957), 173
Touchez pas au grisbi (1954), 66
TOULOUSE-LAUTREC, 52
Tour, la (1935), 109
Tour au large (1927), 28
Toute la mémoire du Monde (1957), 108
Tout l'or du monde (1961), 63
Toy bir delikanlı (1961), 62
TOYODA, Shiro, 80
TRACY, Spencer, 273
Tramp, the (1915), 21
Trapez (1956), 72
Trapeze (1956), 72
TRAUBERG, Leonid, 30, 46-47
Traversée de Paris, la (1956), 64
Treasure of Sierra Madre (1947), 51
Tree Grows in Brooklyn, a (1944), 52
Trendeki yabancı (1950), 50
Tricheurs, les (1958), 63
Triandtsat (1937), 47
Tri pesni o Leninye (1934), 37
Triumph des Willens (1935), 39
TRNKA, Jiri, 83, **97-99**
Trou, le (1960), 64
Trouble in Paradise (1932), 34
Trouble With Harry, the (1956), 50
TROYANOVSKİ, Mark, 102
Truca, **198**
Trudepth, 247
True Glory, the (1945), 105
True Story of Jasse James (1956), 55
True Story of Lili Marlene (1944), 105
TRUFFAUT, François, **68, 69, 70, 71**
Truva'nın düşüşü (1910), 19
TSİN Sİ, 99
Tufandan önce (1953), 67
Tuhaf adam (1937), 42
Tuhaf zafer (1948), 107
Tu ne tueras point (1961), 64
Tunisian Victory (1943), 105
Tunus zaferi (1943), 105
TURIN, Viktor, 102
Turksib (1929), 102
Turnalar uçarken (1957), 78
TURPIN, Ben, 20
TUSHINSKY, Joseph, S., 242
TUSHINSKY, Irving S., 242
Tuş. Bk. **Bir aşk hikâyesi**
Tutku (1904, Zecca), 14
Tutku (1924), Stroheim), 26
Tutku (1943, Visconti), **45**
Tutsak onbaşı (1962), 64
Türk inkılâbında terakki hamleleri (1937), 128
Türk sineması, **112-128**
Twelve Angry Men (1957), 56
Two Bagatelles (1952), 97
Two Rode Together (1961), 49

U

uc, 163
UCHATIUS, Franz von, 7
Uçaklarımızdan biri kayıp (1942), 105
Uçak postası (1935), 104
Uçurum yolcuları (1949), 53
Udi'de gündoğumu (1949), 107
ufak rol oyuncusu, 193
Ugetsu Monogatari (1953), 79
Ukrayna savaşı (1943), 106
Ulica Graniczna (1948), 82
Ultimi giorni di Pompei, gli (1908), 18
Umberto D. (1952), **58**
Umut (1939-45), **67-68**
Umut yolu (1950), 62
Undefeated, the (1950), 72, 107
Under the City (1934), 104
Underworld (1927), 29
Une aussi longue absence (1960), 71
Une Vie (1958), 69
Un Grand amour de Beethoven (1936), 248

Unicorn in the Garden, the 1954), 95
United Production of America (UPA), **94-95**
Unutulmuşlar (1950). **86**
Uomini che mascalzoni, gli (1932), 45
URBAN, Charles, 15, 99
uyarlama, **155-158**
uyarlamacı, 158
Uykusuz geceler (1959). 83
Uyuyan Paris (1924), 28
UZKINAY, Fuat, **113-114**, 115, 116
Uzun ayrılık (1960), 71
Uzak Çekim (UÇ), 162. **267**
uzunluk sayısı, 147
uzun odaklı mercekler, **140-141**

Ü

Üç arkadaş (1958), **125**
üçayak, 143
üçbuutlu filim, **245-248**
üçboyutlu ses, **248-249**
Üç çağ (1923). 27
Üç dünya güzeli (1957), 54
Üç kadına bir mektup (1948), 54
üç kuşak, **234-237**
Üçlü Çekim (ÜÇ), 162
üçlü perde, 238
Üçüncü adam kim? (1949), **72**, 291
ÜN. Memduh, 123, **125-126**
Üniformalı genç kızlar (1931), 38
üstaydınlatma, 182
Üstten Görüş (ÜG), 162, **270**
üstün hız alıcısı, 140
üstünyapım, 152

V

Vacances de M. Hulot (1953), 68
VADIM, Roger, 69
Vâdiler aslanı (1953), 50
VAFİADİS, 113
Vahşi göz (1959), 56, 108
Vahşi ırmak (1959), 53
Vahşi kuvvet (1947), 53
Vahşiler hücum ediyor (1950), 49
Vampires, les (1915), 17
VAN DYKE, Willard, 102
VAN DYKE, Woody S., 100
Van Gogh (1948), 108, 111
Vanina (1922), 25
Vanishing Prarie, the (1955), 108
VARDA, Agnès, 69
VARLAMOV, Leonid, 106
Varolmanın tatlılıkları (1949), 112
Varyete ışıkları (1950), 60
Vasili Bortnikov'un dönüşü (1953), 76
VASİLYEV. Georgiy, 37, 106
VASİLYEV, Sergey, 37, 106
Vatan için (1951), 123
69
Ve Allah kadını yarattı (1956),
VEDRES, Nicole, 108
VEILLER. Anthony, 106
Veliki grajdanin (1938-39), 47
Veliki perelom (1946), 76
Veliki put (1927), 102
VERDI, Giuseppe, 291
VERGANO, Also, **61**
Vérité, la (1960), 65
Verlorene, der (1951), 82
Verlorene Moral, der (1921), 25
VERNE Jules, 12, 99
Verona âşıkları (1949), 67
Vertigo (1958). 50
VERTOV, Dziga, 30, **31**, **37**, 75, 102, 104. 106
Vesna (1947), 77
VIDAL, Jean, 112
VIDOR, King, 30, 34. 44
VIGO, Jean, **35-36**, 70
VINCI. Bk. LEONARDO DA VINCI
VISCONTI, Luchino. **45**, **59**, **291**, 293
Viaccia, la (1961), 62
Viborgskaya storona (1938), 47
Victimes de l'alcoolisme, les (1902), 13
Vida criminal de Archibaldo de la Cruz, la (1955). **86**
Vidireal, 248
Vie du Christ, la (1906), 14
Vinç Çekimi (VÇ), 165

Vinti, i (1952), 60
Viridiana (1961), 86
Visages d'enfants (1925), 28
Visite à Picasso (1950), 111
Visiteurs du soir (1942), 43
VistaVision, 243
Vitelloni, i (1953), 60
Viva Villa! (1934), 37
Viva Zapata! (1952), 52
Vivre sa vie (1962), 71
VLAD, Roman, 111
Vlag bez vosnog reda (1959), 83
V lyudyak (1939), 47
Vnalez zkaly (1956-57), 99
Vöce umano, la. Bk. **Amore**
VOİNOV, N.V., 92
Voyage au Congo (1927), 103
Voyage dans la lune, le (1902), 12
Vozvraşçenie Vasilia Bortnikovo (1953), 76
Vozvraşçenie Maksima (1937), 46
Vredens dag (1940), 46
Vstreça na Elbe (1949), 76
Vstreçnyi (1932), 37
VUKOTİÇ, Dusan, 99
Vurun kahpeye (1949), 122

W

Wachsfigürenkabinett, das (1924), 25
Wagonmaster (1950), 49
WAJDA, Andrzej, 82, **83**
WALLACH, Elli, 52
WALLER, Fred, 239, 244
WAN KU-SAN, 99
WARNER (Kardeşler), 33
Water Birds (1952), 108
Waters of Time (1951), 107
WATT, Harry, 104, 105
Weather Forecast (1934), 104
Wedding and abies (1955), 108
WEINBERG, Sigmund, **113, 114,** 115, **116,** 118
WELLES, Orson, **40, 50,** 72, 166, 273
WELIMAN, William A., 34, **49**
WELLS, H.G., 12, 221, 245
WERNER, Gösta, 81
western, **20**
Westfront 1918 (1930), 38
We the Lamberth boys (1957), 75
WHALE, James, 221
WHEATSTONE, 245
Whisky Galore (1949), 74
White Corridors (1951), 74
White Shadows of the Sounth Sea (1927-28), 100
Why We Fight? (1942-44), 39, **106**
WICKI, Bernhardt, 82
WIENE, Robert, 24
WILDER, Billy, 51, 54
WILLIAMS, Tennessee, 52, 53
WILLIAMSON, James, **14-15**
Wilde One, the (1954), 55
Wild River, the (1959), 53
Willie the Kid (1952), 95
Wind, the (1928), 29
Windjammer (1958), 241
Windmill in Barbados (1933), 104
With Scott in the Arctic (1910-13), 99
Woman of Paris, a (1923), 27
WOOD, Sam, 44
Wooden Horse, the (1950), 74
"Woody Woodpecker", 91
Workshop Experiment in Animated Sound (1948), 97
World is Rich, the (1948), 107
World of Plenty (1942-43), 105
WRIGHT, asil 104, 107
Wuthering Heights (1939), 39
Wy Bouwen (1929), 103
WYLER, William, **39-40, 38-49,** 103

Y

Yaban çilekleri (1957), 81
Yaban kazı (1953), 80
yağlı kalem, 199
Yağmur (1929), 103
Yağmur altında (1952), 55
Yahudi Süss (1940), 39
Yakışıklı Serge (1958), 71
Yaldızlı araba (1952), 63-64
Yalnız (1928), 29
Yalnız bir yaz dansetti (1951), 81

YAMAMOTO, Satsue, 80
yanar filim, 145
yandan aydınlatma, 182
Yangınlar başladı (1943), 105
YANG TEİ, 99
Yankesicilik (1959), 67
Yanlamasına Kaydırma (YK), 164, 278
yanmaz filim, 146
yansımalı bakaç, 142
yansıtmalı bakaç, 142
yansıtıcı, 181
yapım, 151
yapımcı, **151-154**
yapımcı-yönetmen, 154
yapımcı-yönetmen-senaryocu, 154
yapımevi, 151
yapım görevlisi, **177**
yapım yönetmeni, 154, **177**
yapıştırıcı, **199**
Yapıyoruz (1929), 103
Yaralı gönüller (1951), 73
yaratıcı coğrafya, 281
yaratıcılar sineması, **69**
Yaratılan adam (1945), 54
yardımcı donatım, **143-144**
Yasak aşk (1961), **126**
Yasak oyunlar (1952), 65
Yasak şarkılar (1947), 82
Yaşamak (1952), 79
Yaşamak hakkımdır (1958), **124**
Yaşamak istiyoruz (1944), 44, 50
YAŞAR KEMAL (Gökçeli), 122
Yaşasın Meksika! (1931-32), **37**
Yaşıyan çöl (1954), 108
Yaşlı ağabey, genç kızkardeş (1953), 80
Yatık Çekim (YÇ), 163, **271**
yatık çerçeveleme, **271**
yavaş kurgu, **283**
yavaşlatılmış hareket, **140**
yayındırıcı, **181**
Yaylaların fahişesi (1952), 49
Yaz bekârı (1955), 54
yazlık sinema, 212
yazman, **178-179**
Yaz oyunları (1950), 81
Yedi kardeşe yedi gelin (1945), **55**
Yedinci mühür (1956), 81
Yedi Samuray (1954), 79
Yeğenler (1958), 71
YENER, Mümtaz, 123
Yeni baylar (1929), 35
yeni dalga, **68-71**
yeniden sürüm, 211
yenigerçekçilik, **56-62**
Yeni Gulliver (1935), 93
Yeni Karagöz (1933), 128
Yenilmez (1950, Dickson), 72, 107
Yenilmez (1957, Ray), 85
Yenilmişler (1952), 60
Yeni toprak (1933), 103
Yeri yurdu olmayan kadın (1922), 26
Yer sarsılıyor (1948), 59
Yeşil başak (1955), 80
Yeux sans visages, les (1959), 70
yıkama, **205**
yıkama aygıtı, 206
yıkama banyosu, **205-206**
yıkamaç, 205
Yıkıcı buluş (1956-57), 99
Yılanların öcü (1962), 124
yıldırım geçişi, **198**
Yıldızların altında (1939), 44
Yılmaz Jeannot (1951), 95
Yine de yaşıyoruz (1951), 79
24 göz (1954), 80
Yitik adam (1951), 82
Yitik ahlâk (1921), 25
Yitik cennet (1940, 1948), **110**, 111
Yoidore Tenshi (1948), 79
Yokihi (1955), 79
Yoksulluğun evleri (1938), 102-103
Yol destanı (1956), 85
YORGO, 115
Yorgun ölüm (1921), 25
Yoru ne Tsuzumi (1958), 79
YOSHIMURA, Kimisaburo, 80
You Can't Take It With You (1938), 39
Young Lovers, the (1954), 73
Young Stranger, the (1957), 56
You Only Live Once (1937), 124
yönetmen, **177**

yönetim takımı, **177-179**
yönetmen yardımcısı, **177-178**
YUDİN, Konstantin, 77
Yufka yürekler (1949), **74**
Yugoslav sineması **83, 99**
Yumurcak (1921), 27
Yunan sineması, **84**
Yunost Maksima (1935), 46
Yunus balıkları (1960), 62
Yurdunu koruyan kadın (1943), 47
Yurttaş Kane (1941), **40, 50, 166-169**
YUTKEVİÇ, Sergey, 30, 37, 77, 128
Yuvasızlar (1956), 58
yüksek görüş noktası, **164**
Yüz (1958), 81
Yüzbaşı Tahsin (1951), 123
Yüzü olmıyan göz (1959), 70

Z

Zafer yolları (1957), 55
Zafer yollarında (1922), **127**
Zakazane piosenski (1947), 82
Zalim deniz (1953), 74
Zamanın yürüyüşü (seri, 1935-), **101**
Zaman melodisi (1948), 93
Zamanın suları (1951), 107
Zambaklar kulesi (1953), 79
zamk, 199
ZARKİ, Aleksandr, 47
Zasadil dedek repu (1945), 97
ZAVATTINI, Cesare, **46**
Zawami pojda inni (1949), 82
Zazzie dans le métro (1960), 70
Zazie metroda (1960), 70
ZECCA, Ferdinand, **13,** 14
Zehirlenen ruhlar (1943), 52
ZEMAN, Karel, 83, **99**
Zemliya (1930), 32
Zemliya jajdiot (1930), 102
Zéro de conduite (1932), 36
Zevk (1951), 66
Zeytinliklerin altında sükûn yok (1951), 61
ZILS, Paul, 85
ZINNEMANN, Fred, 51, **53-54,** 282
Zigomar (1911), 17
zincirleme, **197, 264**
Zincirli köle (1953), 241
Zlatye gori (1931), 37
ZOLA, Emile, 13, 28, 65
Zone de la Mort (1917), 26
zootrope, 5
Zoya (1944), **47**
Zuiderzee (1930), 103
ZUKOR, Adolph, 19
ZURLINI, Valerio, 62
Zvenigora (1928), 32

DÜZELTMELER

Sayfa	Satır	Yanlış	Doğru
7	4	Jnnsen	Janssen
35	son	A Propos de la Nice	A propos de Nice
36	3	Almerayda	Almereyda
39	10	Juif Süss	Jud Süss
41	20	La Dernier millionnaire - Son milyoner	Le dernier milliardaire - Son milyarder
42	20	Poil de Carrote	Poil de Carotte
44	17	The Man Who Know Too Much	The Man Who Knew Too Much
46	2	Zavatti'	Zavattini'
52	4	Mouline Rouge	Moulin Rouge
54	4	Million Dollar Leg	Million Dollar Legs
56	13	Sydney	Sidney
56	16	Clark	Clarke
56	17	Shadaws	Shadows
60	8	La Signora senze camelia	La Signora senza camelie
61	13	Giuletta	Giulietta
63	24	Juliette ou la clef de soges	Juliette ou la clef de songes
64	26	Tu ne tueras pas	Tu ne tueras point
67	14	İnsanlar uğrunda	İnsanlıkuğrunda
69	31	Un Vie	Une vie
70	15	Ascenseur pour l'échaufaud	Ascenseur pour l'échafaud
71	11	Cuha, 1962	Cuha, 1959
74	5	Passaport	Passport
77	2	Stalingrads-	Stalingards-
78	11	Stanislas Rostoski	Stanislav Rostotzki
78	11	Kuziyev	Kutziyev
78	11	Romanzev	Rozantzev
80	11	1935	1953
81	11	Arne Mattson	Arne Mattsson
82	3	Der Hauptman	Der Hauptmann
82	11	Bernhardt	Bernhard
87	21	le Fantoches	les Fantoches
93	27	Pastasia	Fantasia
99	11	Polonya	Yugoslavya

Sayfa	Satır	Yanlış	Doğru
99	12	Vukoviç	Vukotiç
100	7,12	Nanouk	Nanook
101	4	1932	1933
101	12	1939 da	1941 de
102	5	Ralp	Ralph
102	18	Truyanovski	Troyanovski
104	son	Herkes yiyecek	Herkese yiyecek
106	11	Dmitri	Dimitri
106	28	Blayev	Belyayev
106	37	Blitzkreig	Blitzkrieg
108	21	(1943)	(1948)
108	7	Sydney	Sidney
109	26	1962	1926
110	35	Jods	Lods
111	29	Quatres	Quatre
112	3	1940	1949
123	26	Erçın	Erçin
142	13	kaldırıldığından	kaldırdığından
171	20	bir	her
171	38	öğlerin	öğelerin
203	11	yrine	yerine
208	15	negatif	negatifin
209	4	değişiklk	değişiklik
221	(son satır şöyle olacak)		ta oyuncular bu
222	2	gröüntüsünü	görüntüsünü
223	7	ışıl ışıa	ışıl ışıl
224	20	top	taş
277	22	çevrime	çevrinme
285	7	Geçen yıl Marienbad'ta	Marienbad'ta geçen yıl

KAPAK DÜZENİ: SAİD MADEN



NİJAT ÖZÖN

Nijat Özön 1927 de İstanbul'da doğdu. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsünde okudu. **Ulus, Akis, Türk Dili** gibi çeşitli gazete ve dergilerde, sinema yazıları yayınladı. 1956 da **Sinema** adında bir dergi çıkardı. Adnan Ufuk takma adını kullandığı oldu. Sinema konusunda daha önce **Sinema Sanatı** (1957), **Ansiklopedik sinema sözlüğü** (1958), **Türk sinema tarihi** (1962) adlı kitapları yayınlamıştır.

Okuyucuya sunduğumuz **Sinema el kitabı** Nijat Özön'ün sinema konusunda ne kadar yetkili bir incelemeci olduğunu en küçük bir şüpheye yer bırakmıyacak şekilde ortaya koymaktadır. Bu kitapta sinema sanatı tarih, tekniği, sinema ve televizyon ilişkisi, renkli sinema, senorya, eleştiri... gibi akla gelen her yönüyle ele alınmıştır. Sinemanın dünyadaki ve Türkiye'deki gelişimine de büyük yer verilmiştir.

FİYATI : 12,50 LİRA