

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANA BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

SESİN SİNEMADAKİ EVRİMİ
VE TÜRK FİLMLERİNDE KULLANIMI

YELDA ÖZKOÇAK
2502090339

Danışman
Doç. Dr. CEYHAN KANDEMİR

İstanbul 2013



T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1982 ENSTİTÜSÜ



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Yelda ÖZKOÇAK Numarası : 2502090339
Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema Danışman: Doç.Dr.Ceyhan KANDEMİR
Tez Savunma Tarihi : 04.07.2013 Saati : 11:00
Tez Başlığı : Sesin Sinemadaki Evrimi ve Türk Filmlerinde Kullanımı.

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / **OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Neşe KARS		Kabul
2-Doç.Dr.Ayşe Melahat KALAY		Kabul
3-Doç.Dr.Ceyhan KANDEMİR		Kabul
4-Doç.Dr.Safiye KIRLAR BAROKAS		
5-Yrd.Doç.Dr.İlkay NİŞANCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Dr.Şermin TEKİNALP		Kabul
2-Yrd.Doç.Dr.Şükrü SİM		

SESİN SİNEMADAKİ EVRİMİ VE TÜRK FİLMLERİNDE KULLANIMI

YELDA ÖZKOÇAK

ÖZ

Sessiz olduğu yıllar boyunca sinemada müzik hep varolmuş, zamanla da anlatımı kolaylaştırmak için efekt ve sözler kullanılmaya başlanmıştır. Dünya Sineması, ses öğelerinin kullanımının kabul görmesi, uygulam alanının gelişmesi ve oturması için önemli bir süreç geçirmiştir. Analog kayıt tekniğinin yerini sayısal kayıt teknolojisine bırakması ile sinema sektöründe ses alanında yeni ilerlemeler kaydedilmiş, film dili değişmeye başlamıştır. Bu çalışmada da Türk Sineması'nda çekim anı ya da çekim sonrası eklenen ses, sesin teknik altyapı şartları ve bunların sinemada kullanımı irdelenmektedir.

Alanyazına dayalı olarak gerçekleştirilen çalışmada, durum tespiti ile film çözümleme yöntemleri kullanılmıştır. Bu bağlamda ses ve sesin teknolojik evriminin, filmlerde ses kullanımına katkısı ele alınmıştır. Çalışma kapsamında, ses kavramının anlamı araştırılarak, ses kaydı ve kayıt teknolojilerine yer verilmiştir. Elde edilen veriler ışığında Dünya Sineması'nda ses öğesi ve ses teknolojilerinin kullanımına, kuramcılarının da görüşlerine yer verilerek değinilmiştir. Türkiye'de üretilen filmlerdeki ses öğesi ise Dünya Sineması'ndaki çağdaşları da göz önünde bulundurularak açıklanmaya çalışılmış, film incelemeleri yapılarak Türk Sineması'nda sesin evrimi ve sanatsal gelişimi değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ses, Teknoloji, Ses Kurgusu, Türk Sineması

THE EVOLUTION OF SOUND IN CINEMA AND ITS USA IN TURKISH FILMS

YELDA ÖZKOÇAK

ABSTRACT

After the years when cinema was not able to break free from theatre influence, it was started to use music, effects and lyrics for simplifying expression. World Cinema passed an important process for acceptance, enlarging and ensconcing practice space of sound items. By analog recording technic replaced with digital recording technology, new processes were made in context of sound in cinema sector, language of the movie started to be built up. In this study, sound which was added during recording span or after the recording, conditions of technic substructure of sound and usage of these were explicated.

In this study, which based on sphere, situation analysis and explanatory research methods were used. In this context, help of sound and sound's technologic evolution to usage of sound in movies were considered. Meaning of sound as a concept was researched, sound record and recording technologies was placed in this study. Usage of sound item and sound technologies in World Cinema was mentioned with clues of datas which were handled and point of views of theoriticians. Sound item in Turkish made movies was tried to be explained with consideration of coevals in World Cinema. Evolution and artistic development of sound in Turkish Cinema was researched by doing movie alaysis.

Key Words: Sound, Technology, Sound Editing, Turkish Cinema

ÖNSÖZ

İlk gösterim gününden itibaren filmler, halk tarafından ilgi görmüş, bu ilgi neticesinde de sinema büyük bir hızla önceden de var olan tiyatro, opera gibi kültür mekanlarıyla bütünleşmiştir. İlk yıllar teknik yetersizlikler nedeni ile sessiz çekilen filmler, salonlarda, bir orkestra, org ya da piyano eşliğinde gösterilmiştir. Sesin filmlerde eşli (senkron) olarak kullanılmadığı bu dönem, “sessiz dönem” olarak nitelendirilse de, sinema hiçbir zaman sessiz olmamıştır. Sinema farklı ülkelerde, farklı teknik ve sanatsal gelişmelere tanıklık etmiş, ses öğelerinin kullanılışı, sinemaya yeni içerikler ve yeni anlamlar kazandırmıştır.

Türk Sineması da, ses öğesinin kullanılmaya başlandığı ilk yıllarda, sesleri görüntü ile birleştirerek dünyadaki çağdaşları ile aynı nitelikte ürünler verme çabasına girmiştir. Ancak ses kullanımının dünyada gösterdiği evrim ne yazık ki Türk Sineması’nda gerçekleşmemiştir. Çünkü teknoloji, sadece bir araç olarak kullanılmıştır. “Sesin Sinemadaki Evrimi ve Türk Filmlerinde Kullanımı” başlıklı çalışmada, Türk Sineması’nda çekim anı ya da çekim sonrasında eklenen ses, sesin teknik altyapı şartları ve bunların kullanımı, örnek filmler ışığında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Türk Sineması’nda ses ve sesin teknolojik evriminin, filmlerde ses kullanımına katkısının olup olmadığı araştırılmıştır.

Üniversite eğitimim boyunca yanımda olan ve çalışmalarımı destekleyen danışman hocam Doç. Dr. Ceyhan Kandemir’e, tezin fikir anından, sonuna kadar bilgisini, desteğini ve sevgisini hep hissettiğim değerli hocam Prof. Dr. Neşe Kars’a, destek ve yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemeyen saygıdeğer hocalarım Doç. Dr. Ayşe M. Kalay’a, Doç. Dr. Battal Odabaş’a, Doç. Dr. Ergün Yolcu’ya, Prof. Dr. Şermin Tekinalp’e ve bugünlere gelmemde katkısı bulunan tüm hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmam boyunca arşivlerinin kapılarını sonuna kadar açan Lale Film’in sahibi Necip Sarıcı’ya, bütün sorularıma bıkmadan cevap veren, tecrübeleri ile bana yol gösteren sevgili ağabeyim Orhan Akbaş’a çok teşekkür ederim.

Gösterdikleri hoşgörü ve sonsuz desteğin yanı sıra varlıkları ile güç bulduğum sevgili hocalarım Doç. Dr. A. Filiz Susar'a ve Doç. Dr. Safiye Kırklar Barakos'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tez çalışmam sırasında gösterdikleri anlayış ve destek için dostlarıma, uzakta olsalar da sevgilerini kalbimde hissettiğim aileme çok teşekkür ederim.

Son olarak, tanıdığım ilk günden itibaren, beni sürekli teşvik edip, elinden gelen yardımı esirgemeyen, çalışmanın son halini görmesini en çok istediğim ancak buna ömrü yetmeyen, ama sonsuza kadar yanımda olacağını bildiğim saygıdeğer hocam, sevgili ağabeyim Veli Akbaşlı, iyi ki seni tanımışım...

Yelda ÖZKOÇAK

İstanbul, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZ	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VII
TABLolar	XI
ŞEKİLLER.....	XII
RESİMLER.....	XIII
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XVI
GİRİŞ	1
1. SES VE SES TEKNOLOJİLERİ	8
1.1. SES VE ÖZELLİKLERİ.....	8
1.1.1. SESİN TANIMI.....	8
1.1.2. SESİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ.....	14
1.2. SES KAYDI VE TARİHSEL GELİŞİMİ	16
1.2.1.İLETİŞİM ARAÇLARINDA SES	18
1.2.1.1. TELEFON	18
1.2.1.2. GRAMOFON.....	19
1.2.1.3. RADYO	20
1.3. SES KAYIT TEKNOLOJİLERİ.....	22
1.3.1.SES KAYIT STÜDYOLARININ TANIMI VE İŞLEVİ.....	22
1.3.2. SES KAYITLARINDA KULLANILAN TEKNİK DONANIM.....	23
1.3.2.1.MİKROFONLAR	23
1.3.2.1.1. TİPLERİNE GÖRE MİKROFONLAR.....	24
1.3.2.1.2. YÖNSEL TEPKİLERİNE GÖRE MİKROFONLAR	29
1.3.2.1.3. KULLANIM YERİNE GÖRE MİKROFONLAR.....	31
1.3.2.1.4. ÇALIŞMA PRENSİPLERİNE GÖRE MİKROFONLAR.....	34
1.3.2.2. MİKSER.....	34
1.3.2.3. HOPARLÖR	36
1.3.2.4. BİRLEŞTİRİCİ / SENTEZLEYİCİ (SYNTHESİZER)	37
1.3.2.5. SES DÜZENLEME (EQUALİZER)	37

1.3.2.6. ÖRNEKLEYİCİ (SAMPLER).....	39
1.3.2.7. YÜKSELTİCİ (AMPLİFİKATÖR).....	39
1.3.3. SES KAYIT TÜRLERİ VE FORMATLARI.....	40
1.3.3.1. ANALOG KAYIT	41
1.3.3.1.1. OPTİK KAYIT	41
1.3.3.1.2. MANYETİK KAYIT	47
1.3.3.2. SAYISAL KAYIT	56
1.3.3.2.1. SAYISAL SES TEKNOLOJİSİ.....	61
1.3.3.2.1.1. SAYISAL SES FORMATLARI.....	63
1.3.4. KAYIT AŞAMALARI	71
1.3.4.1. HAZIRLIK.....	72
1.3.4.3. EŞLEME (SENKRON).....	73
1.3.4.4. DÜZENLEME (EDİT).....	75
1.3.4.5. BİRLEŞTİRME (MİKSAJ)	76
1.3.4.6. SON AŞAMA (FİNAL MİX)	76
2. SİNEMA SANATI VE SESİN FİLMLERDE KULLANIMI	78
2.1. SESSİZ SİNEMA DÖNEMİ	84
2.2. SESİN SİNEMAYA GİRİŞİ.....	91
2.2.1. SİNEMADA SESİN TEKNOLOJİK GELİŞİMİ.....	93
2.2.2. SESLİ SİNEMAYA GEÇİŞ DÖNEMİ	101
2.3. SİNEMADA SES	104
2.3.1. SİNEMADA SES İLE İLGİLİ YAKLAŞIM VE KURAMLAR	105
2.4. SESİN SİNEMAYA GETİRDİKLERİ.....	116
2.5. SİNEMADA SES KUŞAĞINI OLUŞTURAN ÖĞELER.....	119
2.5.1. MÜZİK	120
2.5.1.1. ARKEOLOJİK SİNEMA DÖNEMİ.....	123
2.5.1.2. SESSİZ FİLM DÖNEMİ	123
2.5.1.3. SESLİ FİLM DÖNEMİNDE MÜZİK	126
2.5.2. SÖZ (KONUŞMA -DİYALOG)	128
2.5.3. EFEKT	131
2.6. FİLMSEL SES.....	135
2.6.1. ALGISAL ÖZELLİKLER.....	137

2.6.2. DRAMATİK SES KUŞAĞI.....	140
2.6.3. FİLMSEL SESİN BOYUTLARI	141
2.6.4. FİLMSEL GERÇEK.....	142
2.7. SİNEMADA SES DÜZENLEME VE SES TASARIMI	145
3. TÜRK SİNEMASI'NDA SES	150
3.1. TÜRK SİNEMASI'NIN İLK YILLARI	151
3.1.1. SESSİZ FİLM DÖNEMİ	155
3.2. TÜRK SİNEMASI'NDA TEKNOLOJİK DEĞİŞİMLER	160
3.3. TÜRK SİNEMASI'NDA SESİN GELİŞİMİ VE KULLANIMI.....	174
3.3.1. ŞARKILI VE SÖZLÜ FİMLER (GEÇİŞ DÖNEMİ 1939-1950).....	180
3.3.2. SİNEMACILAR DÖNEMİ VE SONRASI.....	186
3.4. TÜRK SİNEMASI'NDA SES ALANINDA ÇALIŞANLAR	190
3.4.1. SES TEKNİSYENLERİ	191
3.4.2. SESLENDİRME YÖNETMENLERİ VE SANATÇILARI.....	206
3.4.3. FİLM MÜZİĞİ YAPANLAR.....	225
3.5. TÜRK SİNEMASI'NDA SES KURGUSU	236
3.5.1. YABANCI FİMLERDE SESLENDİRME VE SES KURGUSU.....	238
3.5.2. YERLİ FİMLERDE SESLENDİRME VE SES KURGUSU	245
3.5.3. SAYISAL DÖNEMDE SESLENDİRME VE SES KURGUSU	253
4. TÜRK FİMLERİNDE SESİN UYGULANIŞI	257
4.1. SESİN UYGULANIŞINA ÖRNEK FİMLER	267
4.1.1. EŞKIYA.....	270
4.1.2. SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM	273
4.1.3. HABABAM SINIFI.....	276
4.1.4. BABAM VE OĞLUM.....	279
4.1.5. ZÜĞÜRT AĞA.....	282
4.1.6. MASUMİYET	285
4.1.7. AĞIR ROMAN.....	288
4.1.8. MUHSİN BEY.....	291
4.1.9. YOL	294
4.1.10. NEŞELİ GÜNLER	297
4.2. ARAŞTIRMANIN DEĞERLENDİRİLMESİ	299

SONUÇ.....	302
KAYNAKÇA	308
ÖZGEÇMİŞ.....	329

TABLÖLAR

TABLO 1: MİKROFONLAR	24
TABLO 2: SES KAYIT VE FİLM TEKNOLOJİLERİNİN İLERLEYİŞİ	100
TABLO 3: İLK YERLİ STÜDYOLAR	168
TABLO 4: YILLARA GÖRE YERLİ FİLM SAYILARI (A).....	260
TABLO 5: YILLARA GÖRE YERLİ FİLM SAYILARI (B).....	264
TABLO 6: YILLARA GÖRE YERLİ FİLM SAYILARI (C).....	266
TABLO 7: DEĞERLENDİRME ÖLÇÜTLERİ.....	269
TABLO 8: <i>EŞKIYA</i> FİLMİ.....	271
TABLO 9: <i>SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM</i> FİLMİ.....	274
TABLO 10: <i>HABABAM SINIFI</i> FİLMİ.....	277
TABLO 11: <i>BABAM VE OĞLUM</i> FİLMİ	280
TABLO 12: <i>ZÜĞÜRT AĞA</i> FİLMİ.....	283
TABLO 13: <i>MASUMİYET</i> FİLMİ.....	286
TABLO 14: <i>AĞIR ROMAN</i> FİLMİ	289
TABLO 15: <i>MUHSİN BEY</i> FİLMİ	292
TABLO 16: <i>YOL</i> FİLMİ.....	295
TABLO 17: <i>NEŞELİ GÜNLER</i> FİLMİ.....	298
TABLO 18: SES KULLANIM BİÇİMLERİ	300

ŞEKİLLER

ŞEKİL 1: SİNÜS EĞRİSİ	9
ŞEKİL 2: GERİLİM-ZAMAN EĞRİSİ	9
ŞEKİL 3: PERİYOT-GENLİK EĞRİSİ.....	10
ŞEKİL 4: PERİYOT-GENLİK.....	10
ŞEKİL 5: FREKANS DALGA BOYU.....	11
ŞEKİL 6: SOUND VE AUDIO	23
ŞEKİL 7: KARBON MİKROFON.....	25
ŞEKİL 8: KRİSTAL MİKROFON.....	25
ŞEKİL 9: DEVİNGEN MİKROFON	26
ŞEKİL 10: ŞERİTLİ MİKROFON.....	26
ŞEKİL 11: KONDANSATÖR MİKROFON	27
ŞEKİL 12: İKİ YÖNLÜ (DIRECTIONAL) MİKROFONUN İÇ KESİTİ.....	30
ŞEKİL 13: YÜREKSEL MİKROFON KARAKTERİ.....	31
ŞEKİL 14: PZM MİKROFON	33
ŞEKİL 15: DEĞİŞKEN YOĞUNLUK SİSTEMİ.....	44
ŞEKİL 16: DEĞİŞKEN ALAN SİSTEMİ	45
ŞEKİL 17: SES BANDININ ÜÇ KATMANI	49
ŞEKİL 18: TEYPLERDE İŞLEYİŞİN ŞEMATİK GÖSTERİMİ.....	50
ŞEKİL 19: CAPSTAIN MOTOR.....	53
ŞEKİL 20: STELLAVOX-SP7 MANYETİK KAYIT CİHAZI.....	53
ŞEKİL 21: DASH CİHAZINDAN BİR KESİT	59
ŞEKİL 22: DAT KAYIT CİHAZI İÇ KESİT	60
ŞEKİL 23: SES FİLMİNİN KESİMİ	75
ŞEKİL 24: SES FİLMİ	240
ŞEKİL 25: EŞLEME İŞLEMİNİN SİSTEMATİK GÖRÜNÜMÜ	252
ŞEKİL 26: DOĞRUSAL OLMAYAN KURGU SİSTEMİ	254

RESİMLER

RESİM 1: FONOĞRAF	17
RESİM 2: GRAMOFON	19
RESİM 3: DEVİNGEN MİKROFON	26
RESİM 4: ŞERİTLİ MİKROFON	27
RESİM 5: KONDANSATÖR MİKROFON DİYAFRAMI	28
RESİM 6: TÜM YÖNLÜ MİKROFONLARIN YÖNSEL YAPILARI	29
RESİM 7: İKİ YÖNLÜ MİKROFONLARIN YÖNSEL ÖZELLİKLERİ	30
RESİM 8: TÜFEK MİKROFONLAR	32
RESİM 9: YAKA MİKROFONLARI	33
RESİM 10: MİKSER	35
RESİM 11: BASİT BİR HOPARLÖR KESİTİ	36
RESİM 12: FOSTEX FİRMASINA AİT BİR ANALOG KAYIT CİHAZI	41
RESİM 13: 16MM FİLM	42
RESİM 14: OPTİK SES KUŞAKLARI	42
RESİM 15: DEĞİŞKEN ALAN SİSTEMİ SES İZİ	45
RESİM 16: GÖRÜNTÜ VE SES EŞLEME MASASI	46
RESİM 17: OPTİK SES KUŞAĞININ KESİMİ	46
RESİM 18: POULSEN'İN TELEGRAPHON'U	47
RESİM 19: MANYETİK BANT KAYDEDİCİ	48
RESİM 20: MANYETİK TEYP KAYIT CİHAZI	49
RESİM 21: MAKARA BANTLI SES KAYIT CİHAZI	51
RESİM 22: NAGRA SES KAYIT CİHAZI	52
RESİM 23: AMPEX MARKA TEYP KAYIT CİHAZI	54
RESİM 24: 7'İNÇ MANYETİK BANT RULOSU	54
RESİM 25: 'KOMPAKT KASET' İLANI	55
RESİM 26: PHİLİPS FİRMASININ 'KOMPAKT KASET'İ	55
RESİM 27: DAT (PORTATİF KAYIT CİHAZI)	60
RESİM 28: ALESİS MDM KAYIT CİHAZI	60
RESİM 29: DTRS FORMATINDA BİR CİHAZ	60
RESİM 30: ESKİ MODEL NAGRA	61
RESİM 31: KAYITÇI TEYBİN RCA SES VE DV BAĞLANTI YERİ	61

RESİM 32: CD VEYA DVD’NİN KAYIT YÜZEYİ	62
RESİM 33: BİLGİSAYARIN SES GİRİŞ/ÇIKIŞ BAĞLANTILARI	63
RESİM 34: SURROUND SES DÜZENİ	70
RESİM 35: DİSK KAYIT	74
RESİM 36: CAMERA OBSCURA (KARANLIK ODA / KARANLIK KUTU).....	79
RESİM 37: BÜYÜLÜ FENER.....	80
RESİM 38: BÜYÜLÜ FENER İLE BİR GÖSTERİM	80
RESİM 39: PRAXİNOSCOPE.....	81
RESİM 40: EMİLE REYNAUD’UN 1882 TARİHLİ PRAXİNOSCOP CİHAZI....	81
RESİM 41: KİNİTOSCOPE	82
RESİM 42: EMİLE REYNAUD’UN FİLM GÖSTERİMİ	85
RESİM 43: İLK NİCKELEDEON	87
RESİM 44: PHONOGRAPH	93
RESİM 45: KİNİTOPHONE.....	94
RESİM 46: WARNER KARDEŞLER	96
RESİM 47: 16MM OPTİK SESLİ FİLM KAMERASI.....	97
RESİM 48: <i>PARİS DAMLARI ALTINDA</i> (1930) FİLMİNDEN BİR SAHNE.....	113
RESİM 49: <i>MASUMİYET ÇAĞI</i> FİLMİNDEN BİR SAHNE	125
RESİM 50: 1909 GAUMONT KATALOĞU.....	132
RESİM 51: YÜRÜYÜŞ PLATFORMU (FOLEY STAGE)	133
RESİM 52: ALLEFEX	133
RESİM 53: EFEKT ODASI	134
RESİM 54: TÜRKİYE’DE SESSİZ FİLM GÖSTERİMİ	156
RESİM 55: <i>KAÇAKÇILAR</i> FİLMİNİN EL İLANI.....	164
RESİM 56: SES KAZI MAKİNESİ	170
RESİM 57: 1960 MODEL AMPEX TEYP	172
RESİM 58: <i>BİR MİLLET UYANIYOR</i> , FERDİ TAYFUR.....	178
RESİM 59: FARUK KENÇ.....	184
RESİM 60: OSMAN İPEKÇİ.....	192
RESİM 61: NEVİN AKKAYA VE İLYA İLİYADİS.....	193
RESİM 62: TUNCER AYDINOĞLU	197
RESİM 63: YILMAZ GÜNEY VE NECİP SARICI	198

RESİM 64: VELİ AKBAŞLI.....	200
RESİM 65:LOREL VE HARDİ FİLM JENERİĞİ	210
RESİM 66: İPEK FİLM STÜDYOSU’NDA BİR SESLENDİRME ANISI	212
RESİM 67: SESLENDİRME ANISI.....	214
RESİM 68: SESLENDİRME SANATÇILARI BİR ÇALIŞMA ESNASINDA	216
RESİM 69: SUDİ YILMAZ	221
RESİM 70: MÜZEYYEN SENAR VE SAADETTİN KAYNAK	226
RESİM 71: SESLENDİRME SANATÇILARI.....	241
RESİM 72: 16MM KAYDEDİCİ.....	243
RESİM 73: 35MM - 16MM KAYDEDİCİ.....	243
RESİM 74: MANYETİK KAYIT VE DİNLEME CİHAZI.....	244
RESİM 75: 60 MODEL AMPEX TEYP	244
RESİM 76: SES KAYIT STÜDYOSU.....	246
RESİM 77: 1950 MODEL MOVİALA KURGU-EŞLEME CİHAZI.....	247
RESİM 78: SES EŞLEME İŞLEMİ	248
RESİM 79: SİEMENS MARKA 4 KANAL MİKSER	248
RESİM 80: EŞLEME VE MİKS İÇİN KULLANILAN TEYPLER	249
RESİM 81: UHLER MARKA 35 – 16MM OPTİK SİSTEM.....	250
RESİM 82: ALMAN MARKA HOPARLÖRLER.....	251
RESİM 83: ARRİ MARKA KURGU MASASI.....	251
RESİM 84: 2 MİKROFON GİRİŞLİ AMPLİFİKATÖR	252
RESİM 85: ANA KAYIT AMPLİFİKATÖRÜ	252
RESİM 86: SES KAYIT CİHAZI	254
RESİM 87: SES DÜZENLEME STÜDYOSU.....	256

KISALTMALAR LİSTESİ

ADR	Additional /Automatic Dialog Replacement
ADSR	Atak-Çökme-Kalma-Yok olma (Attack-Decay-Sustain-Release)
DAT	Digital Audio Tape
dB	Desibel
Hz	Hertz
kHz	Kilohertz
LP	Long Player
m/sn	Milisaniye
PCM	Pulse Code Modulation
Sn	Saniye
SPL	Ses Basınç Seviyesi (Sound Pressure Level)
MOSD	Merkez Ordu Sinema Dairesi
ty	Tarih Yok

GİRİŞ

Dünya sinema tarihinin, ilk çıktığı yıllardaki adı ile sinematografin, ortaya çıkışı daha eski yıllara dayanıyor olsa da resmi belgelere göre sinemanın başlangıcı, 22 Aralık 1895 olarak kabul edilmektedir. Fransız Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin, objektifin önünde gelişen hareketleri, olayları, birbirini izleyen bir dizi fotoğraf ile saptayarak, daha sonra bu fotoğraf karelerini karanlık bir salonda, perde üzerinde belli bir hızda göstermesi, sinemanın ilk yıllarının canlı ya da cansız nesnelerin hareketlerinin kaydedilip yeniden üretilmesi ile oluşturulduğunu göstermektedir.

Uzun yıllar kardeşi ile filmler çeken Louis Lumiere anılarında, filmlerinin “yaşamı yansıtmak” amacı güttüğünü dile getirmiştir; çünkü Lumiere Kardeşler için sinema, aslında yaşamın bir uzantısı, gerçeğin yansımasıdır. (Sinemanın, yaşamın bir uzantısı olduğu varsayımı yıllardır süregelen ve üzerinde tartışılan bir kavramdır.) Bu bağlamda sinema, ilk yıllarında gerçeği yansıtmak, sonrasında hayal güçlerinin ürünlerini perdeye taşımak isteyen heveslilerin hobisi, zamanla da işi haline gelmiş, büyük bir beğeni ve ilgi kaynağı olmuştur. Bu doğrultuda sinema, büyük bir hızla önceden de var olan ve o yıllarda popüler sayılan kültür mekanlarıyla (gölge oyunu, tiyatro, opera vb.) bütünleşmiştir.

Sinemanın ilk yıllarında, çok kısa bir zaman dilimi içerisinde, hevesli ve heyecanlı kişiler tarafından binlerce birkaç dakikalık sessiz filmler çekilmiştir. Kurmaca filmlerin babası olarak tanımlanan George Melies dönemin şartları dikkate alındığında neredeyse imkansız denecek görsel teknikleri bulup kullanmış ve kendinden sonra gelenlere de örnek teşkil edecek şekilde, kamera ile kaydettiği görüntüleri bir araya getirerek anlatımsal bütünlük içeren filmler ortaya koymuştur. Sinemanın teknolojik ve sanatsal gelişimi içerisinde devam eden süreçte ilk yıllar zorunlu olarak sessiz çekilen filmler, salonlarda, çeşitli nedenlerle, filmlere eşlik eden bir orkestra, org ya da piyano ile çalınan müzikler eşliğinde halka gösterilmiştir.

İlk yıllarda, müzik kullanımının başlangıç gerekçesi öncelikle gösterim cihazının sesini engellemek olsa da bu dönemde müzik sessizliği doldurmakta, seyircinin sıkılmasını ve salondaki gürültüleri engellemektedir. Ayrıca doğru müzik kullanımı seyircinin görüntüyle özdeşleşmesini sağlayabilecek bir algısal deneyim oluşturmaktadır. Gösterim sırasında kullanılan müziğin, seyirci üzerindeki olumlu

etkileri üzerine müzisyenler, perdedeki eyleme göre çeşitli ses efektleri yapmaya başlamışlar ve seyircilerin uzun süre karanlık salonda oturabilmelerini sağlamışlardır. Sessiz olduğu yıllar boyunca tiyatronun etkisinden kurtulamayan sinemada, zamanla anlatımı kolaylaştırmak için müziğin yanı sıra ara yazılar ve anlatıcılar da kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntemler seyirci tarafından olumlu karşılanmış, tiyatrodan farklı yeni bir biçime bürünen sinemaya ilgi giderek artmış, yeni bir endüstri kolu oluşmaya başlamıştır. Ancak “yaşamı yansıtmak” amacıyla olan bu filmlerde eksik olan bir öge vardı ve zamanla seyirciyi bu durum rahatsız edebilirdi.

Farklı yöntemlerle halkın karşısına çıkan filmlere; gösterimsel, sanatsal ve ticari açıdan bakıldığında, daha geniş bir kitleye ulaşabilmek adına konuşmaların ve diğer seslerin eşlemeli olarak eklenmesi ihtiyacı ortaya çıkmış ya da daha doğrusu bu bir gereksinim olarak çıkarılmıştır. Ses ögesini filme (pelikül üzerine ve eşlemeli olarak) ekleme çabaları, sinemayı tekrar tiyatroya benzetecek olmasına karşın, sinematografin keşfiyle beraber bu alandaki herkesin üzerinde çalıştığı, büyük firmaların teşvik ettiği teknik bir uğraş olmuştur.

Bu bağlamda yapılan çalışmaların ilk neticesi, 6 Ağustos 1926 yılında Warner Brothers şirketinin yapımcılığını üstlendiği *Don Juan* filminde görülmüştür. Filmin gösterimi, plaktan çalınan New York Filarmoni Orkestrası’nın Mozart müziği eşliğinde yapılmıştır. Görüntüler ile müziğin eş zamanlı ilerleyebilmesi için 24 kare film sarma hızı da bu çalışmalar sırasında bulunmuştur. Sinema endüstrisinin ses ile ilgili yaptığı çalışmaların bir sonucu olarak ve sinema alanyazınında "talkies pictures" (konuşan resimler) olarak anılan, oyuncunun konuşma sesiyle görüntüsünün eş zamanlı olduğu ilk film ise 1927 yılında gösterime giren *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı) filmidir. Bu film, sinema tarihinde sesli filmin ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Sinema tarihçileri için sesli film dönemi, ilk olarak konuşmaların görüntü ile eş zamanlı duyulabildiği bu film ile başlamıştır. (Sesli filmin bugünkü tam anlamıyla oluşumu ise film materyalinin yanına ses ögesinin işlenmesi, ses ve görüntünün eş zamanlı ilerleyebilmesi ile gerçekleştirilebilmiştir.)

The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) filminin ticari başarısı sayesinde konuşmalı filmlerle birlikte, şarkılara, müzikallere, sahne uyarlamalarına, zamanla doğal ses

kullanımına ve filmin öykü anlatımına köklü değişiklikler getirilmiştir. Sesli film dönemi ile birlikte Rus kuramcılarının sessiz dönemde doruk noktasına ulaştırdığı düşünülen kurgu teknikleri de tamamen değişmeye başlamıştır. Kurgu ile birlikte sinemanın tiyatrodan bağımsız bir sanat haline geldiğini savunanlar ses ögesinin eş zamanlı ilerlemesine tamamen karşı çıkmışlardır. Çünkü büyük emek harcayarak geliştirdikleri kurgu kuramlarına ve tekniklerine, örneğin; kesme hızıyla ilgili olan tempo artık ses kuşağının şiddeti ve hızı ile desteklenmiş olduğundan sesli film ile birlikte geçmişte kullanılan birçok geçme efektine artık gerek kalmamıştır. Hem çekim sırasında, hem kurgu masasında, görüntü ile eşlemeli olan ses, çalışanları sınırlandırmış görüntüler sese göre düzenlenmeye başlanmıştır. Zamanla oyunculuk yeteneği önemini kaybetmiş, yönetmene kolaylık sağlayan ses ögesi tek başına dramatik etkiyi artırarak sahnenin geçmesini sağlamış, kullanılan müziğin türü öykü anlatımına farklılıklar ve kolaylıklar getirmiştir.

Böylelikle filmlerde, ses ögesinin kullanımının olumlu ve olumsuz birçok tarafı da ortaya çıkmıştır. Sesli sinemanın ilk döneminde; Chaplin, Clair, Pudovkin, Eisenstein, Murnau gibi büyük sanatçılar sesli filme karşı olumsuz yaklaşmışlardır. Her ne kadar Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov sessiz film çağının artık geçtiğini, ses ögesinin filmde destekleyici bir rol oynayabileceğini kabul etmiş olsalar bile, kurgu kuramcısı olmalarının da etkisiyle, bir film sahnesine eklenecek sözlerin sahnenin bütün değerini, özellikle bir çekimden öbürüne geçişteki özelliği yok edeceğini öne sürmüşlerdir.

Eisenstein (1984) için oyuncukların yanı sıra, seslerin, boyutların ve renklerin uyumu, görüntü ve fikirlerin kaynaşması görsel bir sanat olan sinemanın ortaya çıkmasında kullanılan araçlardır. Bu bağlamda Eisenstein da sesin filmlere eklenmesinin, Lumiere Kardeşler'in de amacına uygun olarak, sinemayı sessiz bir hareketli resimler dizisinden çıkarıp hayatın birebir yansımasını sağladığını vurgulamışsa da genel olarak karşı çıkılan sinemanın konuşan resimlere (talkies pictures) dönüşmesidir. Ancak İngiliz sinemacı Paul Rotha'ya göre konuşan (diyaloglu) resimler, sinema tarihinde yeni bir başlangıca sebep olmuştur (Rotha ve Griffith, 2001). 1947'li yıllarda sinemada oyuncu olarak işe başlayan -senarist, yönetmen ve koreograf- Bob Foss (2009) *Sinema ve Televizyonda Anlatım*

Teknikleri ve Dramaturji kitabında, bilgiyi ve duyguyu, görüntüye ve sese oranlayarak ses ögesine farklı bir bakış getirmiştir:

	GÖRÜNTÜ	SES
BİLGİ	%70	%30
DUYGU	%30	%70

Foss'un ortaya koyduğu bu oranlamalar göz önüne alındığında sesin duygu aktarımındaki öneminin büyük olduğu görülmektedir. İnsanlar, gördükleri şeyi çabuk ve kolay algılayarak, duyduklarını algılayabilmeleri için daha çok düşünsel sürece ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca ses ögesi ile görüntü ögesi arasındaki diğer bir önemli fark da görüntünün insanın bakış açısına bağımlı, sesin ise duyu organından bağımsız olarak her yerde var olabilmesidir.

Bu sayede ses öğelerinin kullanılışı, sinemaya yeni içerikler ve yeni anlamlar kazandırmıştır. Duyulara ve duygulara hitap eden ses kullanımı ile görüntüye ihtiyaç duymaksızın, sinemada mekan ve zaman yaratılabilmektedir. Sinema alanındaki bu teknik ve estetik çalışmalar yıllarca aralıksız devam etmiş, bu çalışmalar sayesinde birçok ülkede egemen olmaya başlayan sinema endüstrisi sürekli büyüyen bir yapıya dönüşmüştür. Türk Sineması'nda, kendine özgü koşullarda, uzun yıllar seslendirme, efekt ve miksaj işlemleri yapıldığı halde bu konuyla ilgili bilimsel bir araştırma bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu alana dair herhangi bir belge bulmak oldukça güçtür.

AMAÇ

Dünya Sineması'nda sesin kullanımı ile ilgili birçok teknik çalışma ve estetik kaygılar içeren tartışmalar yapılırken, Türkiye'deki durumun ilk yıllarda dünyadaki birçok ülke ile aynı gibi görülmekte, bunun zamanla farklı bir yapıya büründüğü düşünülmektedir.

Tarihe bakıldığında, Türkiye'de sinema Kemal Film kuruluncaya kadar (1922) devlete bağlı kurumlarca yürütülmüştür. Uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'un bu alanda neredeyse tek başına emek vermesinin ardından, 1940'lerden itibaren sektöre giren sinemacılar, kimsenin yatırım yapmak istemediği, devletin ise destek vermeyip yasalarla engeller koyduğu bir ortamda, seyirciye ulaşabilen, sinemasal açıdan ülke

genelinde nitelikli sayılabilecek ürünlerin ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Ancak yapılan bu filmlerin Dünya Sineması'ndaki örneklerinin aksine teknik imkansızlıklarla ve ilkel şartlarda gerçekleştirildiği düşüncesinden hareketle Türk Sineması'nda ses ögesinin önemsenmediği öngörülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, teknolojik değişimlerin Türk Sineması'nda ses kullanımına etkisi ve ses ögesinin filmde destekleyici bir rol oynayıp oynamadığının ortaya çıkarılmasıdır.

HİPOTEZ

Çalışma kapsamında, Türk Sineması'ndaki teknik altyapı problemleri nedeni ile film üretiminde standart dışı çalışmalar yapıldığı varsayılmaktadır. Özellikle, seyirci sayısının artmaya başladığı yıllarda, film laboratuvarlarının artan talebi karşılayabilmek için hızlı, ucuz ve bilimsel olmayan koşullarda üretim yaptığı düşünülmektedir. Bunda devletin sinemaya yatırım yapmaması, ekonomik yetersizlikler, sinemacıların teknolojiden uzak ve bilgisiz olmaları, teknik standartların önemsenmemesi ve seyircinin bu konuda bir talebinin olmaması gibi bir dizi durum ve koşulun etkili olduğu öngörülmektedir.

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı ve seslendirme işlemlerinin Paris'te gerçekleştirildiği *İstanbul Sokaklarında* (1931) adlı ilk sesli filminin başarısının ardından, İpekçi Kardeşlerin Nişantaşı'ndaki stüdyosunda *Bir Millet Uyanyor* (1932) filmi ile sesli film çekme ve seslendirme işlemlerinin dünyada ilk uygulanmaya başlanmasından yaklaşık beş yıl sonra Türkiye'de de uygulanmaya başlandığı sinema tarihi kitaplarında belirtilmektedir. Bu nedenle, Türk Sineması'nın, ses ögesinin kullanılmaya başlandığı ilk yıllarda, sesleri görüntü ile birleştirerek dünyadaki çağdaşları ile aynı nitelikte ürünler verme çabasına girdiği düşünülmektedir. Sektördeki gelişmelere ve sinema tarihinin önemli filmlerine bakıldığında, teknolojinin ülkede sadece bir araç olarak kullanılmaya çalışıldığı ve neticede ülkedeki sinema dilini Türkçeleştirmekten daha öteye gidilemediği, 1990 sonrası analog kayıt tekniğinin yerini sayısal kayıt teknolojisine bırakması ile sinema sektöründe, ses alanında da yeni ilerlemelerin kaydedildiği ve filmlerdeki anlatım gücünün daha da arttığı ön görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada ses ögesinin kullanımının kabul görmesi, teknik uygulamaların gelişmesi ve oturması için geçen sürecin yanı sıra, Türk Sineması'nın dünyadaki gelişmelere paralel olarak

izdiği evrim araştırılacaktır. Filmlerde sesin (söz, efekt ve müzik) nasıl kullanıldığı ve ses kurgusunun hangi şartlarda, nasıl yapıldığı araştırılan bir diğer sorundur. Çalışmanın ana tezi ise ses ve sesin teknolojik evriminin, filmlerde ses kullanımına katkısının olup olmadığıdır. Bu varsayımlar neticesinde, teknolojinin geriliği ya da gelişmişliğinin, filmlerin başarılı ya da başarısız olmasında başat etken olmamakla beraber Türk Filmleri’ndeki ses kullanımının, teknolojiyi kullananlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

EVREN

Bu araştırmanın evrenini konu kapsamında geçmişten günümüze gelişim ve değerim süreci geçirerek bugüne kadar gelen Türk Sineması ve bu bağlamda sesin evrimi ve filmlerde kullanımı oluşturmaktadır.

SINIRLILIKLAR

Türkiye’de 1914-1930 yılları arasında sessiz filmler üretilmiş, sonraki yıllarda ses eşlemeli olarak tüm filmlerde yer almıştır. Bu nedenle çalışmanın amaçları doğrultusunda araştırmanın ilk sesli film den yola çıkılarak yapılması planlanmaktadır. Ancak, Türkiye’de yapımı geçekleştirilen tüm filmlere ulaşmanın olanaksızlığından dolayı, 1961 yılından bu yana yazar, eleştirmen ve sinema tarihçisi olarak alışan, Türk Sinema tarihi alanında birçok bilgi, belge ve doküman arşivine sahip, ayrıca bu alanda 16 kitabı bulunan Agâh Özgüç ile 1994 yılından itibaren aylık olarak yayımlanan *Sinema Dergisi* ekibinin hazırladığı film listesi dikkate alınmıştır. 1 Eylül 2011’de başlayan ve 10 Ekim 2011 tarihinde sona eren anketin sonuçları, 5000 kişinin katılımı neticesinde 27 Ekim 2011’de açıklanmıştır. Bu bağlamda alışma Agâh Özgüç’ün danışmanlığındaki *Sinema Dergisi* ekibinin hazırlamış olduğu 350 filmi içeren listeden ortaya çıkan “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” ile sınırlandırılmıştır.

ÖRNEKLEM

Olasılıklı olmayan örneklem yöntem türlerinden amaçsal örneklem yöntemi ile yüz film içinden temsili örneklem belirlenmiştir. Bu bağlamda araştırmanın örneklemine “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” listesinden evreni temsil yeteneği olan ilk on film seçilmiştir.

YÖNTEM

“Sesin Sinemadaki Evrimi ve Türk Filmlerinde Kullanımı” başlıklı çalışmada, Türk Sineması’nda çekim anı ya da çekim sonrası eklenen ses, sesin teknik altyapı şartları ve bunların Türk Sineması’nda kullanımı, örnek filmler ışığında incelenecektir.

Bu bağlamda filmlerde sesin (söz, efekt ve müzik) nasıl kullanıldığı ve ses kurgusunun hangi şartlarda, nasıl yapıldığı, durum tespitinin (literatüre bağlı) ardından kaynak kişilerin bilgisi ışığında değerlendirilecektir. Türk Sineması’na emek vermiş ses teknisyenlerinden ulaşılabilenler ile yüz yüze derinlemesine görüşmelerin yapılması planlanmaktadır. Bu görüşmelerde, yarı yapılandırılmış soru formları aracılığıyla, Türk Sineması’nda sesin evrimi ve sanatsal gelişimi hakkında bilgiler edinilmesi hedeflenmektedir. Çalışmanın bir diğer ayağını ise filmlerin incelenmesi oluşturacaktır. Bunun için edinilen bilgiler ışığında sesin teknik, dramatik ve algısal boyutları ortaya konulacaktır. Bu veriler ışığında, ses öğelerinin kullanımının kriterlerini içeren özgün inceleme tablosu oluşturularak, çözümlemenin bu kriterler üzerinden yapılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda çalışmada seçilen filmler üzerinden ses kullanımına ilişkin sinemasal okuma yapılacaktır.

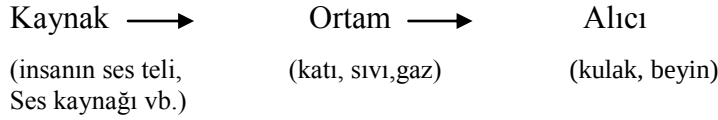
1. SES VE SES TEKNOLOJİLERİ

1.1. Ses ve Özellikleri

1.1.1. Sesin Tanımı

Literatürde genel olarak kabul gören tanıma göre; katı, sıvı, gaz gibi ortamlarda kulağın algılayabildiği basınç değişimlerine “ses” denmektedir. Ses, bir enerji biçimidir ve dalgalar halinde yayılmaktadır (www.tdk.gov.tr, 12.05.2011). Farklı kaynaklara baktığımızda ise diğer bir tanımda sesin; kaynaktan kademeli olarak artan dalgalar ile iletilen bir ortamın (gaz, sıvı ya da katı olan) mekanik titreşimi olduğu belirtilmektedir. Günlük hayatta ise ses kelimesi insanlar tarafından, kulak yolu ile beyni uyaran bir etkiyi belirtmek için kullanılmaktadır.

Bu tanımlamalardan yola çıkılarak denilebilir ki, ses ölçülebilen fiziksel bir olgudur. Ancak bir yerde bir ses vardır demek için üç ögenin bulunması şarttır.



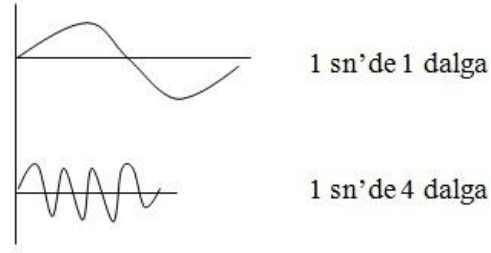
Bu üç ögeden en önemlisi ortamdır. Ortam kaldırıldığı takdirde ses kesilmektedir. Bu duruma en iyi örnek uzaydır, çünkü uzayda ses yoktur. Bilindiği üzere ses hareket halindedir ve bir hızı vardır, bu durum ise ortamdan ortama göre değişmektedir.

Hız ise ortam taneciklerinin ve bu tanecikler arasında etkili esnek kuvvetlerin büyüklüğüne bağlı olarak değişmektedir (Zeren, 1993:71). Bu nedenle ses, sıvı ve katılarda, havada olduğundan daha hızlı yol almaktadır. Yoğun ortamda sesin hızı çok fazladır, yoğunluk azaldığında ise sesin hızı da azalmaktadır.

Sesin titreşimi olduğu gibi frekansı da vardır. Frekans (frequency), bir saniye içindeki titreşim ya da devir (cycle) sayısıdır ve Alman Fizikçi Heinrich Rudolf Hertz’in* adından esinlenerek titreşim birimine “hertz” adı verilmiştir (1 sn içinde 1 dalga oluşuyorsa bu 1hz’dir). Örneğin, 300 Hz seviyesindeki bir ses, saniyede 300 kez titreşir (Agopyan, 2002).

*Alman fizikçi Heinrich Rudolf Hertz’in, 1888 yılında elektromanyetik enerjinin yayılabileceğini, tekrar toplanabileceğini ve dedekte edilebileceğini bulmasıyla elektronik dalı başlamıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Rudolf_Hertz, 12.05.2011).

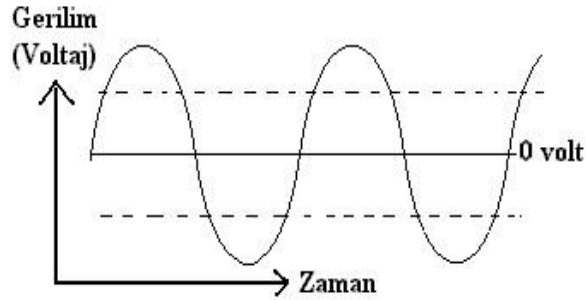
Bir saniye içindeki titreşim sayısı arttıkça, diğer bir deyişle frekans yükseldikçe ses tizleşir, inceler, frekans düştüğünde ise tam tersi ses kalınlaşır. Bu fiziksel titreşimler yani frekans, devamlı tekrarlanan dalgalar şeklindedir.



Şekil 1: Sinüs Eğrisi

(Agopyan, 2002)

Bu dalgalar enerji yüklüdür ve zaman içinde sönerek azalır. Dalganın tam ortasından bir çizgi geçirilirse çizginin altında ve üstünde iki dalga oluşur. Bu dalgalar simetrik ve birbirinin tersidir. Bunlardan birine yarım ikisine birden tam dalga denir.

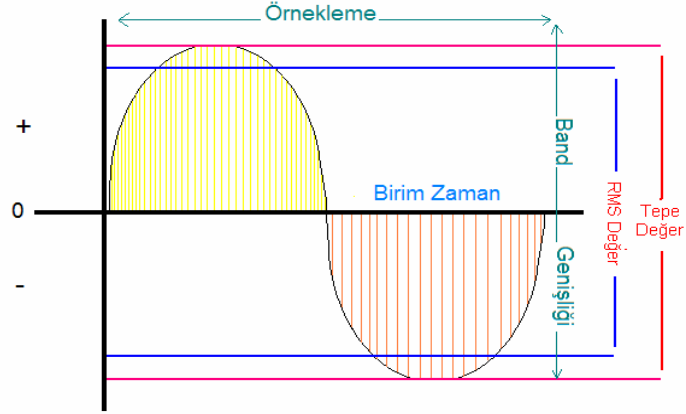


Şekil 2: Gerilim-Zaman Eğrisi

(Akbaş, 2011)

Bir dalganın oluşması için alınan yola “dalga boyu” denmektedir. Bir ses dalgasının dalga boyu (wavelength), ses dalgalarının bir çevrim tamamlaması sonucu çevrimin başlangıcı ile bitimi arasındaki mesafeye denir ve bir Yunan harfi olan “ λ ” (lambda) simgesi ile gösterilir (Huber ve Runstein, 2005:38). Aşağıdaki formülde de gösterildiği gibi ses dalgalarının boyu sesin yayılma hızının frekansına bölünmesi ile bulunur. Frekans arttıkça dalga boyu kısalır ve periyot küçülür (Önen, 2010:24).

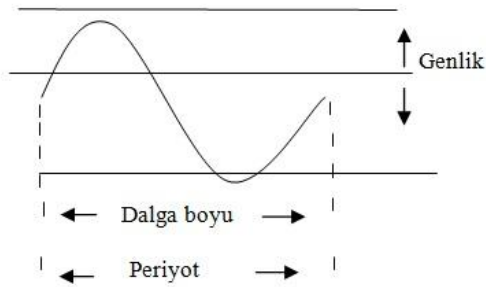
$$\lambda = \frac{V}{F} \text{ (ortamdaki sesin hızı) } \quad \frac{340}{100} = 3,4 \text{ metre}$$



Şekil 3: Periyot-Genlik Eğrisi

(Akbaş, 2011)

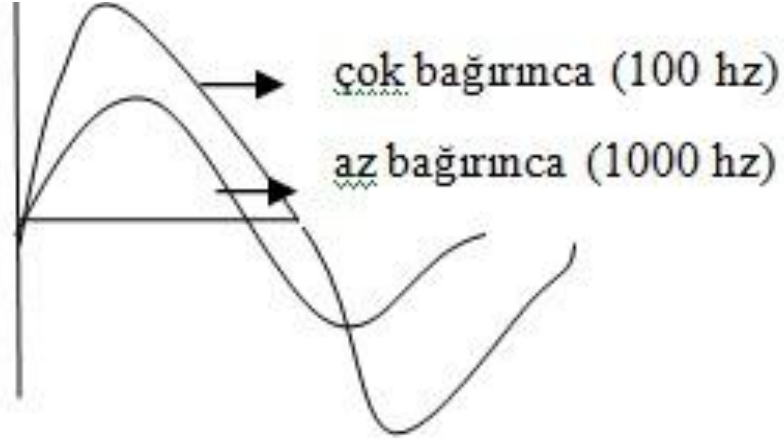
Periyot, bir dalganın oluşması için geçen zamanı ifade etmektedir ve bir ses dalgasında dalga tepe noktalarının merkeze olan uzaklığına genlik adı verilir (Huber ve Runstein, 2005:36). Bağırıldığında genlik büyük, yavaş konuşulduğunda ise genlik küçüktür (ses seviyesi yüksek ise genlik yüksek, seviye düşük ise genlik de düşüktür). Kısacası, genlik sesin şiddetini (dB) ifade etmektedir.



Şekil 4: Periyot-Genlik

(Önen, 2010:25)

Genlik (amplitüd) ses dalgasının seviyesini vermektedir. Genlik ölçüsü dB (desibel)'dir.



Şekil 5: Frekans Dalga Boyu

(Agopyan, 2002)

100 hz dalga boyu 1000hz'ye göre daha uzundur. 1000 hz'nin daha çok dalgası vardır ve kısa titreşimler almaktadır.

1 khz = 1000 hz

1 mh = 1000 khz

1 ghz = 1000 mhz

Alçak frekans dalga boyu geniş, yüksek frekans ise kısadır. Frekans büyüdükçe dalga boyu küçülmektedir. Dalga boyu küçük, frekans sayısı büyük ise ses daha yüksek duyulmaktadır. Az bağırlıdır dalga boyu küçüktür (tiz ses) ve ses uzak mesafelere gidebilmektedir. Seslerin kırılmasında, yansımada dalga boyu etkindir. Tiz seslerin dalga boyu küçük olduğundan dışarıdan duyulur, bas sesler ise duyulmaz. (Örneğin; halı yutucudur, hoparlör yerdeyken tiz sesler halı tarafından yutulur ve bas ses duyulur.) Konuşma dahil olmak üzere günlük hayatta işittiğimiz seslerin bir çoğu farklı frekansların birleşiminden oluşmaktadır. Örneğin bir

diyapazonun* ürettiği tonların her biri tek bir frekansı temsil etmektedir. İnsan konuşmasıyla ilgili frekanslar, 200 ile 8000 Hz arasında değişir. Ancak insan kulağının işitebileceği ortalama en düşük frekans 20 Hz, en yüksek frekans ise 20,000 Hz olarak kabul edilmektedir (bu frekans aralıkları bazı kaynaklarda 16 – 30,000 Hz olarak geçmektedir) ve insan kulağının algılayabildiği bu frekanslara “ses frekans bandı” denmektedir. (Ses frekans bandı yaşlılık, hastalık vb. durumlarda farklılık gösterebilmektedir.) Çocuklar ve gençler 17 kHz, yetişkinler ise 15 kHz’in üzerindeki frekansları genelde duyamazlar. Yaş ilerledikçe üst frekansları duymak zorlaşır bu nedenle işitme kaybı ilk olarak üst seslerde gözlemlenmektedir (Agopyan, 2002, Huber ve Runstein, 2005, Aziz, 2007, Önen, 2010).

Doğada bulunan canlı ya da cansız her nesnenin bir sesi vardır. Ancak insan kulağı, doğadaki tüm sesleri kulak yolu ile algılayamamaktadır. En alt (anfra) ve en yüksek (ultra) sesler arasında kalan ses titreşimleri, insan kulağının duyabileceği seslerdir. Ses frekans bandı daha öncede belirttiğimiz gibi kişiye ve özelliklerine göre değişmektedir; bu bağlamda sağlıklı genç bir insan kulağının en alt duyma sınırı 10 dB şiddetindedir (Aziz, 2007:22). Ses düzeyinin 90 dB’i aştığı ortamlarda ise uzmanlar kulaklık takılmasını önermektedir.

Bu denli özellikleri olan sesleri dört gruba ayırmak mümkündür (Sözen, 2003:6-7);

İnsan Sesleri: Çocuk sesi, kadın sesi ve erkek sesi olmak üzere üç alt bölümü olan insan sesleri doğal olarak karmaşık bir yapıya sahiptir. Çünkü insanların sesleri birbirine benzemeyen farklı özelliklere sahiptir. Örneğin, kadınların ses şiddeti 150-1000 dB arasında değişirken bu oran erkeklerde 100-850 dB arasındadır. Ayrıca insan sesleri şiddetine göre kendi içinde tekrar alt gruplara ayrılmaktadır:

87-340 dB	Bas
90-400 dB	Bariton
125-500 dB	Tenor
130-700 dB	Alto
225-1100 dB	Soprano

*Titreştirildiğinde ana seslerden birini veren, U biçiminde, küçük bir çelik araç (www.tdk.gov.tr, 02.12.2011) olan diyapazon, bir insanın veya müzik aletinin yetişebileceği ses alanı anlamına da gelmektedir.

Çalgı Sesleri: Müzik aletleri aracılığıyla elde edilen bütün sesler bu gruba dahil edilmektedir.

Doğal Sesler: Gök gürültüsü, yağmur, rüzgar gibi doğadan gelen sesler bu gruba örnek olarak gösterilebilir.

Yapay Sesler: Üretilen seslerdir.

Dört alt grupta ele alınabilen seslerin farklı genlikleri vardır. Aşağıda ses doruk şiddetlerine birkaç örnek verilmiştir:

150 dB	İnsan kulağının üst sınırı
120 dB	Siren sesi (ağrı sınırı)
120-140 dB	Uçak kalkış sesi
100 dB	Asfalt delme makinesi
100 dB	Kulaklıkla dinlenen müzik
90-100 dB	Trafiği yoğun kent gürültüsü
80 dB	Çalışan oto sesi
70-80 dB	Elektrik süpürgesi
60 dB	Normal tonda konuşma
50 dB	Açık hava sesi
50 dB	Sınıf ortamı
40 dB	Kütüphane ortamı
35 dB	Oda sessizliği
30 dB	Kuş sesi
30 dB	Fısıltılı konuşma
25 dB	Stüdyo içi sesi
10 dB	Yaprak hışırtısı
10 dB	Kulağın duyduğu en alt sınırdır.

Yine Sözen'e göre ses kaynaklarını üç grupta toplamak mümkündür (2003:3);

Nokta kaynak; çapı, ürettiği sesin dalga boyundan küçük olan ses kaynaklarıdır. Bu gruba, insan ağzı, hoparlör, kompresör, basit bir makine, taşıt gibi nesneler dahil olmaktadır.

Çizgi kaynak; birden fazla nokta kaynağın bir doğrultuda belirli aralıklar ile sıralanmasıyla oluşan ses kaynaklarıdır.

Düzlem kaynak; çok sayıda nokta kaynağın bir düzlem içinde bulunması ile oluşan ses kaynağıdır. Belirli bir uzaklığa kadar nokta daha sonra ise çizgi kaynak davranışı gösterir.

1.1.2. Sesin Karakteristik Özellikleri

Daha önce de belirtildiği gibi bir cismin ses verebilmesi için titreşmesi gerekmektedir. Titreşen cisimlerin etkisiyle meydana gelen dalgalar, ses dalgaları olarak tanımlanmaktadır ve titreşen bir cisimden yayılan ses dalgalarının ilerleyebilmeleri, yol alabilmeleri için başka bir maddenin aracılığına ihtiyaç vardır (Fishbane, Gasiorowicz ve Thornton, 2006:375). İşitilen seslerin çoğu havada ilerleyerek kulağa ulaşır ancak ses dalgaları daha öncede sesin tanımında da belirtildiği gibi, katı ve sıvı maddelerde de, yol alabilmektedir. Bu ilerleme sırasında ses dalgaları önlerine çıkan yüzeylere çarpıp yansıyabilir (reflection), bu yüzeylerin içinden geçerek (transmission) ilerlemeye devam edebilir ya da bu yüzeyler tarafından emilebilirler (absorption). Bu bağlamda sert yüzeyler ses dalgalarını yansıtırken, yumuşak yüzeyler ses dalgalarını emerek yansımayı azaltmakta veya engellemektedir (Önen, 2010:21).

Yansıma, ilerleme ve emilme niteliklerine sahip olan sesler birbirlerinden üç özellik ile ayırt edebilmektedir. Bunlar:

- Ses yüksekliği
- Ses şiddeti
- Ses tınısı

Ses yüksekliğinin frekansla olan bağlantısını daha önce belirtmiştik. Sesin şiddeti ise titreşen cismin şiddeti tarafından oluşmaktadır. Tını (timbre) ise çok basit haliyle, farklı seslerin ayırt edilmesini sağlayan bir özelliktir. Bu özellik sayesinde aynı ses şiddetinde ve aynı perdeden çalan farklı çalgılar kulağa tümüyle değişik gelebilir. Buna rağmen insan kulağı nitelikleri sayesinde, sesin tınısını çok kısa bir zaman diliminde algılayarak, sesin kime ya da neye ait olduğunu belirleyebilmektedir (Başaran, 1981:198). Çalgı seslerinin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan tek etken tını değildir. Her bir çalgı, tını ile birleşerek çalgının

orjinal, benzersiz, kendine özgü sesini meydana getiren sessel bir zarf oluşturur. Bir ses dalgasının zarfı çalınan bir notanın ses seviyesinin zaman içerisindeki değişimidir (Huber ve Runstein, 2005:48).

Envelope yani Türkçe karşılığı ile zarf, akustik ve elektronik olarak ikiye ayrılmaktadır. Akustik zarf (acoustic envelope), ses dalgasının süre içinde seviye açısından yapısını ifade etmektedir. Elektronik zarf ise genelde ADSR olarak bilinir. ADSR, bir elektronik müzik aletinin sinyalinin genlik (amplitude) ya da diğer bir deyişle seviye açısından yapısı olarak tanımlanmaktadır (Önen, 2010:32). ADSR; İngilizce *Attack-Decay-Sustain-Release* terimlerinin kısaltmasıdır. Bu dört terim bir dalga formunun meydana gelmesi ve yok olması arasında geçirdiği dört aşamayı ifade etmektedir ve Türkçe'ye *Atak-Çökme-Kalma-Yokolma* şeklinde çevrilmiştir. Orhan Akbaş'ın da belirttiği gibi ses üretmek ya da üretilmiş bir sesi şekillendirmek için kullanılan cihazların istisnasız tümünde yapılan kontroller bir şekilde ses dalgasının bu dört safhasında değişiklik yaparak etkisini göstermektedir (2011).

Aynı frekansta titreşen iki sesin karışımı ise “rezonans” anlamına gelmektedir. “Fade in” (sayısal ortamdaki görüntü için de aynı terim görüntünün siyahtan açılması anlamında kullanılmaktadır) sesin alçaktan yüksek genliğe (şiddete) doğru hareketi, “fade out” (sayısal ortamdaki görüntü için de aynı terim görüntünün siyaha düşmesi anlamında kullanılmaktadır) ise sesin yüksek genlikten (şiddetten) alçağa doğru hareketi anlamındadır. “Noise” ise belli bir anlamı olmayan gürültüyü ifade etmektedir.

Ses dalgalarının belli bir alan üzerinde yarattığı basınca Ses Basınç Seviyesi (Sound Pressure Level) adı verilir ve kısaca SPL olarak ifade edilmektedir. Basit bir ifade ile daha yüksek ses basınç seviyesi, daha yüksek ses anlamına gelir. Burada referans SPL değeri (SPLref) normal bir insanın duyabileceği en düşük ses seviyesi olan duyma eşiğidir. 130 dB SPL'nin üzerindeki sesler oldukça yüksek ve rahatsız edicidir ve aynı zamanda da insan kulağına zarar verebilir (Huber ve Runstein, 2005:53) ve önce de belirttiğimiz gibi 90 dB üstünde olan seslerde kulaklık takılması gerekmektedir.

Ses basınç seviyesi, Paskal (Pa) ya da dyne/cm² birimleri ile ifade edilmektedir. 10 dyne/cm², 1 Paskal'a eşittir (Önen, 2010:37-38). Ses kaynağından uzaklaştıkça ses şiddeti azalır. Açık havada, ses kaynağı ile ölçüm yapılan nokta

arasındaki mesafe iki katına çıktığında ses şiddeti 6 dB SPL azalmaktadır (Huber ve Runstein, 2005:55).

1.2. Ses Kaydı ve Tarihsel Gelişimi

Ses fiziksel bir öge olmanın dışında tarihsel bağlamda ele alındığında insanoğlu için estetik haz oluşturmada da önemli bir yere sahiptir. Bütün eski uygarlıklarda sese (başta insan sesine olmak üzere) önem verilmiş, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde ses, özel bir yer tutmuştur. Ses olgusunun üzerinde uzun süre çalışılmış ve yukarıda değinilen temel teknik bilgiler zaman içerisinde elde edilmiştir. Öncesinde ise ilk dönem insanları, doğadaki sesleri dinlemişler, birbirleriyle anlaşabilmek için, çıkarabildikleri seslerle iletişim kurmaya çalışmışlar, zamanla bu yeteneklerini geliştirmiş ve konuşarak anlaşmaya başlamışlardır. Giderek yaygınlaşan ve ortak bir duruma gelen bu anlaşma biçimi, tüm toplumlar tarafından da benimsenmiştir.

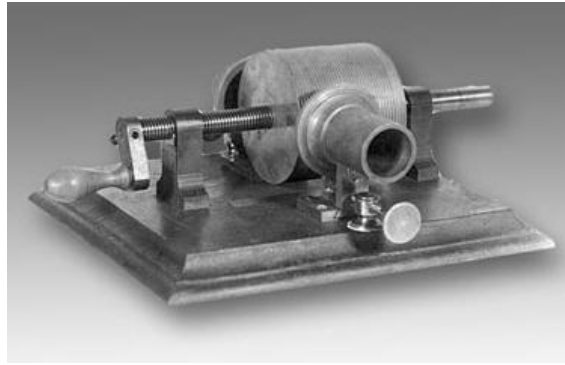
Sesi ve özelliklerini kavramaya başladıkları ilk çağlarda insanların, doğanın seslerini taklit etmeye çalıştığı ve yine birbirleriyle haberleşebilmek için bu sesleri kullandıkları da ayrıca bilinmektedir (Ömür, 2001). Bu taklit etme yeteneği ve isteği ile “doğal olanın kopyası”nı üretmek üzere girişilen bilimsel çabalar günümüzde de sürekli olarak gelişerek devam etmektedir.

Abisel’in de değindiği gibi insanoğlunun, doğal olanı kopyalama çabalarının neticesinde, öncelikle resim sanatı doğmuştur. Zamanla fotoğraf makinesinin icadı ve *Cinematographe** ile canlılara ve doğaya özgü hareketleri kaydedip, kopyalama olgusu daha ileri bir noktaya taşınmıştır (2010:21). Ses için de aynı durum söz konusu olmuş, öneminin geç farkına varılmış olmasına karşın ses kayıt teknolojisi görüntü kayıt teknolojisine göre daha hızla gelişmiştir. Ayrıca Edison’un, ilk görüntü kayıt cihazlarından biri olan Kinetoskop’u, fonografına eşlik edecek bir görüntü kayıt cihazı yapmaya çalışırken bulduğu bilinmektedir (İdrisoğlu, ty.)

Çeşitli kaynaklara göre ses kayıt tarihinin başlangıcı 1800’lerin başına dayanmaktadır ve birçok ülkede birbirinden habersiz kişiler ses kayıt teknolojisinin

*Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin 1895 yılında adını verdikleri ilk sinema makinesi, cinematographe /sinematograf.

gelişmesi için çalışmalarda bulunmuştur. Bu bağlamda bilinen ilk çalışmanın Amerika'lı Thomas Young'un 1807'de akustik titreşimleri bir silindir üzerine geçiren cihazı bulması söylenebilir. Ses kayıt endüstrisinin gelişimi ise Thomas Alva Edison'un, "*Fonograf*"'ı icadıyla başlamıştır. Halk tarafından benimsenmesi üzerine *Fonograf*'ı üreten firmalar tüketiciler için ekonomik ve kullanımı kolay cihazlar tasarlamaya girişmişlerdir. 1950'lere kadar müzik ve eğlence dünyasında uzun süre *Fonograf* kullanılmıştır (Milliyet Ansiklopedi, 1985, Teksoy, 2005).



Resim 1: Fonograf

(www.filmsound.org, 20.06.2010)

Kayıt yapmayan ancak kayıtlı parçaları çalabilen ucuz bir cihaz fikri sayesinde ise *Fonograf*'ın geliştirilmiş bir türü olan "*Gramofon*" üretilmiştir. *Gramofon* yuvarlak, ince bir taş plak ile çalışırken *Fonograf* silindir yardımı ile çalışmaktadır. Kamera ve projeksiyon cihazının görüntü için yaptığını ses için yapan *Gramofon* 1877 yılında yine Edison tarafından icat edilmiştir. 1881 yılına gelindiğinde ise Charles Tainter, plağın ilk prototipini yapmıştır. Edison'un, konuşan makine olarak tanımlanan *Fonograf*'ını, satın alan gezginci tanıtımcılar, yanlarındaki plakları ücret karşılığında gittikleri yerlerde insanlara dinletmişlerdir (Milliyet Ansiklopedi, 1985, Teksoy, 2005).

Aynı yıllarda, New York'ta yapılan gösterilerin birinde, "*Yankee Doodle*" adlı parça, Jules Levy tarafından kornetle çalınmış ve bu ilk enstrümanlı müzik kaydı sayılmıştır (Milliyet Ansiklopedi, 1985:234).

Fonografin ilgi görmesi ve görüntü kayıt teknolojilerinin de gelişmesi ile birlikte yatırımcıların teşviki ile bu iki buluşun birlikte kullanılmasına, yani sesin

filmlere eşlemeli olarak uygulanmasına çalışılmıştır. İlk olarak döner bir silindir üzerine alınan sesler, film gösterilirken bir iğne vasıtası ile okutulmuştur. Fakat sistem iyi sonuçlar vermediği için benimsenmemiştir. Daha sonraları ise yapılan çalışmalar neticesinde sesler taş plaklara kaydedilmeye başlanmış, bu kayıtlar, film gösterimi sırasında salonun belirli bir yerine koyulan *Gramofon* vasıtası ile çalınmıştır. Otyam'a göre bu sesler, müzik ve bazı önemli konuşmalardan oluşmaktadır ve aslında istenilen sonucu vermekten uzaktır (1980:6). Ancak aygıtın seyirciler üzerinde yarattığı ilk heyecandan sonra, kayıtların kötülüğü, plakların dayanıksızlığı ve pikabı çalıştırmanın güçlüğü, yapımcılar tarafından önemsenmiş ve bu sorunları ortadan kaldırmak adına çalışmalar başlatılmıştır.

1.2.1.İletişim Araçlarında Ses

Kayıt teknolojileri tarihinde sıkça anılmasa da çalışmanın geneline bakıldığında, Graham Bell'in buluşu olan telefon (1876), sesin iletimi ve sonrasında kayıt teknolojilerine olan katkısı açısından gramofonla eşit düzeyde önemlidir. Monaco'ya göre (2006:75), Bell'in icadı elektrik sinyallerinin ses kaydı için nasıl uygun hale getirileceğini göstermiştir. Bell'in sesin elektriğe dayalı iletimi teorisinin, mekanik gramofon teknolojisiyle birleşmesi 1920'lerin ortasına kadar sürmüş ve aynı dönemlerde sinema filmlerinde kullanmak amacıyla ses kayıtları, görüntü kayıtlarıyla birleştirilmiştir.

Ses kayıt teknolojisinin tarihine bakıldığında, üretilen tüm teknolojik ürünlerde olduğu gibi, ses kayıtlarının da deneme yanılmalarla, usta çırak ilişkileriyle ortaya çıktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra teknolojik ilerlemeler farklı ülkelerde, farklı kişiler tarafından gerçekleştirilmiş ve birinin icadı diğerinin yeni bir cihaz icat etmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda sinema için ses kayıt teknolojilerini incelemeden önce, günümüze gelene kadar olan tarihsel süreç içerisinde ses kaydının teknolojik ilerleyişini de ele almakta fayda vardır. Aşağıdaki bölümde icat sırasına göre telefon, gramofon ve radyo kısaca ele alınmaktadır.

1.2.1.1. Telefon

Eski Yunancada Telos “Uzak” ve Phone “Ses” sözcüklerinin birleşmesinden oluşan telefon dilimize Fransızca *Telephone*'den geçmiştir. Birbirinden uzak yerlerde

bulunan kişiler ve düzenekler arasında bilgi alışverişini sağlayan elektrikli ses alıp verme aygıtı olarak tanımlanan telefonun çalışmasında ana ilke, ağızdan çıkan ses dalgalarının önce elektrik sinyallerine çevrilmesi, bu sinyallerin çeşitli gönderme yöntemleriyle uzağa iletilmesinden sonra, bu defa elektrik sinyallerinin yeniden kulakla duyulabilecek ses dalgalarına çevrilmesidir. Telefonun ahizesi sesi elektrik enerjisine ve elektrik enerjisini de sese çevirebilmektedir (www.tdk.gov.tr, www.wikipedia.org 12.04.2010). Alexander Graham Bell tarafından 1876 yılında icat edilen telefon, mikrofonun temellerini oluşturması, sesin elektriksel sinyallere dönüştürülmesi ve iletimi açısından sinema sektörü için de büyük bir öneme sahiptir.

1.2.1.2. Gramofon

Eski Yunancada Fone, "Ses" ve Grammein, "Yazmak" sözcüklerinin birleşmesinden oluşan cihazın patenti ilk olarak 29 Eylül 1887 yılında Alman bilim adamı Emil Berliner tarafından alınmış olsa da daha önce de değinildiği gibi *Gramofon* 1877 yılında Thomas Alva Edison tarafından icat edilmiş olan *Fonograf*'in geliştirilmiş şeklidir (www.tdk.gov.tr, www.wikipedia.org 12.04.2010).



Resim 2: Gramofon

(www.filmsound.org, 20.06.2010)

Fonograf ya da daha yaygın adıyla *Gramofon*, ses titreşimlerini, döner bir silindire sarılmış bir kalay folyoya izler halinde kaydetmektedir. Silindir yerine plak kullanma fikri, plakların daha fazla sayıda çoğaltılıp daha kolay piyasaya sürüleceği görüşünden doğmuştur. Berliner 1893'te fiyatı makul ilk gramofonları ve sert kauçuktan yapılan 7'inçlik plakları piyasaya sürmeye başlamıştır. Elektrikle çalışan

ilk gramofonlar, 1894 yılında Washington'da United States Gramophone Corporation tarafından yapılmıştır. Bu pikaplar, 7'inçlik plakları çalabilmiştir. Bunun ardında, 10'inçlik ve 12'inçlik gramofonlar da yapılmıştır. İlk plak doldurma stüdyosu ile ilk plakçı dükkanı da, 1897 yılında Berliner Gramophone Corporation tarafından Philadelphia'da açılmıştır. Sonraki yirmi yıl içerisinde plak endüstrisindeki başarı ve satış grafiği inanılmaz bir yükseliş göstermiş, plak ve ses kayıt endüstrisi, kısa zamanda dünyanın önde gelen sektörlerinden biri olmuştur (Milliyet Ansiklopedi, 1985:235-237, <http://www.recording-history.org>, 10.09.2011).

Bu mekanik-akustik kayıt yöntemi 1920'de elektrikli sistemlerin ortaya çıkmasına kadar sürmüştür. Bant kayıt sistemlerini geliştirmek içinse, zamanla magnetik (manyetik) ilkeleri kullanılmıştır. Bu sistemler, 1935'te magnetik plastik şeridin devreye girmesiyle, ardından da 1960'larda mikro elektroninin kullanılmasıyla, büyük bir ticari başarı kazanmıştır (www.kameraarkasi.org, 25.12.2009). Aynı dönemde radyo sektörü de bu rekabet ortamına dahil olmuştur. 1920 yıllarında önce ABD'de sonrasında Avrupa ülkelerinde radyo yayınları yapılmaya başlamıştır.

1.2.1.3. Radyo

Radyo terimi Latince kökenli olmasına ve “ Radius” – “ışın” (radyasyon-ışınım) kelimesinden kaynaklanmasına karşın dilimize Fransızca'dan girmiştir. Haber, eğlence ve kültür aracı olan radyonun tarihi 1800'lü yılların başına dayanmaktadır. 1827 yılında fizik bilgini Amerikalı Savory'nin elektrik arkı etrafındaki toplu iğnelerin (demir, çelik gibi ferromanyetik cisimlerin) mıknatıslanmasını bulması radyo tarihinin başlangıcı kabul edilmektedir (Agopyan, 2002, www.wikipedia.org 12.04.2010).

1840 yılında İngiliz Joseph Henry'nin yüksek frekanslı titreşimler elde etmesinin ardından Samuel F. B. Mors'un özel mors alfabesini bulması ve 16km öteye ilk telgraf metnini 1838'de göndermesi daha sonra da James Clark Maxwell'in 1873'de matematikle ispat ettiği elektromanyetik dalgaların varlığı ve dalga denklemlerini takiben 1888 yılında da Alman fizikçi Rudolf Herz'in elektromanyetik enerjinin yayılabileceğini, tekrar toplanabileceğini ve dedekte edilebileceğini bulmasıyla elektronik dalı başlamıştır. Hertz'den ayrı olarak Branly, Sir Oliver ve

Popov'un çalışmalarından sonra 1901'de transatlantik telsiz haberleşmesini yaparak radyonun temellerini atan ise Guglielmo Marconi olup İtalya'nın Bologna kentindeki evinin tavan arasında yaptığı deneylerle Popov'un bu alandaki teorisini kanıtlamıştır. Marconi'nin mesaj göndermek için kullandığı verici ise Hertz tarafından geliştirilmiş bir elektrik kıvılcımı jeneratörüdür. Jeneratörün yaydığı dalgalar, Fransız Eduard Branly'nin icat etmiş olduğu bir alıcı tarafından yakalanıp, alıcı daha sonra radyo dalgalarını bir elektrik akımına dönüştürmüştür. Marconi ise 1894'te oda içinde gönderilen radyo sinyallerini çalan bir elektrikli zil yapıp, sonraki sekiz yıl içinde Atlas okyanusu üzerinden 4800 km'yi aşan transatlantik haberleşmeyi sağlayan mesajları göndermeyi başarmıştır (Agopyan, 2002, Aziz, 2007, www.tdk.gov.tr, www.wikipedia.org, 12.04.2010, <http://www.recording-history.org>, 10.09.2011). Elektronu 1897'de J. Joseph Thompson keşfetmiştir. Fransa'da ise Eugene Ducretet 1899 yılında Rus donanması için alıcı olarak çalışan bir telefon kulaklığına bağlı duyurgaçlar üretmiştir. 1900'de Ferrie'nin icat ettiği elektrolitik algılayıcılar 1904 yılına kadar kullanılmıştır. 1906 yılında Pickard'ın kristal dedektörü bulması ile en önemli radyo gelişmeleri 1906 ve 1909 yılları arasında kullanılan galenli algılayıcılar ile sağlanmıştır. Ancak bu alıcılarda ayarlar kararsızdır. Bu sorunu İngiliz John Ambrose Fleming önceki yıllarda, 1903 tarihinde vakum tüplü diyotu (termoionik lamba) keşfederek çözmüştür. Termo – iyonik terimi “sıcak” ve “elektrik yüklü atom parçacığı” anlamında Yunanca iki sözcükten oluşmuştur. Bu lambalarla dalgalı akımlar doğru akıma çevrilerek elektrik alanında ve radyo devrelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Ardından 1907 yılında Amerikalı De Forest vakum tüplü triyot lambayı bulunca elektronikte radyo imalat tekniği kolaylaşmıştır (Agopyan, 2002, Aziz, 2007).

Bu cihazların gelişimi ve kullanımı sayesinde ses kayıt teknolojileri hızla gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu nedenle sesin iletimim ve kayıtları yapılırken bazı araçların kullanım gerekliliği ve doğru ortamların oluşturulması ihtiyacı doğmuştur.

1.3. Ses Kayıt Teknolojileri

1.3.1.Ses Kayıt Stüdyolarının Tanımı ve İşlevi

Genel bir ifade ile tanımlanacak olursa; özel olarak ses kayıtlarının yapıldığı, ses kayıt stüdyoları; sesin psikoakustik* ve fiziksel olarak değerlendirildiği, kaydedildiği ve işlendiği, akustik niteliğiyle de tüm kayıt ortamının kontrolünün sağlandığı mekanlardır.

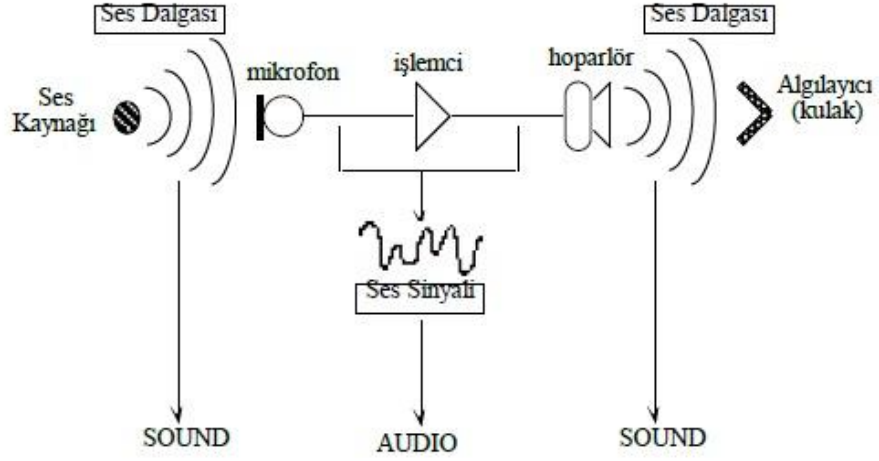
Daha önce belirtildiği gibi tüm özellikleri göz önüne alındığında doğal olarak kaydı alınacak her sesin ve kayıt için kullanılacak her ses kayıt sisteminin kendine has özellikleri bulunmaktadır. Kullanılacak ses sistemlerinin; kayıt alınacak ortamın, konuşmacının her sözünü, müziğin her melodisini ve diğer sesleri olabildiğince berrak, net ve doğal vermesi gerekmektedir. Bu bağlamda ses kayıt stüdyoları; kumanda odası ((CR) Control Room – Kontrol Odası) ve seslendirme stüdyosu olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Kumanda odaları, kayıtları alan teknisyenin ve teknik aletlerin bulunduğu kısımdır. Ses odaları ise; iç ve dış gürültülere karşı yalıtılmış, akustik düzenlemesi yapılmış olan odalardır.

Bu odalarda kayıt altına alınan ve işlemlere tabi tutulan ses (herhangi bir mekanın mimari tasarımı ve yapıda kullanılan farklı malzemelerin kendine özgü karakteristiklerine göre ve bunun yanında birçok değişik faktöre bağlı olarak), kayıt anında ve sonrasında dinlendiğinde farklı nitelikler gösterebilmektedir. Bu nedenle kayıt altına alınacak sesin açık ve kapalı mekanlarda nasıl olduğunu bilmek ve mekana göre oluşan akustiği analiz etmek gerekmektedir.

Burada sıkça kullanılacak olan akustik kelimesi ise, iletici ortamın hava olduğu kapalı ya da açık mekanlarda sesin fiziksel davranışlarını inceleyen bilim dalını ifade etmektedir. Sözen'e göre akustik, genel anlamda sesin; üretimi, denetimi, aktarımı ve kaydedilmesini incelemektedir ve mimari akustik, çevre akustiği, müzik akustiği gibi çeşitli dallara ayrılmaktadır (2003:41). Bu tanımlamanın yanı sıra akustik kelimesi çoğu kez bulunduğu ortamın tanımlanmasında da kullanılmaktadır ('akustik ortam' gibi). Bu anlam çerçevesinde Holman'ın (1997) da belirttiği gibi iletici ortam akustik bir yapıya sahipse sesin adı, *sound* olarak kullanılır. Ses, akustik

*Psikoakustik, işitsel olarak algılanan her sese karşı, nesnel tepkimizi açıklayan ve inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Bu bilim dalı insandaki işitme sisteminin özelliklerini ve performansını araştırmakta, seslerin algılanışını olabildiğince sayısal verilere ve fizik yasalarına bağlamaya çalışarak belirlemektedir (Ergül, 2006).

ortamını terk ederek bir başka ortama yani elektrik ortamına geçtiğinde ise *audio* adını almaktadır.



Şekil 6: Sound ve Audio

(Holman:1997)

1.3.2. Ses Kayıtlarında Kullanılan Teknik Donanım

1.3.2.1. Mikrofonlar

Daha öncede değinildiği gibi telefon, gramofon ve radyonun ses iletimi işlevini yerine getirebilmesi için ses sinyallerinin elektrik enerjisine dönüştürülmesi gerekmektedir. Sinyallerin geçiş yaptığı ilk kapı işlevini gören mikrofonlar, titreşimlerden oluşan ses dalgalarının hava moleküllerini hareket ettirmesi sonucu oluşan mekanik enerjiyi, mikrofonun çıkışında elektriksel enerjiye çeviren dönüştürücülerdir.

Sesi elektriksel olarak tutma ve iletme görevi açısından Alexander Graham Bell'in 1876 yılında icat ettiği telefon, mikrofonun ilk başarılı örneği olarak kabul edilebilir. 1917 yılında ise Thomas Edison, telefonda yer alan mikrofondan çok daha duyarlı bir mikrofon geliştirmiştir. 1923 yılına gelindiğinde ise Almanya'da mikrofonun duyarlılığını artırıcı yeni gelişmeler sağlanmıştır. (Çalışma kapsamında tarihsel gelişiminden ziyade mikrofonun nitelikleri ele alınacaktır)

Mikrofonların kullanım alanları oldukça geniş olduğundan kullanım amaçları doğrultusunda sessel, elektriksel ve fiziksel olarak farklı özellikte olan çeşitli mikrofonlar üretilmiştir. Bu bağlamda doğru mikrofon seçimi açısından, mikrofonların karakteristik özelliklerinin iyi bilinmesi gerekmektedir (Hubber ve Runstein, 2005:123). Çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda mikrofonları tiplerine, kullanım yerlerine ve ses alma karakteristiğine göre aşağıdaki tabloda olduğu gibi sınıflandırmak mümkündür*:

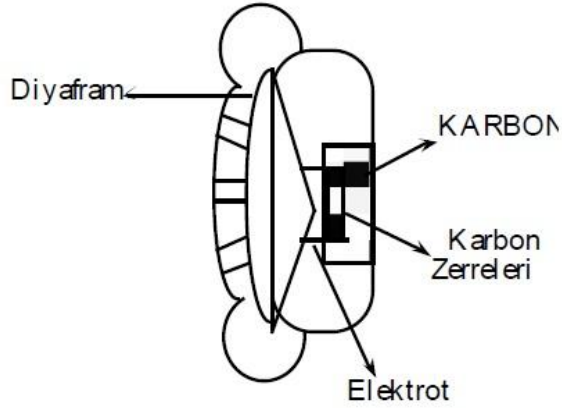
Tipi	Yönsel Tepki	Kullanım Yeri	Çalışma Prensibi
			Elektromanyetik
Karbon	Omni-Directional (Dairesel)	Boom Mikrofonlar	Elektrostatik
Kristal	Bi-Directional (Sekiz Figür)	Yaka	
Devingen Bobinli	Uni-Directional (Yüresel)	El	
Şerit	Highly-Directional (Tüfek)	Pressure Zone	
Kondansatör			

Tablo 1: Mikrofonlar

1.3.2.1.1. Tiplerine Göre Mikrofonlar

Karbon Mikrofonlar: Küçük kömür taneciklerinin üzerine yerleştirilmiş bir diyaframa yapılan basınç değişimlerinin, karbon (kömür) taneciklerinin direncini değiştirmesi prensibine göre çalışır. Mikrofonu, bir pil ve trafonun sargısı seri olarak bağlanmıştır.

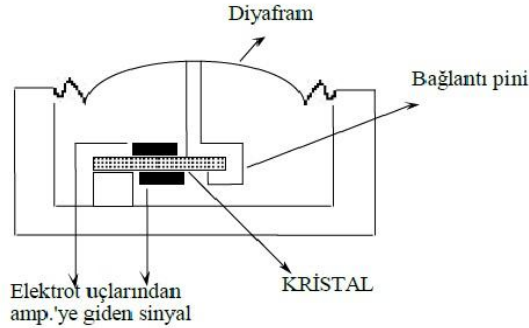
*Bu bölüm altındaki bilgiler şu kaynaklardan yararlanılarak hazırlanmıştır: Aziz 2007, Fishbane, Gasiorowicz ve Thornton 2003, Huber ve Runstein 2005, Merrill 1992, MEGEP 2008, Önen 2010, <http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 2009.



Şekil 7: Karbon Mikrofon

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)

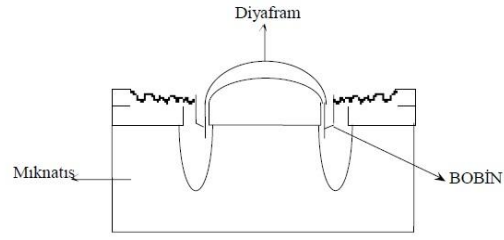
Kristal Mikrofonlar: Kristal mikrofonlar, aşırı sıcaktan ve nemden çabuk etkilenecek yapılarını kaybeden mikrofonlardır. En ufak sarsıntıda bile kristalin çatlama tehlikesi vardır. Karbon mikrofonların olumsuz etkilerine karşılık üretilmiş mikrofonlardır. Frekansları dar olduğundan artık kullanılmamaktadır.



Şekil 8: Kristal Mikrofon

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)

Devingen Bobinli (Dinamik) Mikrofonlar: Bu tür mikrofonlarda ağırlığı yaklaşık 0.1 gr. olan bobin, iki mıknatıs arasına yerleştirilmiştir. Bobinin ucu, çok ince bir alüminyumdan yapılan diyaframa bağlıdır. Önemli özelliği ise, harici bir beslemeye gerek duymamasıdır. Bu mikrofon tipi, pratikte "dinamik mikrofon (dynamic microphone)" olarak adlandırılır.



Şekil 9: Devingen Mikrofon

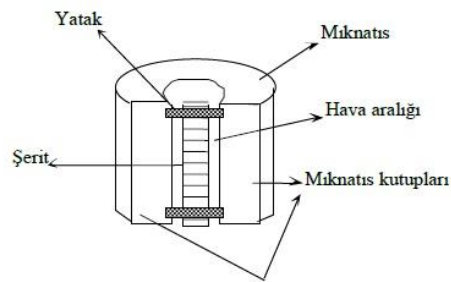
(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)



Resim 3: Devingen Mikrofon

(www.panmusic.com, 08.07.2009)

Şerit (Ribbon) Mikrofonlar: Kalınlığı yaklaşık 6.10-4mm. ve uzunluğu 2cm olan alüminyum şeridin, bir mıknatıs içerisinde hareket ettirilmesi ile oluşturulmuş mikrofonlardır. Levha ile mıknatıs arasında bir hava aralığı vardır. Ses dalgaları, şeride çarparak onu ileri-geri hareket etmeye başlar.



Şekil 10: Şeritli Mikrofon

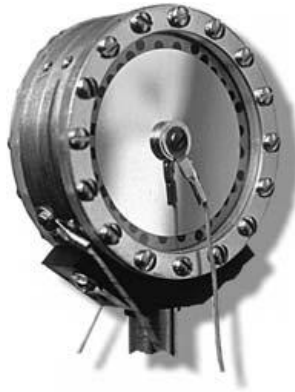
(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)



Resim 4: Şeritli Mikrofon

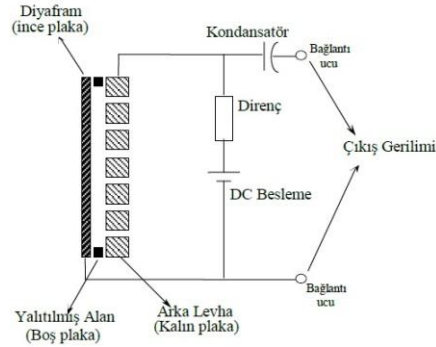
(Oflaz, 2008)

Kondansatör Mikrofonlar: Kapasitif mikrofonlar olarak da bilinen kondansatör (condenser) mikrofonlar elektrostatik prensibi ile çalışırlar. Kondansatör mikrofonun kapsülü içinde çok ince metal bir diyafram ve ikinci bir metal levha bulunur. Bu iki levha bir kapasitör oluşturur. İçinde elektrik akımını tutabilen cihazlara kapasitör denir. Bir kapasitörün depoladığı yük, kapasitans değeri ve uygulanan voltaja bağlıdır.



Şekil 11: Kondansatör Mikrofon

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)



Resim 5: Kondansatör mikrofon diyaframı

(Oflaz, 2008)

Bu tür mikrofonlar daima harici bir beslemeye ihtiyaç duyarlar. Ses dalgalarına olan duyarlılığı dinamik mikrofonlara göre çok daha fazladır. Bu nedenle kullanılacakları ortamın yalıtımının iyi yapılmış olması gerekir. Günümüz tercih edilen mikrofon türüdür.

Elektret ve RF Elektrostatik Mikrofonlar: Elektret, kendine uygulanan elektrik yükünü değişikliğe uğratmadan üzerinde tutan yalıtkan bir cisimdir. Elektret mikrofonların çalışabilmesi için, mikrofonun içine minimum 1.5V gerilim sağlayan pil yerleştirilmiştir. Buna rağmen elektret mikrofon, aslında bir kapasitif mikrofondur. Bu nedenle mikrofonun pili olmadığı zaman kapasitif mikrofonun çalışma yöntemiyle (harici beslemeyle) çalışabilirler.

Elektret Kondansatör Mikrofonlar: İnce bir yarı iletken maddenin iki yüzü, elektrostatik bir yöntemle, moleküler bir aranjman yapılarak pozitif (+) ve negatif (-) olarak yüklenir. Bu yarı iletkenin en büyük özelliği, elektrik yüklerini sürekli korumasıdır. Bu tür yarı iletkenlere elektret (electret) adı verilmiştir

Yaka mikrofonları, cep telefonlarındaki mikrofonlar, tıbbi tedavide kullanılan mikrofonlar, bazı düşük fiyatlı boom ve stüdyo tipi mikrofonlar elektret-kondansatördür (Önen, 2010:108).

1.3.2.1.2. Yönsel Tepkilerine Göre Mikrofonlar (Directional Response)

Yönsel tepki, mikrofonların hangi taraftan gelen sinyallere daha duyarlı olduğunu gösterir. Mikrofonlar, yönsel tepki açısından dört kategoride incelenebilirler.

Dairesel	(Omnidirectional - Tüm yönlü)
İki Yönlü	(Bi-directional - sekiz figürlü)
Yüreksel	(Uni-directional - Tek Yönlü)
Tüfek	(Highly -directional)

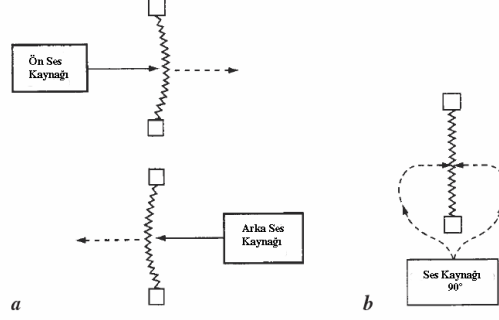
Dairesel (Omnidirectional) Mikrofonlar: Bu mikrofonlar önden, arkadan ve yanlardan gelen tüm sesleri eşit şekilde alırlar. Farklı yönlerden gelen ses kaynaklarından gelen sesleri kaydetmek için en uygun mikrofonlardır. Ortam sesleri ve efekt kayıtları için tercih edilmektedirler. Her yönden gelen sesleri algıladıklarından, kaydedilen sesle beraber arka plandaki sesleri ve kapalı mekanlardaki yansımaları da alması ise bir dezavantajdır. Ses alınacak ortamın tam ortasında olduğunda bu mikrofonun kullanımı daha işlevseldir.



Resim 6: Tüm Yönlü (Omnidirectional) mikrofonların yönsel yapıları
(Oflaz, 2008)

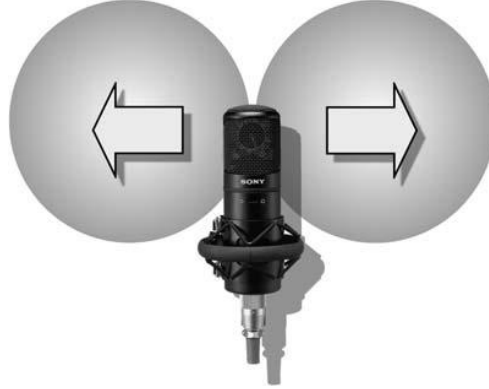
İki Yönlü Mikrofonlar: İki Yönlü (directional) mikrofonlar her yönden gelen ses sinyallerini ya da oluşan ses basıncını eşit şekilde algılamazlar. Bu açıdan “yön seçici mikrofonlar” olarak da ifade edilirler. Her yön ile karşılaştırıldığında,

arka plandaki sesleri daha az algılarlar. İki yönlü mikrofonlar, iki ses kaynağını aynı anda kaydetmek için idealdirler (Önen, 2010:111-112).



Şekil 12: İki Yönlü (directional) mikrofonun iç kesiti

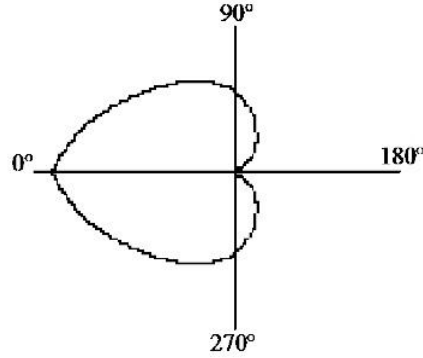
(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)



Resim 7: İki Yönlü (Bidirectional) mikrofonların yönsel özellikleri

(Ofllaz, 2008)

Yüreksele-Tek Yönlü Mikrofonlar (Uni-directional): Türkçeye 'tek yöne ait' mikrofon olarak çevrilen *uni-directional* mikrofon, yaygın kullanımıyla *yüreksele* (cardioid) olarak tanımlanmaktadır. Arkadan gelen seslere kapalı olduklarından kapalı ya da açık alanlarda tek kişi için konuşma ya da vokal mikrofonu olarak kullanılır.



Şekil 13: Yüreksele Mikrofon karakteri

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)

1.3.2.1.3. Kullanım Yerine Göre Mikrofonlar

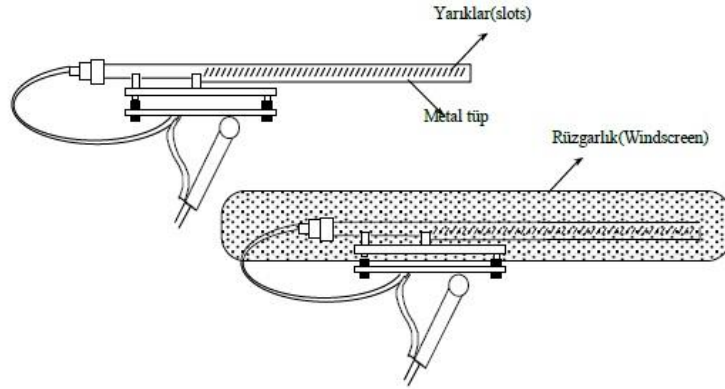
Boom (Shotgun) Mikrofonlar: Mikrofonun ucuna asılı olduğu çubuğa ve mikrofonu sağa, sola, aşağı, yukarı, ileri ve geri hareket ettirme olanağı sağlayan mikrofon koluna *boom* adı verilir. Ses kaynağına yaklaşılmadan, sesin etkili bir biçimde alınmasına imkan vermesi, sesli sinema çekimlerinde sıklıkla kullanılmasına neden olmuştur.

Boomların üç çeşidi vardır (MEGEP, 2008a:20):

1. Elde tutularak yönlendirilen bir çubuğun ucuna bağlıdır. Genellikle dış çekimlerde kullanılır.
2. Zürafa (Giraffe Boom): Üçayak üzerine oturtulur. Stüdyo içinde hareket ettirilebilirse de üçayak sabitken *boom* 'un uzatılıp kısaltılması olanağı yoktur.
3. Boom Arabaları: Çok gelişmiş, zengin hareket imkânı sağlayan oldukça pahalı araçlardır. Stüdyo içinde yaygın olarak kullanılırlar.

Ayrıca Boom Mikrofonlar, yakın mesafa için kullanılanlar (shotgun), ev içi gibi mekanlarda (orta uzaklık) kullanılanlar (boom) ve uzun mesafe için kullanılanlar olarak üçe ayrılmaktadırlar.

Türkiye’de şekilleri itibariyle silahı andırdıkları için tüfek (rifle) ya da *silah* (gun) olarak da tanımlanan bu mikrofonlar uygulamada Boom adı kullanılmaktadır. Bu karakterdeki mikrofonlar hedefe (ses kaynağına) odaklanır. Bu nedenle highly-directional karakter aynı zamanda *line mikrofon* olarak tanımlanan mikrofon tipini oluşturur.



Resim 8: Tüfek Mikrofonlar

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)

Uzunlukları 54cm ve kutupsal alışı açıları 50° olan line mikrofonlar, yayın amaçlı tüm dış çekimlerde (özellikle süreli film, haber röportaj, belgesel ve spor karşılaşmaları) kullanılır. Tek yönlü mikrofonlardır. Uzunluğu 2.5m olan mikrofonlar ise değişik uzunluklardaki tüplerin birleştirilmesinden oluşur ve kendine özel bir üçayağa (tripod) oturtulur. Büyük ve hantal bir yapıya sahiptir. En önemli özelliği 2kHz'in altındaki frekanslara duyarsız oluşudur. Böylece zemin gürültülerine (noise floor) kapalı olacak, mikrofondan çok uzakta bulunan bir grup içerisinde istenilen ses kaynağını seçebilecektir. Kullanım alanlarının başında belgesel amaçlı uzak mesafeli dış çekimler gelir.

Yaka Mikrofonları (Lavalier): Elbiseye ya da boyuna mandallanabilen yaka mikrofonu oldukça kullanışlıdır. Kullanıcıya hareket özgürlüğü sağlaması, ışık açısından da gölge sorunu çıkarmaması nedeni ile tercih edilen bir türdür. Genellikle çok yönlü olarak imal edilirler. Kullanış açısından avantaj sağlarken, giysilere sürtünmesinden kaynaklanacak hisırtılar ya da konuşmacının başka bir yöne bakarak konuşması ses (tek yönlü olmasından) kalitesinde dezavantajlar doğurur (MEGEP, 2008a:20, Merrill, 1992:33-35).

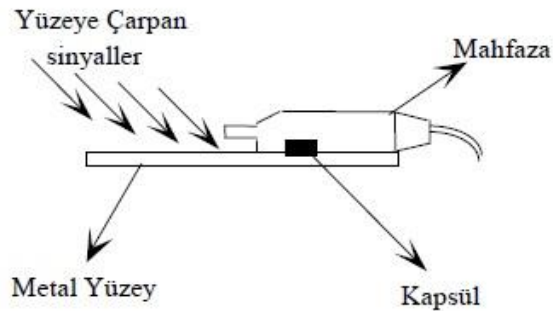


Resim 9: Yaka Mikrofonları

(Oflaz, 2008)

El Mikrofonları (Hand-held): Elle tutulan ya da bir masa veya zemin üzerine yerleştirilen genellikle çok yönlü kardiyot mikrofonlardır (Merrill, 1992:33-35). El mikrofonları, alkalin pillerle yaklaşık 15 saat çalışabilir. Yanlışlıkla yapılacak değişikliklere engel olan bir kilit fonksiyonu mikrofon ayarlarını korur.

Pressure Zone (PZM): Crown (Crown International Corp. of USA) firması tarafından ortaya çıkarılan PZM™ (**P**ressure **Z**one **M**icrophone), kapasitif mikrofon kapsülünün (kapsül, kapasitif mikrofonlarda arka plaka ve diyaframın oluşturduğu parçadır), 15-20 santimetre kare'lik sabit metal yüzeye yerleştirilmesinden oluşan özel bir mikrofon çeşididir. Ses sinyalleri, metal yüzeye çarparak titreşimini bu yüzey içerisinde sürdürür ve hareketini kapsüle ulaştırır. Ambiyans mikrofonu olarak kullanılır. Masa üzerine, duvara ya da zemine monte edilir. Kutupsal şekil olarak dairesel karaktere sahiptir. Çok yönlü mikrofonlardır (Merrill, 1992:35).



Şekil 14: PZM mikrofon

(<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/downloads/Mikrofonlar.pdf>, 05.07.2009)

1.3.2.1.4. Çalışma Prensiplerine Göre Mikrofonlar

Elektromanyetik Prensipte Çalışan Mikrofonlar: İngiliz fizik ve kimya bilgini Michael Faraday, kapalı iletken bir telden yapılmış çerçeveden geçen manyetik akımda değişim olduğunda, çerçeveden bir akım geçtiğini gözlemiştir. Bu gözlemlerin sonucu olarak manyetik alan değişimlerinin elektrik alanı meydana getirdiğini ileri sürmüştür. İletken çerçevede gözlenen akıma “indüksiyon akımı”, bu akımı meydana getiren elektromotor kuvvetine “indüksiyon elektromotor kuvveti”, olaya da “elektromanyetik indüksiyon (Fishbane, Gasiorowicz ve Thornton, 2006:837), bu sistemle çalışan mikrofonlara da elektromanyetik mikrofon denmektedir.

Elektrostatik Prensipte Çalışan Mikrofonlar: Durgu elektrik yüklerini inceleyen bilim dalına elektrostatik denmektedir. Elektrostatikle yüklü iletken bir cisim, cismin üzerinde ve içinde her noktada sabit olan elektrik potansiyel olarak tanımlanır. Yüklü iki iletken arasındaki potansiyel farkı sistemde bir enerji depolandığını gösterir ve küçük bir deneme yükünü bu enerji hareket ettirir. Kondansatör, bu esasa göre çalışan bir sistemdir; sistem yük depoladığında enerji de depolar. Bir kondansatörün depoladığı yük ve potansiyel farkı arasındaki ilişki, kondansatörün yüklü bileşenleri arasına yerleştirilmiş (iletken olmayan) yalıtkan malzemenin özelliklerine de bağlıdır (Fishbane, Gasiorowicz ve Thornton, 2006:837). Bu sistemden hareketle geliştirilen mikrofonlara da elektrostatik mikrofon denir.

1.3.2.2. Mikser

Seslendirme odasındaki mikrofonların ve elektronik aletlerin bağlandığı, farklı kaynaklardan gelen sesleri karıştırmaya ve tonlamaya yarayan aletlere mikser denmektedir. Mikserler aynı anda birçok ses sinyallerini toplayıp birleştirebilen ve bunları tek bir sinyale dönüştüren cihazlardır.

Eskiden yalnızca analog mikserler varken günümüzde artık sayısal (dijital) mikserler kullanılmaktadır. Hatta gelişen yazılım teknolojisiyle birlikte donanım

değil yazılım olarak sequencer* programlarının içinde oluşturulmuş sanal mikserler de bulunmaktadır.



Resim 10: Mikser

(www.broadcasterinfo.com, 15.05.2010)

Mikserler aynı anda ses sinyallerinin ses düzeylerini ve stereo dengelerini de ayarlar. Mikserlerin temel görevi, farklı elektronik cihazlardan gelen ses sinyallerini üst üste bindirmek ve gerekiyorsa bu seslerin üzerinde istenilen değişimleri yapmaktır. Mikserlerin temel işlevleri:

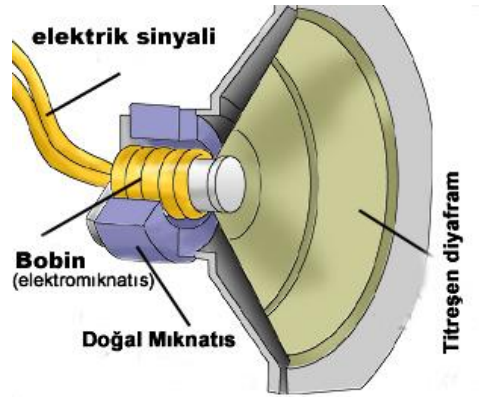
- Seslerin seviyelerini yükselterek veya düşürerek ayarlamak
- Sesleri birleştirmek
- Seslerin frekanslarını dengelemek
- Sese herhangi bir özel efekt eklemek
- İşitsel çerçeve içerisine sesleri yerleştirmek
- İşitsel perspektifi kurmak ya da yapay akustik bir uzay yaratmak
- Miks yapılacak sesin frekans ve dinamik alanları içerisindeki tüm temel işitsel bilgileri korumak (Sözen, 2003:115, MEGEP, 2008a).

*Sequencer, belli bir zaman çizelgesine göre kaydedilmiş sesleri sayısal olarak saklayan ve gerektiğinde bunları başka elektronik aletlere aktaran yazılım ya da donanımlardır. Ses kurgu programları adını da verebileceğimiz, sinema ve televizyon sektöründe kullanılan sequencer örnekleri Cubase, AppleLogicStudio, DegiDesignProtools, SoundForce, Nuendo vb.

1.3.2.3. Hoparlör

Hoparlörler, elektriksel enerjiyi ses enerjisine çeviren transdüser*’lerdir. İlk hoparlör 1924-1925 yıllarında yapılmıştır. Chester W. Rice ve Edward W. Kellog’un ortaya çıkardığı hoparlör sistemi, günümüzde önemli değişikliğe uğramadan kullanılmaya devam edilmektedir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hoparl%C3%B6r> 08.09.2011).

Hoparlörler yapı itibariyle; metal bir kasnak, mıknatıs, bobin ve metal kasnağa tutturulmuş bir tür zar (membran)’dan oluşmaktadırlar. Klasik hoparlörler, elektromıknatısta oluşan akım değişimlerini bir zara iletmede ve oluşan titreşimleri ses dalgalarına dönüştürmektedir. Çalışma şekillerine göre; elektrodinamik, magnetostatik, elektrostatik ve elektromanyetik hoparlör olmak üzere dört tip, tasarım olarak ise sealed ve bas reflex tipi olmak üzere iki tip hoparlör vardır (Sözen, 2003:123, Önen, 2010:72).



Resim 11: Basit Bir Hoparlör Kesiti

(Akbaş, 2011)

Kayıt altına alınan sesin doğru dinlenebilmesi için kullanılacak hoparlörlerin seslendirme sistemiyle bir bütünlük göstermesi gerekmektedir. Buna göre bir hoparlörün niteliğini belirleyen üç değer bulunmaktadır (Sözen, 2003:125):

Empedans: Bu değer bobinin yapısıyla ilgilidir. Bobin ne kadar çok sargılı ise, gücü o kadar artmakta ve empedansı değişmektedir.

*Transducer; gücü bir halden başka bir hale dönüştüren aygıttır (<http://en.wikipedia.org/wiki/Transducer>, 08.09.2011). Mikrofonlar ve hoparlörler bu alete örnek gösterilebilir.

Güç: Bobinin kabul edebileceği akım gücüdür ve W (Watt) ile gösterilir,

Çap: Bir hoparlörün çapı küçüldükçe tiz sesleri, çapı büyüdükçe ise kalın sesleri iyi vermeye başlar. Hoparlörler büyüklüklerine (çaplarına) göre üç gruba ayrılırlar (Sözen, 2003:125-126):

- Çapı en küçük olup tiz sesleri verenlere “tweeter” denilir. Yüksek oktavlı sesler yani işitilebilen ses frekansının üst değerlerini oluşturan 7-15 KHz arasındaki sesler tiz olarak adlandırılır. Hoparlör zarlarının tiz sesleri vermede yeterli olmadığından dolayı tweeter hoparlörler üretilmiştir.
- Çapları büyük olan hoparlörlere ise “woofer” ya da “subwoofer” denmektedir. Bu tür hoparlörler bas sesleri vermeye yararlar.
- Ortalama büyüklüğe sahip “medium” hoparlörler ise aradaki sesleri verme işlevini yüklenirler.

1.3.2.4. Birleştirici / Sentezleyici (Synthesizer)

Kelime anlamı itibarıyla sentezleme eylemini gerçekleştiren sistem veya düzenek olarak kabul edilebilecek olan Synthesizer için, “sentezleyici” veya “sentezör” terimlerini kullanmak mümkündür. Bu aygıtlar, akustik cihazların seslerini taklit etmek veya tamamen yeni sesler üretmek için kullanılan elektronik gereçlerdir ve neredeyse bütün müzik aletlerinin sesini sentetik olarak üretebilmektedirler. Bu bağlamda cihaz, televizyon ve film sektöründe de yapay ses üretme anlamında tercih edilmektedir (<http://en.wikipedia.org/wiki>, 08.09.2011).

1960’lı yıllarda belirli voltaj seviyelerinin ses perdesi ve çeşitli fonksiyonların kontrolü amacıyla kullanılmıştır. 1970’li yılların sonlarında ise mikroişlemci zaman içerisinde hızlı hale gelmesi ile birlikte, analog synthesizer’ların birçok analog fonksiyonu sayısal devrelerce yapılır hale gelmiştir. Ancak analog synthesizer’lar da doğal ses tonları üretebilmelerine rağmen ağır oluşları ve düşük güvenilirlik oranları sebebiyle 1980’li yılların başlarında yerlerini yavaş yavaş sayısal temelli synthesizer’lara bırakmışlardır (www.technotoday.com.tr, 05.10.2011).

1.3.2.5. Ses Düzenleme (Equalizer)

Elektronik aletler sayesinde “belli frekans bölgelerindeki” genlikler istenilen oranda azaltabilmekte ya da artabilmektedir. Bu amaçla geliştirilmiş cihazlara

equalizer yani “ses eşitleme” cihazı denmektedir (Sözen, 2003:113). İnsan sesleri üzerinde oynama imkanı veren bu cihazlar, sayısal hale getirilmiş olan seslere duygu ve gerilim katmak için kullanılmaktadır. Equalizer (EQ) çeşitleri ise aşağıdaki gibidir (Akbaş 2011, Önen, 2010:168-178, <http://en.wikipedia.org>, www.balkanmuzik.org/ 24.10.2011);

LPF (low pass filter), ses spektrumunda sadece alçak frekansların geçmesine izin verir ve yüksek frekans sesleri keser.

HPF (high pass filter), yüksek frekans seslerin geçmesine izin verip alçak frekanslı sesleri keser.

Filtreler istemediğimiz gürültü ve sesleri kesmekte kullanılır. LPF ve HPF değerlerini ayarlayarak stüdyolarda daha temiz kayıt yapılması sağlanmaktadır. Örneğin, miksaj esnasında konuşmacının ses spektrumunun altı ve üstü HPF/LPF ile kesilerek istenmeyen diğer gürültüleri azaltılır ya da tamamen kesilir.

Shelving Filters, hemen hemen herkesin yakından tanıdığı radyo, televizyon ya da kasetçalarda bulunan bas/tiz kontrolüdür. Basitçe bas ve tiz frekansları yükseltir veya azaltır.

Parametric EQ, istenilen frekansta çalışılmasına olanak sağlayan EQ çeşididir. Seçilen frekansın kazancı artırıldığında "peak", kısıldığında "dip" elde edilir. Frekans spektrumunda gezinerek sesi kötü etkileyen frekanslar bulunup kazancı kısılarak kesebilir veya sesin parlak noktası bulunup burada kazancı artırılarak ses daha canlı yapılabilir. Birden fazla frekans kullanarak da bu iki işlemi tek bir parametrik EQ ile gerçekleştirilebilir. Parametrik EQ'larda ikiden fazla frekans artırmak ya da azaltmak yoluyla sesin harmonileri ile de oynanabilir, Parametrik EQ'lardaki Q (band genişliği) ile daha hassas EQ ayarları yapılabilir.

Graphic EQ, HI-FI ve PA sistemlerinin sıkça kullandığı bir tür EQ'dur. Birbiri ardına bağlanmış filtrelerden oluşur ve bütün fader'lar sıfır konumundayken sese herhangi bir etki yapmayıp Graphic EQ'nun sunduğu filtre sayısına ve frekanslara göre belirli frekanslar artırılıp belirli frekanslar azaltılabilir. Profesyonel stüdyolarda sesin orijinal halde duyulmasını sağlamak amacıyla, spektrum analiz yapan cihazın verdiği değerlere göre, belli frekansları kısılıp ve belli frekanslar artırılır.

EQ kullanırken genel olarak 6 önemli ses frekans aralığına dikkat edilmelidir (Akbaş, 2011, www.balkanmuzik.org/ 24.10.2011):

- Alçak Bas sesler, 16hz ve 60hz aralığıdır. Bu aralıktaki sesleri duymaktan çok hissederiz. Bu aralıktaki seslerin çok yüksek olması genel sesin daha bulanık duyulmasına neden olur.
- Bas sesler, 60hz ve 250hz aralığındadır. Miksajda bu frekans aralığını artırıp azaltarak projenin daha dolu veya zayıf duyulması sağlanır.
- Orta sesler, 250hz ve 2000hz aralığındadır. Bu aralık birçok sesin alçak harmoni seslerini içerir.
- Üst Orta sesler, 2khz ve 4khz aralığındadır. Bu aralığın fazla artırılması dinleyicilerde rahatsızlık yaratır ve insan sesini etkiler.
- Parlaklık, 4khz ve 6khz aralığındadır. Miksajın daha net ve önde duyulması bu aralıktan ayarlanır. 5khz de 5db'lik bir artış yapıldığında miksajın tümünde 3db'lik bir gain artışı sağlar. 5khz de gain'i kısılrsa miksaj daha uzaktan geliyormuş hissi yaratır.
- Üst Tiz, 6khz ve 16khz aralığındadır. Sesin parlaklık ve temiz duyum hissi buradan ayarlanır.

Ses teknisyenlerinin sıkça kullandığı EQ efektleri ses düzenleme ve tasarım aşamalarında yeni ve yaratıcı seslerin çıkartılması için kullanılmaktadır. Bu efektler sayesinde doğada var olmayan seslerin yaratılması da sağlanmaktadır.

1.3.2.6. Örnekleyici (Sampler)

Sampler, akustik sesleri aslına çok yakın bir biçimde üreten bilgisayar destekli elektronik bir cihazdır. Bu cihaz sayesinde doğada var olan sesler sayısal ortamda tekrar üretilebildiği gibi daha önce hiç duyulmamış sesleri de üretebilmek mümkündür. Sayısal ses efektleri yaratımında bu cihazlar kullanılmaktadır (Sözen, 2003:117).

1.3.2.7. Yükseltici (Amplifikatör)

Amplifikatörler genel olarak, düşük sinyallere duyarlı bir ön kuvvetlendirici ile esas yükseltim işlemini gerçekleştiren ikili bir yapıya sahiptirler (Sözen,

2003:121). Bu anlamda amplifikatörler, kaynak cihazlardan gelen ses sinyallerini elektrik akımı yoluyla güçlendirerek hoparlöre gönderen elektronik cihazlardır.

1.3.3. Ses Kayıt Türleri ve Formatları

Daha öncede değinildiği gibi sesin kaydı ilk olarak basit bir gramofon ile gerçekleştirilmiştir. Geçmişten günümüze gelen süreç içerisinde, kayıt cihazları ve kayıta kullanılan formatlar oldukça değişiklik göstermiştir. 1800’lü yılların başlarında kullanılan optik kayıt sistemleri yerini önce manyetik kayıt cihazlarına, 2000’li yıllara gelindiğinde bantlı sistemlere ve son olarak sayısal (hard disk üzerine) kayıt sistemlerine bırakmıştır. Sayısal ses kaydı analog sinyallerin; kodlama, işleme, kaydetme ya da çoğaltma yoluyla, sayısal hale dönüşme sürecini ifade etmektedir. Bu anlamda günümüzde en yaygın kullanılan sistemler, disk kayıt sistemleridir. Bu sistemler, ses kaydında oldukça geniş ve esnek özelliklere sahip olduğundan dolayı tercih edilmektedir.

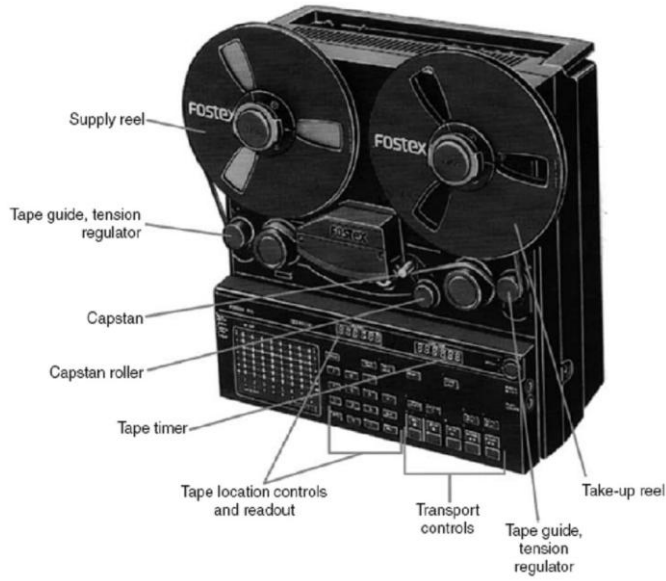
Birçok ses kayıt teknisyeni, analog sesin sayısala göre daha doğal olduğunu savunsada sayısal sistemler, düzenleme işlemlerine getirdiği kolaylıklar, kayda anında müdahale edilebilmesi ve işlem hızı, ekonomiklik vb. konular nedeni ile vazgeçilmez hale gelmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde ise ses kaydetmek için çok geniş seçenekler bulunmaktadır. Örneğin görüntünün çekimi sırasında ses, direkt kayıtçı kameradaki videobandın üzerine kaydedilir ya da yine çekim anında ayrı bir ses kayıt cihazına kayıt alınabilir. Çeşitli video formatlarının yine aynı çeşitlilikte ses kayıt olanakları vardır. Kimileri sayısal, kimileri analog ses kaydeder, kimileri de her iki tekniği de kullanabilir.

Film çekimlerinde 1990’lı yılların ortasına kadar profesyonel yapımların çoğunda ses teknisyenleri ¼inç bant ile çalışan analog ses kayıtçıları kullanmışlardır. Nagra markası ise bu anlamda endüstrinin standardı haline gelmiştir (Rea ve Irving, 2004a:127). Bu açıdan bakıldığında, kayıt ile ilgili sistemler analog sistemler ve sayısal sistemler olmak üzere iki kısımda incelenebilirler. Bu sistemlerde tekrar kendi içlerinde alt başlıklara ayrılmaktadır.

1.3.3.1. Analog Kayıt

Analog kayıt cihazları elektrik enerjisini, diğ er bir deyişle konumuz bağlamında mikrofondan gelen elektrik sinyalin i, manyetik enerjiye d onuşt ur up bant üzerinde saklarlar. Bu kayıt t r u ilk olarak sesin, film üzerine optik olarak kayıt edilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Manyetik bantların bulunması ile de bu yöntem yerini daha pratik olan manyetik kayıtlara bırakmıştır.



Resim 12: Fostex firmasına ait bir analog kayıt cihazı

(Huber ve Runstein, 2005)

(Aşağıda yer alan kayıt türleri sinema sektöründe kullanımları bağlamında ele alınacaktır.)

1.3.3.1.1. Optik Kayıt

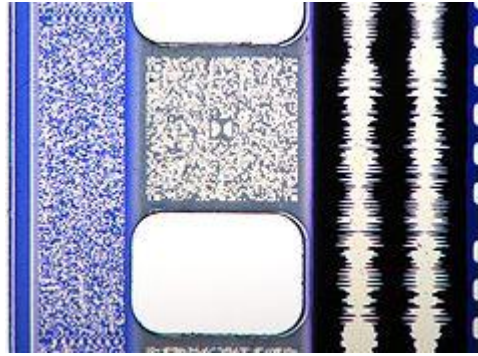
1927’de sesin film üzerine kaydının gerçekleştirilmesi ile kullanılan optik kayıt tekniğinde ses titreşimleri, sonraki yıllarda filmin bir yanında yer alan ses boşluğuna (fotoğrafta olduğu gibi) kayıt edilmiştir.



Resim 13: 16mm film

(en.wikipedia.org, 27.10.2010)

Bu teknikte mikrofon tarafından aktarılan ses titreşimleri amplifikatör yardımıyla güçlendirilmektedir. Bu elektrik titreşimleri, ses kamerasındaki lambayı şiddetine göre (az ya da çok) ışık verir hale getirmektedir. Böylelikle lambanın ışığı, ses kuşağı üzerinde değişik ses görüntüsünün meydana gelmesine yol açmaktadır.



Resim 14: Film şeridi üzerine optik olarak işlenmiş ses kuşakları

Soldan sağa: Sony SDDS, Dolby Digital, Analog Optical ve DTS

(tr.wikipedia.org/wiki/Sinema_ses_sistemleri, 27.10.2011)

Bu ses izleri, kameradan çıkarılan filmde ilk başta gizli görüntü halindedir, bunun meydana çıkması için film laboratuvarında yıkanır, negatif, daha sonra da pozitif kopyası elde edilir. Film gösterimi sırasında ise bir lambadan ses yolu üzerine sürekli olarak ışık düşer. Bu ışık ses izinin yoğunluğuna ya da biçimine göre filmin diğer yanına değişik şiddette ya da biçimde geçer ve bir foto-elektriksel (foto-sel) üzerine

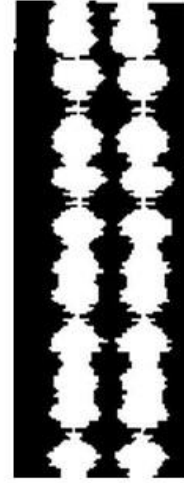
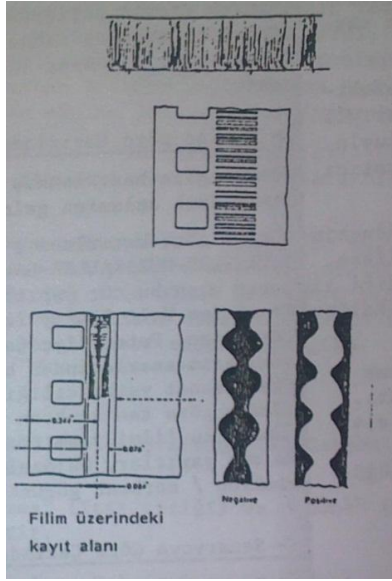
düşerek elektrik akımına çevrilir. Değişik şiddetteki bu akım amplifikatörle güçlendirildikten sonra hoparlöre giderek sesi meydana getirir. Kısaca optik ses kaydı ışığa duyarlı bir film üzerine, ışık aracılığıyla seslerin kaydedilmesi esasına dayanmaktadır (Otyam, 1980:10). Sinema sektöründe sesin optik olarak kaydedilmesi ise iki sistemle gerçekleştirilmiştir:

a) Variable Density (Değişken Yoğunluk Sistemi)

b) Variable Area (Değişken Alan Sistemi)

(Değişken alan ses sistemi RCA firması ile, değişken yoğunluklu ses sistemi ise Western Electric firması ile ilişkilidir.)

Variable Density (Değişken Yoğunluk Sistemi): Ses kaydının gerçekleştirilebildiği ilk dönemlerde ses, görüntü ile aynı anda kamerada negatif üzerine çekilmiştir. Bu dönemde siyah-beyaz kamera negatifleri oldukça düşük kontrastlara sahiptirler (yani tam siyah ve ya tam beyaz görüntü vermektedirler). Kamera negatifleri üzerine optik sesin kaydedildiği, değişken yoğunluk sistemi Western Electric Firması tarafından satışa çıkarılmıştır. Bu sistemde ses titreşimlerinin oluşturduğu dalgalar bir amplifikatörden geçilerek elektriksel dalgalara dönüştürülmektedir. Bu akımlar bir lambaya verilmekte, lamba ise ses şiddetine göre az ya da çok ışık üretmektedir. Film penceresi üzerine düşen ışık ses titreşimlerine göre azalır çoğalmaktadır. Kayıt işleminin ardından yıkanan filmde ortaya çeşitli tonlarda açıklık ve koyuluklara sahip bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Film baskısından sonra projeksiyona takılan film, makinenin optik ses okuma bölümünde, Photo-cel önünden geçerken optik görüntüler, film üzerinde oluşan görüntülere orantılı olarak az ya da çok ışık oranına göre, tekrar elektriksel akıma dönüşerek sesi oluşturmaktadır. Ancak bu sistemde yıkama koşullarındaki en ufak bir değişiklik sesi olumsuz yönde etkilemektedir. Bu dönemde kamera negatifinin yanına ses kaydı yapmak eşleme problemini de doğurmuştur. Bu sorunu düzeltmek için başka bir filme sesi aktarma işlemi ise projenin maliyetini daha da artırmıştır. Bu nedenlerden dolayı *Variable Density* sistemi yerini zamanla daha kullanışlı olan *Variable Area* sistemine bırakmıştır (Otyam, 1980, Er, 1990, <http://www.nfsa.gov.au/preservation/glossary/variable-density>, 15.02.2013).



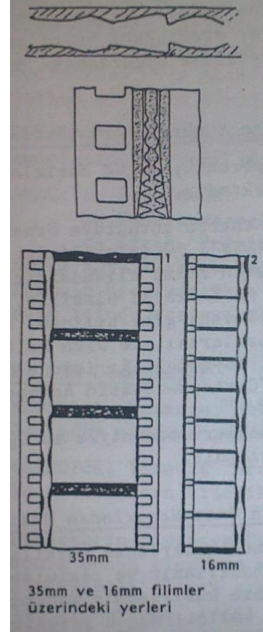
Şekil 15: Değişken Yoğunluk Sistemi

(Otyam, 1980:10)

(www.nfsa.gov.au, 15.02.2013)

Variable Area (Değişken Alan Sistemi): Bu sistemde ses sinyali, filmin uzunluğuna bağlı olarak, çizgiler gösterilmektedir. Renkli filmin kullanımının yaygınlaşması ile tercih edilen sistemde, renkli pozitiflerin yanına değişken alan sistemi ile kaydedilen optik seste iyi sonuç alındığı anlaşılmıştır. Genellikle RCA ile ilişkilendirilen Variable Area sisteminde iki yöntemle kayıt yapılabilme imkanı bulunmaktadır. Birinci yöntemin temelini çok düşük akımlarda bile belirli sapmalar gösteren bir ayna sistemi oluşturmaktadır. Galvanometre denilen bu sistemde bir aralıktan gelen bir ışık huzmesi bir aynadan yansıyıp ortası çok ince bir aralıkla kapatılmış bir objektif sistemi film üzerine düşmekte, amplifikatörden geçen sesler aynanın içinde bulunduğu bobinde alternatif akım oluşturmaktadır. Oluşan akımla meydana gelen manyetik alanda aynanın titremesi, manyetik alanın şiddetine bağlı olduğundan sürekli akan optik ses filmi üzerine geniş veya dar aralıklarla oluşan şekiller kaydedilmektedir. İkinci olarak Light Valve yönteminde ise manyetik alan içinde birbirine paralel hareket eden madeni plakalardan geçen ışık bir objektife gelmektedir. Objektiften geçen ışık optik ses filminin üzerine düşmesinin ardından amplifikatörden gelen ses ile oluşan alternatif akım, Light Valve içindeki madeni şeritleri harekete geçirmektedir. Şeritlerin sesin karakterine göre titreşerek film

üzerine düşürdükleri ışıkla, değişken alan sistemi yöntemi ile optik ses kaydı yapılmış olur (Otyam, 1980, Er, 1990,
<http://www.nfsa.gov.au/preservation/glossary/variable-area> 15.02.2013).



Şekil 16: Değişken Alan Sistemi

(Otyam, 1980:10)



Resim 15: Değişken Alan Sistemi ses izi

(<http://www.recording-history.org>, 10.09.2011)

Sonuçta ses kaydı yapılan film banyo işlemlerinden sonra, özel kurgu masalarında işleme tabi tutulmuştur.



Resim 16: Görüntü ve ses eşleme masası
(Kurgu Belgeseli,2007)

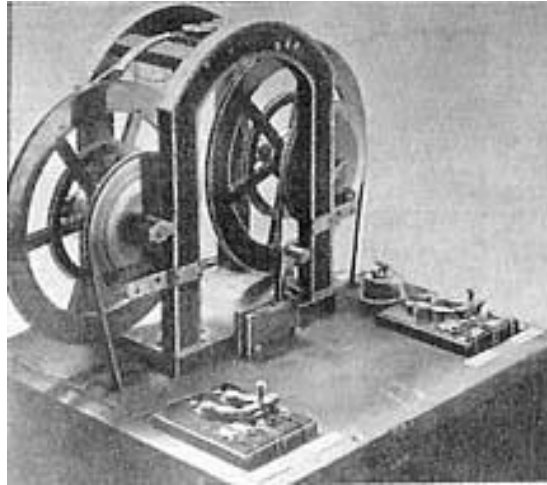
Ses kurgusunda görüntü kurgusundan farklı olarak görüntü ile eşleme yapabilmek için filmler üst üste bindirilmeden ve çapraz olacak şekilde kesilmektedir. (Ses filminin çapraz kesilmesi ve bu şekilde seloteyplerle yapıştırılmasının nedeni kayıt okuma sırasında sese rahatsız edici ve hata kabul edilebilecek bir sonucun ortaya çıkmaması içindir.)



Resim 17: Optik ses kuşağının kesimi
(Kurgu Belgeseli,2007)

1.3.3.1.2. Manyetik Kart

Optik film kullanımının ardından ses kayıt teknikleri, manyetik bantın devreye girmesi ile büyük ölçüde ekonomik ve basit hale gelmiştir. Aslında manyetik bant üzerine kayıt denemeleri 1888'de Oberlein Smith'in çalışmaları ile başlamıştır. İlk manyetik bant kaydı ise 1889'da Danimarkalı fizikçi Valdeman Poulsen tarafından yapılmıştır. Poulsen'in geliştirdiği kayıt cihazının adı Telegraphon'dur ve sesler, iki makara arasında, saniyede 2metre hızla dönen piyano teli üzerine kaydedilmekte ve gerektiğinde silinebilmektedir. Danimarkalı mucit Valdemar Poulsen 1898'de bu manyetik kayıt cihazının patentini almıştır. Aldığı sesleri yeterince yükseltmemesi (ancak kulaklıkla dinlenmektedir) ve çok hantal olduğundan modern teyplerin babası olan bu aygıt fazla kullanılmamıştır. (www.quido.cz/objevy/magnetofon.a.htm 22.11.2011, Milliyet Ansiklopedi, 1985:143, Önen, 2010:147).



Resim 18: Poulsen'in Telegraphon'u

(www.quido.cz/objevy/magnetofon.a.htm, 22.11.2011)

Bu nedenle Telegraphon cihazından ancak 30 yıl sonra tel yerine bant kullanılan ilk manyetik ses kayıt aygıtı olan Blattnerfon 1929 yılında, Elstree'deki Blattner Ses ve Renk Stüdyoları'nda filmlere eşlemeli ses ekleme işinde kullanılmıştır. Alman Ses Mühendisi Dr. Kurt Stille'nin aldığı patent üzerinde film yapımcısı Louis Blattner tarafından geliştirilen bu aygıt, aynı zamanda, elektronik amplifikasyon yapabilen ilk manyetik kayıt aracı olma özelliğini de taşımaktadır.

Blattnerfon çok iri bir makinedir ve kayıt sırasında cihazı sese götürmek olanaksız olduğundan, sesin kablolarla cihaza getirilmesi gerekmiştir. Kayıt ise, çelik bantlar üzerine yapılmıştır (www.quido.cz/objevy/magnetofon.a.htm 22.11.2011, Milliyet Ansiklopedi, 1985:143). İlk manyetik bant kayıt cihazı ise 1931’de Pflumer ve AEG firmaları tarafından üretilmiştir. 1934 yılında ise bu makineler için yapımlarda kullanılmak üzere toplam 50kilometre uzunluğunda plastik temelli manyetik bant üretilmiştir (Önen, 2010:147).



Resim 19: Manyetik Bant kaydedici

(www.quido.cz/objevy/magnetofon.a.htm, 22.11.2011)

Daha sonraları ticari makineler ve bantların yavaş yavaş yaygınlaşmasıyla, özellikle Avrupa’da Telefunken ve Amerika’da Ampex firmalarının ürünleri sayesinde, kaydedilen ses kalitesinde büyük ilerlemeler sağlanmıştır.



Resim 20: Manyetik teyp kayıt cihazı

(http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_sound_recording, 09.10.2011)

Teknisyenlere göre manyetik kayıt sisteminin en büyük avantajı, ses kuşağının film üzerine yapılan optik kayıta olduğu gibi laboratuvar işleminden geçmesine gerek olmayışdır. Çünkü manyetik seslendirme mıknatıslama işlemine dayanmaktadır ve bu sistemde kullanılan kuşağın üstü duyarkat yerine demir oksit ile örtülüdür. Mikrofondan gelen elektrik akımı, bir elektromıknatısa giderek şiddeti değişen bir manyetik alan meydana getirmekte manyetik ses kuşağı da bu alandan geçerken, akımın şiddetine göre değişik olarak etkilenmektedir. Böylelikle bu kuşak, seslendirilir seslendirilmez yine aynı aygıt üzerinde çalınabilmektedir.

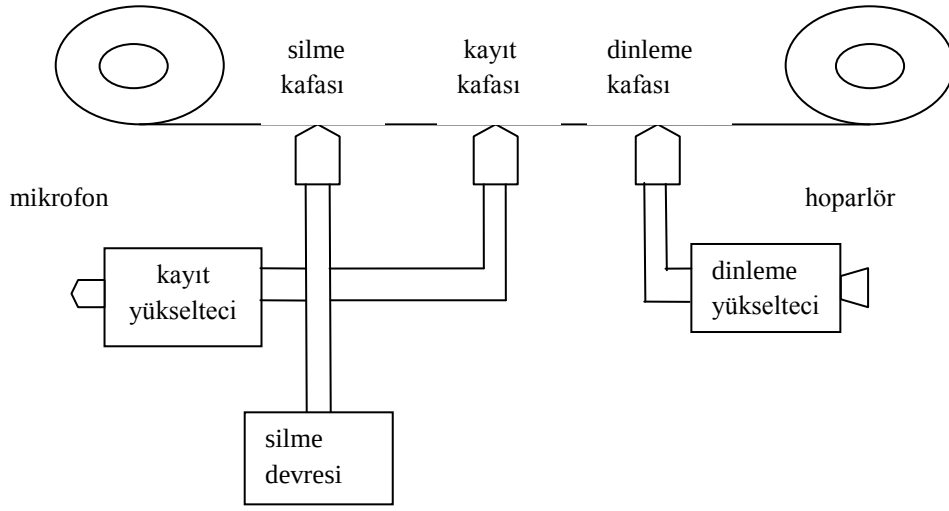


Şekil 17: Ses bandının üç katmanı

(MEGEP, 2008a:9)

Üstte basit bir örneği görülen manyetik ses bandı ince parlak bir şerittir; çok küçük demir oksit parçacıklarını içeren yüzey ve bu demir oksit parçacıklarını üzerinde bulunduran plastik bir tabaka ve manyetik dalgaların etkileyemediği bir alt kaplamadan oluşmaktadır. Bazı bantlar demir oksit kaplama yerine krom dioksit ya da saf metal kaplama yüzeyine sahip olabilmektedir. Ancak hangi maddeden

üretilmiş olursa olsun küçük parçalardan oluşan kaplama yüzey bir ses kayıt kafasının önünden geçerken, kayıt kafasına gelen ses sinyalinin belirlediği elektromanyetik alana göre belirli bir düzene sokulmakta, silme kafası (*erase head*) ise kayıtçının tersine düzenlenen bölümleri bozmaktadır (MEGEP, 2008a:10). Kayıt işlemlerinde kullanılan teyplerin temel işlevini ise bir sesi aslına en yakın şekilde alıp (recording), istenildiğinde bu sesi yine aslına en yakın şekilde okuması (playing) oluşturmaktadır (Sözen, 2003:89).



Şekil 18: Teyplerde işleyişin şematik gösterimi

Bu cihazların yanı sıra farklı niteliklerde ses kayıt cihazları da üretilmiştir. Genellikle film yapımlarının seslerini kaydetmede kullandıkları portatif makara bantlı ses kayıt cihazları hafif, küçük ve kendi iç batarya sistemi ile çalışacak şekilde tasarlanmıştır. Çoğunlukla dış çekimlerde kullanılan bu ses kayıt cihazlarının dayanıklı ve sağlam olması çok önemlidir.



Resim 21: Makara bantlı ses kayıt cihazı

(MEGEB, 2008a:11)

1934 yılında BASF ilk makara bandı üretmesine karşın, RCA Victor 1954’de ilk “kayıtlı” makara bandı piyasaya sürmüştür. 1952’li yıllarda film çekimlerinde görüntü ve ses ayrı olarak kaydedilmiştir. “İkili sistem” olarak adlandırılan bu yöntemde, çekimler sırasında kaydedilen ¼inç makara banttaki seslerin görüntü ile eşlenebilmesi için ses ile görüntünün aynı formatta olması gerekmektedir. Böylelikle film formatına (16 ya da 35 mm) bağlı olarak sesler bantlara aktarılmıştır. Ancak bu yöntemde de eşleme sorunu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle film kamerası ile ses kayıt cihazının eş zamanlı yani senkron çalışabilmesi için farklı yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden birisi olan kablolu eşlemede, film kamerası bir eşzaman sinyali (palsi) üretmekte ve kablo yardımı ile bu sinyal ses kayıt cihazına taşınarak ses, band üzerine kaydedilmektedir. Eşleme sorununa pratik bir çözüm getirmesinin yanı sıra, kamera ile ses kayıt cihazının kablo mesafesi kadar yakın ve birbirine bağımlı çalışması doğal olarak çekim sırasında sıkıntılar doğurmuştur. Kullanılan bir diğer yöntem ise, kristal bir osilatör tarafından üretilen sinyal aracılığı ile eşleme yapılmasıdır. Frekansının değişimi ya da bozulması zor olduğundan bu sistemde cihazlar başka bir cihaza bağımlı olmaksızın eşlemeli çalışabilmektedir (MEGEP, 2008a:12).



Resim 22: Nagra ses kayıt cihazı*

(MEGEP, 2008a:12)

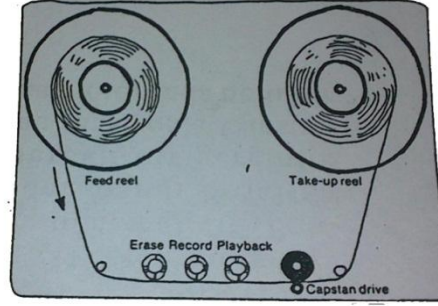
Film çekimlerinde eşzaman için genellikle ses ve görüntü kaydına başlamadan önce eşzaman tahtası kullanılmıştır. Bu tahtanın sesi ve görüntüsü her çekim öncesinde, kamera ile ses kayıt cihazına hem görsel hem de işitsel olarak kaydedilmiştir.

Manyetik kayıt aletlerinin genel yapısı:

Daha öncede belirttiğimiz gibi manyetik alanlara duyarlı bir film üzerine mıknatıslanma olayı ile bir kayıt kafası kullanılarak ses kaydı yapılmaktadır. Sesin alınacağı bantlarda manyetik alana duyarlı demir ve oksit (Fe_2O_3) molekülleri dağınık haldedir. Mıknatıslanma olayı ile bu moleküller düzene girerler, böylelikle kayıt yapılmış olur (Otyam, 1980:10). Manyetik kayıt aletlerinin yapısını iki kısımda incelemek mümkündür;

*Sayısal sistemlerin çıkışına kadar film çalışmalarında “Nagra” marka ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Nagra yeni teknolojiler karşısında kendini yenilemiş, aynı formatta (1/4 inç banta) hem örneksel (analog) hem de sayısal kayıt yapabilen “Nagra D” formatını piyasaya sürmüştür. Nagra’ya özgü “pilot-tone” eşlemenin yerini artık zaman kodu (time-code) almıştır (MEGEP, 2008a:12).

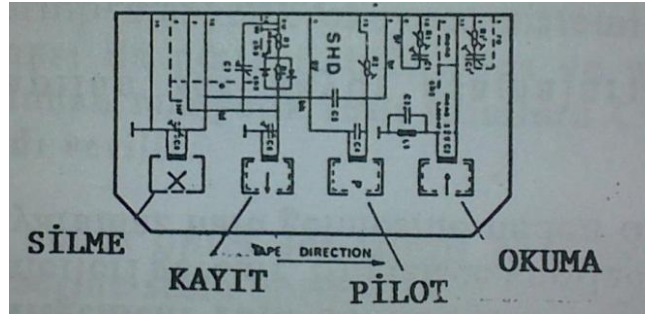
Mekanik Kısım



Şekil 19: capstain motor

(Er,1990)

Elektronik Kısım



Şekil 20: Stellavox-Sp7 manyetik kayıt cihazı

(Er, 1990)

Kayıt aletlerinde kullanılan manyetik bantların genişlikleri 6,3mm.-12,6mm-25-4mm olabilmektedir. Sinema alanında en çok kullanılan boyut $\frac{1}{4}$ inch=6.35mm'dir ve format sinemada dar bant olarak adlandırılmaktadır (Er, 1990).

Perfore (Delikli) Manyetik Bantlar

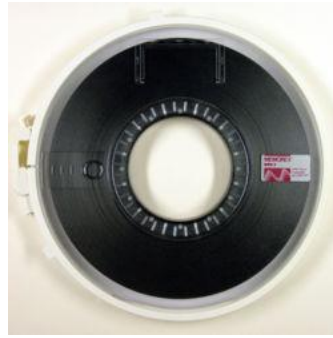
Perfore manyetik adı bu bantlara 16mm sinema filmi genişliğinde ve kenarlarında perforasyon (delik) bulunduğu için verilmiştir. 16 ve 35mm formatları olan perfore manyetik ses filmleri polyester tabanlıdır ve diğer manyetik bantlarla aynı olan perfore bantlar ilk dönemde, optik filmlerde olduğu gibi çapraz kesilmiş ve birbirlerine seloteyp ile yapıştırılmıştır.



Resim 23: Ampex marka teyp kayıt cihazı*

(<http://www.recording-history.org/HTML/musictech6.php>, 01.02.2012)

Manyetik kayıtlarda kullanılan bantlar ilk kez 1951 yılında Eckert Mauchly UNIVAC I üzerinde bilgisayar verilerinin kaydedilmesinde kullanılmıştır.



Resim 24: 1950-70'ler arasında kullanılan 7'inç manyetik bant rulosu

(www.tr.wikipedia.org, 27.10.2011)

Manyetik ses kaydına uygun olan malzemeler “demir oksit (Fe_2O_3)” dışında bir de “krom di oksit (CrO_2)”tir. Bandın kalitesini belirleyen ana etken ise ferromagnetik partiküllerin şekil ve boyut itibarıyla çok ince ve homojen olup olmamasıdır. Günümüzde kullanılan bantların çoğunda demir oksit partiküller,

*1948 yıllarında radyo mühendisleri tarafından kullanılmıştır.

profesyonel amaçla üretilen bantlarda ise krom dioksit partikülleri kullanılmaktadır (MEGEP, 2008a:9).



Resim 25: RCA firmasını ilk çıkardığı ‘kompakt kaset’in ilanı
(<http://www.recording-history.org/>, 01.02.2012).



Resim 26: Philips Firmasının ‘Kompakt Kaset’i*
(<http://www.recording-history.org/>, 01.02.2012).

1978’de Hi-Fi ve taşınabilir nitelikte olan Walkman ve benzeri cihazların piyasaya sürülmesiyle, kasetler artık LP (Long Player)’lerin yerini almaya başlamıştır. Monaco’ya göre manyetik bant aynı zamanda optik ses kuşağından genelde daha kaliteli sinyal üretmektedir. Her ne kadar günümüzde sinema salonlarında optik ses kuşağı, manyetik ses kuşağından çok daha yaygınsa da, film setinde manyetik bant kaydı, optik kaydın tamamen yerini almıştır (2006:124).

*1962’de Philips firması ‘kompakt kaset’i piyasaya sürmüştür (<http://www.recording-history.org/>, 01.02.2012).

DAT (Digital Audio Tape) ise 1990’larda stereo (iki kanallı) miksler için tüm dünyada standart haline gelmiştir. Yine aynı yıllarda videobant üzerine sayısal ses kaydı yapan cihazlar yavaş yavaş tüm stüdyolarda yerini almaya başlamıştır. Bu cihazların en çok kullanılanları Alesis firmasının ürettiği ADAT ve Tascam firmasının ürettiği DA serisidir. 1990’lı yıllarda Pro Tools, Sound Force, Nuendo gibi sistemler hem film için ses, hem de müzik kayıtları üzerine çalışan stüdyolarda özellikle edit (düzenleme) işlemleri için vazgeçilmez bir standart haline gelmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise bantlı sistemlerin yerlerini hard disk kayıt sistemlerine bıraktığı görülmektedir. Hard disk kullanan sistemler bantlı sistemlere göre birçok avantaja ve kolaylığa sahiptir. Hard disk üzerinde çalışan sistemlerde ileri ve geri sarma yoktur. Veriye istenildiğinde ulaşılabilme ve anında müdahale imkanı sağlamaktadır. Edit ve yedekleme işlemleri çok kolay ve hızlı bir şekilde yapılabilmektedir. Hard disk tabanlı sistemlerde bakım ihtiyacı ve arıza riski bantla çalışan analog ve dijital kayıt cihazlarına göre çok daha azdır (MEGEP, 2008a, Önen, 2010:148-149).

Optik ve manyetik kayıt tekniklerinin genel bir değerlendirmesini yapmak gerekirse; optik ses kuşakları hızla basılıp kolayca görüntü kuşaklarıyla bir araya getirilebilir, oysa manyetik ses kuşaklarının ayrı ayrı kaydedilmesi gerekmektedir. Optik ses kuşağı teknolojisindeki son gelişmeler, günümüzde manyetik kaydın sahip olduğu kimi avantajların optik ses kaydına uydurulabileceğini ortaya koymaktadır. Ancak Monaco’nun da değindiği gibi işleme, kurgu ve birleştirme açısından avantajlara sahip olması bakımından manyetik bant, sette ve laboratuarda uzun süre tercih edilen ses sistemi olarak kalmıştır (2006:124). Ancak bu avantajlarının yanı sıra manyetik sistemde kullanılan cihazların elektronik parçaları ve bantlar özellikle dip gürültüsü yaratmaya yatkındırlar. Ayrıca saklama koşullarına bağlı olarak da ömürleri değişen manyetik bantlardan bir kopya çıkarıldığında bahsedilen dip gürültü daha da artmakta ve sinyale daha başka bozulmalar da eklenmektedir. Birkaç nesil sonra ise bu durum ciddi bir sorun haline gelmektedir.

1.3.3.2. Sayısal Kayıt

19.yy. sonlarına doğru sayısal ses kayıt teknolojilerinin ortaya çıkması ve gelişmesi ile Işıkhana’a (2008) göre insandaki boyutsal ses bilincinin nispeten daha

kolay yansıtıldığı ürünler ortaya çıkmış ve bu konudaki gelişim rastlantısal olmaktan çok, insanların ihtiyaçlarından dolayı ortaya çıkmıştır.

Bilindiği üzere sayısal, bilgisayar dilidir ve bilgisayarlar hangi işlevi üstlenirse üstlensin çalışmasını bu dilde yapılan kodlama ile gerçekleştirmektedir. Aslına bakılacak olursa sayısal kodlama dilinin temeli telgraf ve mors alfabesine dayandığı bilinmektedir. Mors alfabesinde her harfin ve sembolün bir kodu bulunduğu gibi sayısal kodlama da rakamlarla yapılmaktadır. İkili sistem denilen bu kodlamada Morstaki nokta “.” bilgisayar dilinde “0” sıfır, Morstaki “-” çizgi bilgisayar dilinde “1” olarak değerlendirilmektedir (Durmaz, 1999:2).

Özellikle 1990’larda kullanımı yaygın hale gelen sayısal ses teknolojisinin temelleri aslında 1937’de Alec H.Reves’in Fransa’da International Telephone & Telegraph şirketi için PCM kavramını (pulse code modulation) keşfetmesine dayanmaktadır. PCM ilk yıllarında şifreli telefon görüşmeleri için ardından 1960’lı yıllarda ise halka açık hatlarda kullanılmaya başlanmıştır. PCM, analog sinyallerin belirli sürelerde örneklenip, ikili (binary) sayı sistemine dönüştürülmesi esasına dayanmaktadır. Sayısal ses ise en basit şekli ile analog sinyallerin, kodlama, işleme, kaydetme ya da çoğaltma yoluyla, ikili (binary) sayı sistemini kullanarak dönüşme sürecini ifade etmektedir (Huber ve Runstein, 2005:215).

Sayısal ses teknolojisi en önemli gelişimlerini 1990’lı yılların başında gerçekleştirmiştir. Özellikle sinema alanında 1990’lı yıllar, analog ve sayısal teknoloji arasında geçiş dönemidir. Bu zamana kadar olan süreçte Önen’in (2010:95-96) de belirttiği gibi, büyük bütçeli yapımlarda kayıtlar genellikle 24 kanallı 2’inci analog bantlara yapılmış ve sesler stereo analog banda ya da DAT’a gönderilmiştir. Küçük bütçeli yapımların kayıtları için ise analog 8 veya 16 kanal kayıt cihazları yerine Alesis firmasının ADAT formatı tercih edilmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise yazılımların geliştiği, işlemcilerin güçlendiği ve en önemlisi analog-sayısal, sayısal-analog dönüştürücülerin çok daha kaliteli hale gelmiş, kayıplar azalmaya başlamıştır. Dönüştürücülerin kullanıcıya sağladığı teknik kolaylıklarla birlikte günümüzde sayısal ses; film, müzik yapım ve iletişim teknolojilerinin ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Ancak optik ve manyetik cihazlarda olduğu gibi sayısal kayıt teknolojisinde de farklı sistemler bulunmaktadır.

Sayısal Kayıt Cihazları - Bantlı Sistemler

Bant üzerine kayıt yapan sistemler, kendi içinde ikiye ayrılır (Önen, 2010, MGEB 2008a, Oflaz, 2008):

- a) Sabit kafalı sayısal kayıt cihazları
- b) Döner kafalı sayısal kayıt cihazları

Sabit Kafalı Kayıt Cihazları

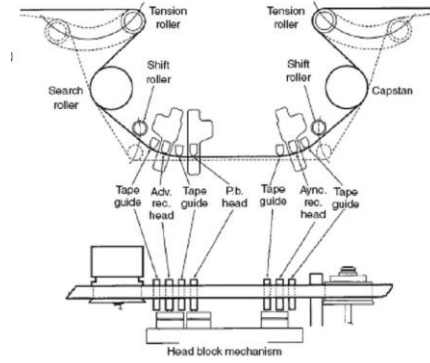
Sabit kafalı (fixed head-stationary head) kayıt cihazları, üç farklı formata sahiptir:

- a) DCC
- b) PD
- c) DASH

DCC ya da açık adıyla dijital kompakt kaset, ev tipi olarak tasarlanmış analog kasetin, sayısal alternatifi olarak piyasaya sürülmüş olan stereo formatıdır. DAT ile aynı dönemde geliştirilmiştir. İlk başta DCC, S-DAT (stationary head digital audio tape), DAT ise R-DAT (rotary head digital audio tape) olarak düşünülmüştür (Önen, 2010:155).

PD, Pro-Digi Mitsubishi tarafından geliştirilmiş, sabit kafa teknolojisine sahip makara bantlı kayıt formatıdır. 1/4", 1/2", 1" genişliğinde bant kullanılan ve 2, 16 ve 32 kanal kayıt yapabilen modelleri üretilmiştir. Pro-Digi'de ayrı bir zaman kodu (time code) kanalı bulunmaktadır. 32 kanallı modelde yedek (aux) ve zaman kodu kanalları ile birlikte toplam 45 kanal bulunmasına rağmen format artık üretilmemektedir (Önen, 2010:155).

DASH (Digital Audio Stationary Head) Sony, Studer ve Matsushita firmaları tarafından geliştirilmiş, sabit kafa teknolojisine sahip, profesyonel bir sayısal kayıt formatı ve cihazıdır. Cihazın 2, 24 ve 48 kanal kayıt yapan modelleri bulunmaktadır (Önen,2010:155). Bu cihazların içinde en çok DASH, Türkiye'de yaygın olarak kullanılmıştı.



Şekil 21: DASH cihazından bir kesit
(Oflaz, 2008)

Döner Kafalı Sayısal Kayıt Cihazları (Rotary Head Digital Audio Recorders)

Bu kayıt cihazları, video kayıt cihazlarındaki döner kafa sistemi ile çalışmaktadırlar ve dört farklı formatları bulunmaktadır:

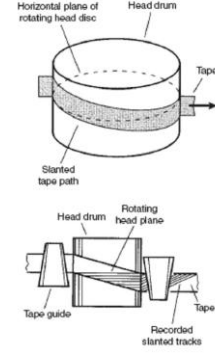
- a) PCM-VCR
- b) DAT
- c) MDM
- d) Nagra-D

PCM (Pulse Code Modulation) ve VCR (Video Cassette Recorder), Anaog/Dijital-Dijital/Analog (A/D-D/A) çevirici ve videokaset kayıt cihazından oluşan bir sistemde giren sinyal, A/D çevirici ile PCM formatına dönüştürülür ve videobant üzerinde saklanır (Önen, 2010:156).

DAT, diğer adı ile R-DAT (Rotary-Digital Audio Tape), 1987'de piyasaya çıkmıştır. PCM-VCR formatının kompakt hale getirilmiş şekli olarak format geniş bir dinamik alanına ve yok denecek kadar az dip sese ve ses bozulmasına sahiptir. DAT kayıtlarında, standart olarak 12 bit ve 16 bit, 32, 44.1 ve 48 kHz kayıt opsiyonları bulunmaktadır. İki türlü kayıt sistemi olan DAT'a 2 kanal (stereo), R-DAT'a ise 4 kanal (quad) kayıt yapılabilir. Bu sistemde sayısal veri, banda sıkıştırılmadan kaydedilir. Bundan dolayı bir DAT kasetinin bütün kopyaları aynı kalitedir. Ayrıca DAT kasetlerde, DCC ve MD'de olduğu gibi kopyalama sırasında kayıp yaşanmaz (Önen, 2010:156).



Resim 27: DAT (portatif kayıt cihazı)
(Oflaz, 2008)



Şekil 22: DAT kayıt cihazı iç kesit
(Önen, 2010)

MDM, modüler kayıt sistemleri 1990’larda hem profesyonel hem de ev stüdyolarında çok yaygın olarak kullanılmıştır. Videobant üzerine 8 kanal kayıt yapar. Modüler denmesinin sebebi ise birbirlerine bağlanarak eş zamanlı olarak 128 kanala kadar kayıt yapabilmeleridir (Önen, 2010:158).



Resim 28: Alesis MDM kayıt cihazı
(Huber ve Runstein, 2005)



Resim 29: DTRS* formatında bir cihaz
(Huber ve Runstein:2005)

*DTRS, Tascam tarafından geliştirilmiştir ve 120 dk’lık Hi-8mm videobant üzerine 108 dk’ya kadar kayıt yapabilme özelliğine sahiptir. Bu cihazda, 16 makine birbirine bağlanarak 128 kanala kadar kayıt yapılabilir (Önen, 2010:158). İlk geldiği yıllarda Türkiye’de çok kullanılmıştır.

Nagra, Film ve video (ses ayrı kaydedildiğinde) için ses kaydında en çok kullanılan temel bant kaydedicidir. Özellikle belgeselciler ve uzun metraj film çekenler tarafından uzun zaman kullanılmıştır. Yüksek kalitesinden dolayı, Nagra kayıt cihazları sadece film değil, aynı zamanda klasik müzik gibi dinamik alanı geniş müzikler için de albüm kaydında kullanılmaktadır (Önen, 2010:158-159).



Resim 30: Eski model Nagra

(MEGEB, 2008a:10)

Bu cihazların hemen hemen hepsi son yıllarda yerlerini hard disk tabanlı kayıt cihazlarına ve bilgisayar sistemlerine bırakmıştır.



Resim 31: Kayıtcı teybin RCA ses ve DV bağlantı yeri

(MEGEB, 2008c:37)

1.3.3.2.1. Sayısal Ses Teknolojisi

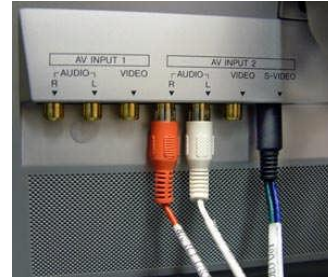
Daha öncede belirtildiği gibi sayısal teknoloji eskiye dayanmakla birlikte sesin sayısallaşması 1970'lerin başına denk gelmektedir. Kompakt kaset'i piyasaya süren Philips Şirketi, 1970'lerin sonlarında video kayıt endüstrisi için lazerli bir disk (laser disk) geliştirmiştir. Aynı sıralarda sayısal teyp üreten Sony Şirketiyle birlikte bugün CD olarak bildiğimiz Kompakt Disk'i üretilip, 1982'de piyasaya sürmüşlerdir.

1990'ların sonunda ise kayıt yapılabilir CD'lerin devreye girmesiyle, kasetin popülerliği gittikçe azalmıştır.



Resim 32: CD veya DVD'nin kayıt yüzeyi

1990'lara gelindiğinde, birçok şirket sinema için 35mm yayın metinleri yoluyla sayısal ses üretmenin yollarını aramıştır. Dolby Dijital Ses Sistemi Dolby SRD'yi 1991 yılında piyasaya sürmüş ve bir sonraki iki yıl içinde bu sistemi kullanan 43 film çıkmıştır. Sony Dijital Sistemi (SDDS) ise 1993 yılında Odeon Leicester Meydanı'nda sergilemiştir. 1990'ların ortalarına kadar üç ayrı dijital ses sistemi 35mm film için düşük maliyetli altı kanallı sistem talebini karşılamak için piyasaya sürülmüştür. Şirketlerin ikisi Dolby ve Sony altı kanalın fiziksel olarak 35 mm film üzerine yerleştirildiği sistemleri çıkarmıştır. Üçüncü bir şirket olan Digital Theatre Systems (DTS) de film üzerine yerleştirilen kontrol kaydıyla birlikte ayrı bir CD-ROM üzerine yerleştirilen altı kanalın bulunduğu bir sistem icat etmiştir (Aldred, 2012, www.dolby.com, 22.10.2009). Bugün kullanımda olan profesyonel sayısal seslerin neredeyse tamamı "Ses Mühendisleri Topluluğu (AES)" ve "Avrupa Yayın Birliği (EBU)" tarafından belirlenen ve AES/EBU olarak anılan teknik özelliklere uygundur.*



*Buna göre; standart kabul edilen ses derinliği 16 bit ve 48 KHz'dir. (44,1 audio Cd için kullanılan örnekleme oranıdır) (Canikligil, 2007:218).

Resim 33: Bilgisayarın ses giriş/çıkış bağlantıları

(MEGEB, 2008c:37)

11,025 Hz düşük AM radyo kalitesinde

22,050 Hz FM radyo kalitesine yakın

32,000 Hz FM radyo kalitesinden daha iyi

44,100 Hz CD kalitesinde

48,000 Hz DAT ve DVD kalitesinde

96,000 Hz+ genişletilmiş frekans tepkisi sunan ve yüksek çözünürlüklü sonuç elde edilmektedir.

Sabit disklerle kayıt edilmesi ile birlikte sesin de görüntü gibi kesme, aktarma, kopyalama gibi işlemleri serbestçe yapabilme olanağı ortaya çıkmıştır (Irving, 2004b: 93) bu durum kullanıcılara büyük kolaylıklar sağlamıştır. Ancak bu kolaylıkların yanı sıra sayısal ses farklı niteliklere ve özelliklere sahip ses türlerinin doğmasına neden olmuştur. Farklı formatlardaki ses kullanıcıların kafasına karıştırıyor olsa da burada önemli olan sesi kullanacak kişinin hangi türün ne amaçla kullanılması gerektiğini doğru biliyor olmasıdır. Bu bilgi sayesinde, farklı bilgisayarlarda, farklı program sürümleri ve kayıtçılarda doğru formatın üretilmesi sağlanabilir.

1.3.3.2.1.1. Sayısal Ses Formatları*

Sayısal kelimesi bilgisayar ortamında bulunan verileri nitelemektedir. Sayısal veriye dönüşmüş olan sesin, bilgisayar ortamına aktarılırken kullanılan tekniklere bağlı olarak “format” denilen türleri ortaya çıkmaktadır. Elektriksel ortama yani sayısal ortama geçen sesin birbirinden farklı birçok formatı bulunmaktadır. Bu formatlar, sesin bilgisayar ortamına aktarılırken sayısal veriye dönüşmesini sağlayan sıkıştırma programlarına bağlı olarak tanımlanmakta ve bilgisayarın yazılımına, kullanılan dosyanın türüne göre isimlendirilmektedir. Bu formatlar “.” işareti ile

* Bu başlık altındaki bilgilere; www.monkeysaudio.com, www.dolby.com, www.broadcasterinfo.com, <http://www.nch.com.au/acm/formats.html>, http://en.wikipedia.org/wiki/Audio_file_format http://www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/sound_fdd.shtml, sitelerinden 22.10.2009 tarihinde erişilmiştir.

birlikte gösterilmektedir. En yaygın olarak kullanılan formatlar *Wav* (.wav) ve *Mpeg layers* (Mp3) dosyalarıdır.

Daha öncede bahsedildiği gibi sayısal sesin temeli olan PCM algoritması (analog sinyallerin belirli sürelerde örneklenip, ikili (binary) sayı sistemine dönüştürülmesi), tüm formatların oluşumu için *Codec* (kodlayıcı-çevirici) olarak kullanılmaktadır. Sayısal ses formatlarını temel olarak iki ana kategori altında incelemek mümkündür, bunlar; “Kayıpsız Örnekleme” ve “Kayıplı Örnekleme”dir. Son yazılımlar ile bu formatların birbirine dönüştürülebilir olması, önemli bir avantaj olmakla birlikte, günümüzde pek çok cihaz ya da ses programı birçok formatı bir arada destekleyebilmektedir. Bu noktada önemli olan sesin kalitesi ve kullanım amacıdır.

Formatları belirleyen örnekleme kavramı aslında insan kulağı tarafından duyulamayacak seslerin belli bir seviyede tutulması (20 ile 20.000Hz arasında olan ancak frekans farkından kaynaklanan seviye farklılıklarının yani en düşük ile en yüksek seslerin dengelenmesi) esasına dayanmaktadır. Daha öncede değinildiği gibi insan kulağı en çok konuşmadaki ses frekanslarına hassastır. Kulak, yapısı gereği baskın bir frekans varken farklı frekansları ayırt edememektedir. Birçok sıkıştırma tekniği, insanın bu temel duyma etkenlerinden yararlanmakta ve birden fazla ses kanalı olduğunda kanallar arasındaki benzerlikler aranarak kanal gruplarında veri hızları azaltılmaktadır. Bu bağlamda bilgisayar ortamında üretilen ses formatlarını aşağıdaki gibi gruplandırmak mümkündür:

Kayıpsız Örneklenmiş Formatlar

CDA (ya da CDDA): Sayısal sesin ilk türü olan CDDA (Compact Disc Digital Audio) 1979’da Sony ve Philips’in Kompakt Disk’i icadıyla birlikte ortaya çıkan bir formattır ve CD üzerine yazılmış olan sayısal ses verisini ifade etmektedir. Bu format daha çok CD/DVD çalarlarda yaygın olarak kullanılmakta ve bilgisayar üzerinden bakıldığında dosya uzantısının “.cda” olduğu görülmektedir.

Wav: Microsoft ve IBM tarafından geliştirilen ve Windows temelli tüm bilgisayarların ‘sesi’ için standart olan formattır. Sıkıştırmasız olduğundan “.wav” formatlı dosyalar oldukça büyük bir veri alanı kaplamaktadır (ortalama 10

MB/dakika) ve bu formatın da kendi içinde ADPCM, u-LAW gibi CODEC'ler kullanılarak da sıkıştırılması mümkündür.

AIFF ve AU: Macintosh bilgisayarlar tarafından desteklenen “.aiff” formatının, temel olarak Windows'taki “.wav” formatından kalite olarak hiçbir farkı bulunmamaktadır. “.aiff” de sıkıştırmasız bir format ve algoritma (CODEC) olarak PCM'i kullanmaktadır. “.au” ise SUN/Next işletim sistemlerine sahip bilgisayarlarda kullanılan sıkıştırmasız (dolayısıyla kayıpsız) bir ses formatıdır.

Omf: Kurgu programı olan Avid firmasının çıkarttığı (ancak FinalCut tarafından da kullanılan) bu format desteklediği kurgu programları sayesinde kullanıcıya işlem yapabileceği bir çok imkan sağlamaktadır. Veri olarak videoyu depolamak mümkündür, ancak ses uygulamaları için kullanılacaksa bu formata yalnızca ses verisi yüklenebilir ve sesi kanallı taşıma imkanı verir. “.omf”, “.wav” ve “.aiff” dosyalarını da desteklemektedir. Örneklenmiş bir formattan çok sesi kanallı taşımak için kullanılan bir dosya türü demek daha doğrudur.

BWF (Broadcast WAVE Audio File Format): 1997 yılında Avrupa Yayın Birliği tarafından geliştirilmiştir ve “.waw” formatının bir uzantsıdır. Radyo, televizyon ve sinema yayınlarında kullanılan dosya tabanlı bir formattır. Dosyanın içerisinde, sesli çekimlere ait zaman, tarih, sahne, plan gibi bilgiler de bulunmaktadır. (Türkiye'de son yıllarda gerçekleştirilen sinema filmlerinde bu format kullanılmaktadır)

Kayıplı Örneklenmiş Formatlar

AAC - Advanced Audio Coding: Dolby Laboratuvarları, Fraunhofer Enstitüsü (FhG), AT&T, Sony ve Nokia tarafından geliştirilen AAC (Advanced Audio Coding- Gelişmiş Ses Kodlaması) formatı, başta sayısal radyo ve TV yayınları olmak üzere sayısal sesin kullanıldığı birçok alanda standart olarak kabul edilmiştir. Formatın bilinen ilk kullanım alanı “iPod” ve internet üzerinden parça indirme yazılımı olan “iTunes” olmuştur. AAC'nin diğer formatlarla arasındaki en önemli teknik farklarından biri formatın her biri tam frekans bandında 48 kanalı destekleyebilmesidir. Bu özellik çok kanallı ses uygulamalarının DVD dışında da yararlanılabilmesi için kullanıcıya geniş olanaklar sunmaktadır. Bir diğer özelliği ise örnekleme oranının (sampling rate) 96 kHz'e kadar çıkabilmesidir.

Apple Quick Time: Apple bilgisayarlarının standart multimedya formatı Quick Time zaman içerisinde özellikle internet temelli görüntü/ses uygulamalarının standardı haline gelmiştir. Bu format, görüntü, ses, yazı gibi farklı veri türlerini de bir arada bulundurabilmektedir.

ATRAC: Atrac (Adaptive Transform Acoustic Coding) 1992'de Sony'nin Mini Disc'i (MD) lanse etmesiyle birlikte sayısal ses dünyasına giren, dolayısıyla da ses sıkıştırma CODEC'lerinin en eskilerinden olan bir formattır. İlk sürüm 5:1 gibi bir sıkıştırma oranı kullanırken ATRAC3 Plus bu oranı 20:1'e kadar çıkartmıştır. Formatın diğer CODEC'lerden önemli bir farkı orijinal ses verisini önce frekans bantlarına ayırması ve her bir banda ayrı ayrı sıkıştırma uygulamasıdır. Bir dönem müzikçiler tarafından tercih edilmiştir.

MP3 (MPEG-1 Layer III ya da MPEG Audio Layer III): Açılımı MPEG-1 Audio Layer III (Film Uzmanlar Grubu Ses Katmanı 3) olan sıkıştırılmış ses biçimi ve bu biçimde kaydedilen seslere verilen addır. 1987 yılında sayısal ses yayıncılığı ile ilgili araştırmaları içeren EUREKA EU147 projesi kapsamında, Fraunhofer-IIS (Fraunhofer Institut Integrierte Schaltungen) tarafından geliştirilen bu sesin sıkıştırma algoritmasının temel patent hakları Fraunhofer Enstitüsü'nde bulunmaktadır. Format ücretsizdir ancak bir mp3 çalar üreticisi cihazlarında bu CODEC'i kullanabilmek için lisans bedelini ödemek zorundadır. 1992'de standardı kabul edilen mp3'ün en büyük özelliği internet üzerinden dosya paylaşımına olanak veren *Napster* adlı programdır. Format, bugün dünyanın en yaygın 'sıkıştırılmış ses formatı' konumunda olup, CD'deki standart bir müzik parçasının dosya boyutunun 10-14 kat küçültülebilmekte ve böylece herhangi bir sayısal kayıt ortamına (CD, flash bellek, mp3 çalar vb.) daha çok parça sığdırılabilmektedir.

PCM: Pulse Code Modulation algoritması bilgisayar ortamına aktarılmış olan verinin 1 ve 0'dan oluşan ikili bir kodlama sistemi ile temsil edilmesine mantığına dayalıdır. Bu CODEC, 8 ile 192 kHz örneklem oranları ve her bir örnek için de 8 ile 24 bit veri uzunluğunda çalışabilmektedir. PCM tekniği sayısal ses teknolojisinin temeli olduğu için tüm işletim sistemleriyle ve neredeyse tüm sayısal ses yazılım/donanımlarıyla uyumludur.

Real Audio/Video: Real Network (<http://www.real.com>, 06.09.2011) tarafından geliştirilen ve internet üzerinde "sürekli" ses iletimini sağlayan bir

teknolojidir (Win95/NT ve Mac sürümleri var). Real Audio formatı, özellikle çok yer kaplayan “.wav” ya da “.au” gibi ham ses formatlarının yerini almıştır. Kullandığı algoritmalar sayesinde ses verileri oldukça küçük birimlere sıkıştırılabilmektedir. Geniş bir yelpazede seçilebilen "örnekleme" aralıkları ile 14.4kbps modem bağlantılarında bile gerçek zamanlı sürekli müzik yayınlarını dinlemek mümkün olabilmektedir.

Vorbis (OGG Vorbis): Format, kar amacı gütmeyen ve internet medyasının serbest kullanımı için çalışan kurum ve vakıfların özel girişimcilerce ticari amaçlarla kontrol edilmesini engellemek üzere kurulmuş “Xiph.Org” adlı bir oluşum tarafından geliştirilmiştir. Vakfın amacı ücretsiz ve açık kaynak kodlu yazılımlar ve sistemler geliştirerek ya da geliştirilmesini destekleyerek bunları herkesin kullanımına sunmaktır. “OGG” ses, görüntü ve yazılı veri içeriğini bir arada barındıran “taşıyıcı dosya” formatını (yani ses ve görüntünün bir arada olduğu “.avi” ya da “.mov” dosyaları gibi), “Vorbis” ise bu taşıyıcı içindeki sayısal ses dosyasının formatını ifade etmektedir. Vorbis 8 kHz’den 48 kHz’e kadar örnekleme oranı (16 bit) ile her kanal için 16-128 kbps arasında bit oranı değerlerine sahiptir.

WMA-Windows Media Audio: Windows’un mp3’e rakip olarak geliştirdiği bu format, daha düşük veri oranları ile aynı ses kalitesini sunabilmekte (128 kbps mp3 = 64 kbps WMA gibi) ve sayısal kopyalamaya karşı koruma içermektedir. Windows’un, 2000’den sonraki tüm işletim sistemlerinde yer alan Windows Medya Çalar yazılımı ile bütünleşmiş olarak kullanılan bu format, internet üzerinden duraksız veri akışına da (streaming) olanak sağlamaktadır. CODEC içinde yer alan kopyalamayı engelleme özelliği ise formatın birçok firma tarafından tercih edilmesine sebep olmuştur.

CD/DVD Kayıtları: Ses kayıtlarında kullanılan manyetik bant veya kasetlerin yerini zamanla seslerin optik olarak üzerine kayıt yapılan önce CD, daha sonra da DVD teknikleri almıştır. Bu teknikte kayıt plaktakine benzemektedir. Veriler merkeze göre radyal olarak kayıt edildiğinden verilere rastgele erişim denilen yöntemle çok çabuk ulaşılması mümkün olmaktadır. CD kayıt materyalleri radyo yayınlarında ve müzik arşivi yapılmasında büyük bir kolaylık getirmiştir.

Çok yaygınlaşmamış olan diğer formatlardan bazıları ise;

- AES3, Digital Audio Interface Format
- A-Law, A-Law Compressed Sound Format
- AMR, Adaptive Multi-Rate Speech Codec
- ASF, ASF (Advanced Systems Format)
- AudCom, Audible.Com File Format
- DLS, Downloadable Sounds Format,
- DSD, One-bit Delta Sigma Audio Encoding
- DSDIFF, Direct Stream Digital Interchange File Format
- DSS, Olympus Proprietary Format
- IFF, Electronic Arts Interchange File Format
- LPCM, Linear Pulse Code Modulated Audio
- MMF, (Samsung'un ses formatı)
- MODS, Module Music Format (Mods)
- SHN, Shorten Lossless Audio Format
- SPX, Speex Audio Codec,
- TTA, The True Audio, gerçek zamanlı kayıplı ses formatı
- XMF, eXtensible Music Format

Sayısal teknoloji ile kalitesinden ödün vermeden daha az yer tutacak şekilde kayıt ve yayınlarda birçok ses sıkıştırma teknikleri geliştirilmiştir. Geliştirilen teknoloji sayesinde sistemler ve formatlar sürekli değişmekte ve daha iyi hale gelmektedir.

1.3.3.2.2. Ses Dağıtım Sistemleri

Mono Sistem

Mono ses, kaynağın ya da kaynakların ne algılayıcıya ne de birbirlerine göre dağılım göstermediği, kısaca her iki kulağa göre tam ortadan gelen konumu nitelemektedir (Smith, 2001).

Bu sistemde sesler birden fazla kanala kaydedilebilir. Ancak sesler tek kanallı bir amplifikatör kullanılarak yükseltilmektedir. Dinleme sırasında kaç hoparlör kullanılırsa kullanılsın tüm sesler tek kanalda olduğundan seste ayırım

yapmak mümkün değildir, ayrıca tek kanaldan çıktığı için gerçeklik/doğallık duygusundan yoksun, kuru bir ses hissedilmektedir.

Stereo Sistem

İnsanın iki kulaklı olması ilkesine bağlı olarak sesteki derinlik duygusuna biraz daha yaklaşabilmek için sterofonik yani iki kanallı kayıt yöntemleri geliştirilmiştir. Seslerin kayıt çıkışları sağ ve sol olarak iki ayrı kanalda düzenlenmekte ve dinleyiciye yine iki kanal ses olarak ulaştırılmakta ve iki hoparlör ile dinleme yapılmaktadır.

Bu sistemler mekan ve yer bilgisi vermektedir. Stereo sistemler, sesi mekanın içine almakta ve dinleeyene mekanın özelliğini vermektedir. Gerçekliğe yakınlığı nedeni ile sinemada hemen kabul görmüştür.

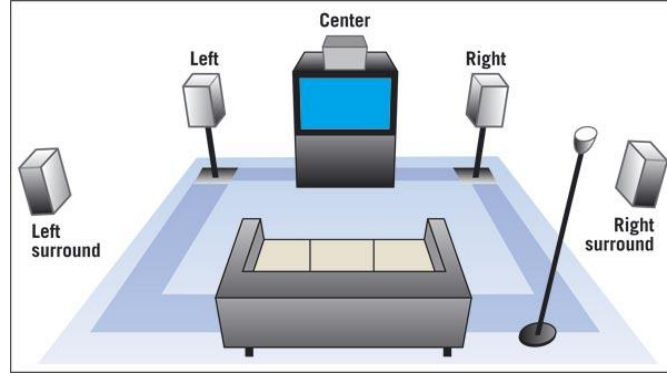
Kuadrafonik Sistem

İngilizce karşılığında dört sesli anlamına gelen ve sesi dörde bölen bu sistem 1970'lerde geliştirilmiştir. Stereo Sisteme ek olarak dinleme için iki arka hoparlör daha eklenmiş ve böylece ses derinliğinin olabildiğince arttırılmasıyla stereodan daha kaliteli ve daha doyurucu bir ses hedeflenmiştir. Kuadrafonik Sistem için dört hoparlörün yanı sıra birbirinden bağımsız dört tane de amplifikatöre ihtiyaç vardır (Sözen, 2003:71-72).

3D Sistem

Üç boyutlu ses veya İngilizce adıyla "*environmental audio*" veya "*surround sound*", seslerin geliş yönlerini gerçekçi bir şekilde ayarlamaya yönelik olan ses sistemidir. Bu sistem ile seslerin gerçekte insan kulağına nasıl ulaşacağı belirlenip, ses üretme teknolojisi buna göre biçimlendirilmiştir. Sistemin temelini sesin, hoparlörlerin bulundukları yönden değil de başka bir yerden geliyormuş izlenimini oluşturmaktadır. Buradaki 3 boyut kavramını "hareket, yön ve derinlik" öğeleri oluşturmaktadır (Sözen, 2003:72-73).

Üç boyutlu sesi yaratımı hoparlör sayısı ile bağıntılıdır ve stereo sistemin mantığından doğmuştur. Sinemalarda veya 5.1 ve 7.1 sistemlerde bu teknoloji tercih edilmektedir. Bu sistemlerde ses dinleyicinin 360 derece etrafını kapsamaktadır. Bu sayede izleyiciler mekanın ortasına alınarak, filmde geçen olayın içine girmektedir.



Resim 34: Surround ses düzeni

Dolby Dijital: 1965 yılında, Ray Dolby adında bir Amerikan fizikçi ve mühendis tarafından Dolby Laboratuvarları'nda geliştirilen veri ve ses sıkıştırma teknolojilerinin ismidir. Orijinal ismi, 1994'e kadar Dolby Stereo Digital olarak kullanılmıştır. Üç boyutlu ses sistemi ile aynı özellikleri taşımakla birlikte her iki isimde sektörde kullanılmaktadır. Dolby için 3D sistemin bir markası denebilir. Dolby 3D, Dolby Atmos, Dolby Surround 7.1 sinema sistemlerinin yanı sıra, ev sineması için (Dolby TrueHD, Dolby Digital, Dolby Digital Plus, Dolby Pro Logic), Pc bilgisayarlar için (Dolby Home Theater® v4 PC, Dolby Advanced Audio™ v2) ve mobil telefonlar için (Dolby Digital Plus) versiyonları bulunmaktadır (www.wikipedia.com, <http://www.dolby.com/us/en/consumer/technology/surround-sound.html>, 08.11.2011). Test aşamasında olan Dolby Atmos ile sesin tavadan da yayılması planlanmaktadır. Bu sistemin test işlemleri helikopter sesi ile yapılmaktadır.

1965 yılında patenti alınan Dolby tekniği 1972 yılında "Quiet Revolution" adlı bir müzik belgeseliyle ilk kez sinemada uygulanma alanına girmiş, ama asıl başarılı uygulamasını George Lucas'ın *Star Wars* (1977) adlı filmin müziği ile yapmıştır (<http://www.dolby.com/us/en/consumer/technology/surround-sound.html>, 08.11.2011).

5+1, altı kanallı sayısal bir ses sistemi olan Dolby Dijital'de;

- Sol (L) ve sağ (R) kanallar, dinleyicinin önündeki hoparlör çiftini besler ve müziğin çoğunu taşır. Tipik olarak bir stereo sistem gibi çalışırlar.
- Merkez kanal çoğunlukla konuşmaları taşır ve dinleyicinin önünde, ana hoparlörlerin arasındaki hoparlörü besler.

- Sol surround (Ls) ve sağ surround (Rs) ses kanalları, dinleyicinin yanlarında veya arkasındaki sol ve sağ hoparlör çiftini besler. Ortam sesleri veya ses efektlerini verirler.

7.1 ses sistemlerinde mono arka surround kanalı sol arka surround ses kanalına (Lb) ve sağ arka surround ses kanalına (Rb) taşımak için iki hoparlör bulunmaktadır.

DTS: DTS'in açılımı Dijital Theater Systems'tır. DTS, aynı Dolby Digital 5.1 gibi 6 hoparlöre sesi ayırabilen bir ses teknolojisidir. Dolby Digital'e göre DTS bas sesleri (patlama ve yüksek sesleri) biraz daha öne çıkarmaktadır. Bu sistemin kullanıldığı ilk film Jurassic Park (1993)'dir. (www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/fdd000232, www.wikipedia.com 08.11.2011).

THX: Bu formatın fikir babası, *Star Wars* filmlerinin de yapımcısı olan George Lucas'tır. THX, ses üretimi veya kanal sayısı ile ilgili olmayıp mekanın akustik yapısına adaptasyon için geliştirilmiş, ses verisinin yeniden dengelenmesi esasına dayalı bir formattır. Tüm analog ve sayısal formatlarla çalışabilir ve ses kalitesini artırır. Çok pahalı bir sistem olduğu için sadece belli başlı markaların en üst modellerinde bulunmaktadır (www.thx.com, www.en.wikipedia.org/wiki/THX, 12.11.2011).

Kullanılacak ses formatlarının ve ses dağıtım sistemlerin bilinmesinden daha önemli olan seslerin hangi sistemlerle ve nasıl kayıt edildiğidir. Doğru olarak kayıt edilmeyen ve işlenemeyen ses verisi hangi sistemde gösterilirse gösterilirsın amacına hizmet edemeyecektir.

1.3.4. Kayıt Aşamaları

Ses kaydının, hazırlık, kayıt, senkron (eşleme), edit (düzenleme), miksaj (birleştirme) ve final mix (son aşama) olmak üzere 5 aşaması bulunmaktadır. Hazırlık aşamasında kaydedilecek ortam hazırlanmakta, kayıta kullanılacak araçların özellikleri amaca uygun belirlenmekte ve kayıt için genel bir planlama oluşturulmaktadır. Ses kayıt işleminin sonrasında ilk ve en önemlisi ise *edit* (düzenleme) aşamasıdır. Aşağıdaki bölümde tüm bu aşamalar aktarılmaya çalışılmıştır.

1.3.4.1. Hazırlık

Sayısal dönemle birlikte bu aşamada kullanılacak cihazlar (ses limitleyiciler, sinyal işlemciler vb.) kayıt için hazır hale getirilmekte ve kaydın yapılacağı kanal/kanallar ayarlanmaktadır. Bilgisayar ortamında kayıt için bir çalışma projesi açılır ve proje ile ilgili tüm kayıtların ve kayıtlarla alakalı diğer verilerin aynı klasör içinde toplanması sağlanmaktadır.

Bu aşamada dikkat edilmesi gereken bir konu kayıt sırasında karşılaşılabilecek olan Latency* (ses gecikmesi) sorunudur. Mevcut bilgisayarların çoğu için yaklaşık 7ms latency, elde edilebilecek en ideal gecikmedir. Bu nedenlerden dolayı kullanılacak olan sistemin özelliklerinin iyi bilinmesi gerekmektedir.

Ses kaydı stüdyo ortamı dışında örneğin sette gerçekleştirilecekse teknik malzemenin ortama uygun şekilde hazırlanması gerekmektedir. Genelde dış ortamda gerçekleştirilen ses kayıtlarında çoğu kez akustik sağlanmadığından kullanılan mikrofon ve teknik donanım dikkatli seçilmelidir. Çekim sırasında kayıt almak yapma estetik ve gerçeklik açısından daha fazla katkı sağlayacağından kullanılacak cihazların doğru seçilmesi gerekmektedir (kullanım yerlerine göre mikrofonların özelliklerini daha önceki bölümlerde ele alınmıştı). Dış çekimlerde çok çeşitli kayıtçılar kullanılmaktadır. Bunlara birkaç örnek olarak,

- DAT gibi kaset-teyp formatları,
- Nagra D gibi makaralılar,
- Deva gibi sabit diske kaydediciler,
- Nagra Ares C gibi hareketli parçası olmayan hafıza kartlarına kayıt yapan temelliler,

*Latency ses sinyalinin bir cihaza (ses kartının veya ses modülünün girişine) girişi ile çıkışı arasındaki zaman farkıdır ve milisaniyeler ile ölçülür. Mikrofondan gelen ses sinyali girişe analog olarak gelir, orada analog-sayısal çevirici (AD) denilen birim bu analog sinyali bir örnekleme tabii tutar ve 1'ler 0'lar cinsinden sayısal bilgiye çevirir. Sonra bu bilgiler kaydedilmek üzere hard disk'e veya işlenmek üzere diğer plug-in denilen ses şekillendiricilere yönlendirilir. Bu arada bilgisayara giren sesin duyulabilmesi için bu sayısal bilgiler AD'lerden bu birimlere doğru yol alırken bir kopyası çıkarılır ve sistemin içinde yüklü yazılımın kontrol ettiği ses kartının iç yönlendirme sistemi üzerinden yine ses kartının çıkışına gönderilir. Bu AD/DA çevirimler ve transfer esnasında ses doğal olarak bir gecikmeye uğrar. Buna "latency" ("late"ness - gecikme) denmektedir. 10 milisaniye üzerindeki gecikmeler seyirciyi ciddi şekilde rahatsız ederken, 7ms ve altındaki gecikme fark edilir ama rahatsız etmez, 5ms ve altı ise genelde çok dikkat edilmedikçe fark edilmez. (<http://sesmuhendisligi.com>, 26.12.2011, <http://www.yekmusic.com>, 26.12.2011, Önen, 2010:215)

- Sony Mini Disk (MD) gibi manyetik optik sistemler sayılabilir (MEGEP, 2008a: 7).

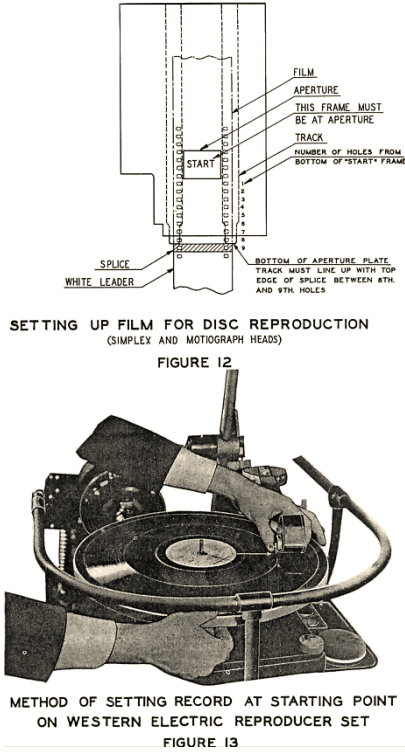
1.3.4.2.Kayıt

Analog ve sayısal dönemde kayıt işlemleri birbirinden oldukça farklı gerçekleştirilmiştir. Genel olarak, kayıt esnasında, kaydı yapan teknisyen, kayıt/ses mühendisi ses seviye göstergelerini izlemekte ve bu seviyelerinin aşırı yükselmelerini önleyerek normal seviyede tutmaya çalışmaktadır.

Sayısal dönemle birlikte çok kanallı mikserler sayesinde kayıt problemi fazla yaşanmamaktadır, fakat analog sistemlerde bu önemli bir sorun olmuştur. Analog sistemlerde bant üzerindeki kanallar dolmaya başladığında, eğer kaydedilecek başka kanallar varsa, tek çözüm bazı kanalları kendi içinde birleştirerek bir veya daha fazla kanala kaydetmektir (Önen, 2010:207). Ancak günümüzde kullanılan ses programları ve çok kanallı mikserler bu sorunu ortadan kaldırmıştır. Günümüzde dış çekimlerde alınan sesleri iki kanalı kamera, 4-6 kanal ise mikserler aracılığı ile sadece hafıza kartlarına kayıt edilmektedir. Konuşma (diyalog), çalgılar, nokta ve doğal efektler kaydı alınan seslerdir.

1.3.4.3. Eşleme (Senkron)

Bir dudak ve ses eşlemesinde saniyenin 1/10'undan daha küçük bir kaymanın bile hemen göze battığı bilinmektedir. Bu durum seyircide algı karışıklığına neden olmakla birlikte kişiyi, izlediği şeyden uzaklaştırmaktadır. Bu nedenle görüntü ile bu görüntüye ait sesin birlikte ilerlemesini, yani eşlemeyi tam olarak sağlamak gerekmektedir. Bazı durumlarda sesin, filme alınan görüntüden fiziksel olarak ayrı bir banda kaydedilmesi, seslendirme işlemi yapılması ya da doğan bir teknik arızadan dolayı sesin ve görüntünün eşlenmesi gerekmektedir.



Disk kayıt sisteminde, ses ve görüntü arasındaki eşleme sesin ve görüntünün belirlenen noktalardan başlatılması ile sağlanmıştır. (Yandaki resimde *Amerikan Sinema Müzesi*'nin internet sayfasından alınan şema bu sisteme bir örnektir. <http://www.widescreenmuseum.com/sound/we-15.htm>, 08.10.2011)

Resim 35: Disk kayıt

Senkronizasyonda ses ve görüntü sözün gelişine, mekana, günlük akışa göre düzenlenmektedir. Senkronizasyon birçok kez yaratıcılığı arttırmada da kullanılabilir. İnsana ait olmayan ses bir insan görüntüsüyle eşlenebilir. Bu tür *asenkronizasyonda* ses ve görüntü sembolik olarak, mecazi ve ironik bir şekilde anlatılır, eşleştirilir.

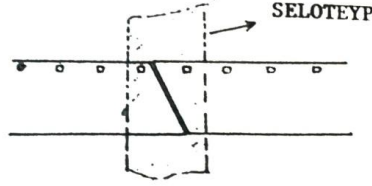
Son yıllarda filmlerin tamamı sesli çekildiğinden artık eşleme işlemine pek fazla ihtiyaç duyulmamaktadır. Kayıt başlığının altında da belirtildiği gibi sesler hem kameranın 1. ve 2. kanalına hem de belleklere/hard disklere kayıt edilmektedir. Ayrıca mikserlerin sahip olduğu zaman kodu özelliği sayesinde kamera ile mikserler birbirine eşlenir ve çekim sırasında görüntü ve sesler birbirine eşli kayıt edilir. Ses formatlarında da değinildiği gibi Türkiye’de film çekimlerinde tercih edilen BWF (Broadcast WAVE Audio File Format) sayesinde görüntü ile eşli çok kanallı ses kayıtları gerçekleştirilmektedir.

Eğer çekim sırasında ya da sonrasında hatalı kayıt edilmiş ses var ise ADR (Additional /Automatic Dialog Replacement) yöntemi ile sadece sahnenin bozuk ya da sorunlu yerleri için sonradan seslendirme yapılması gerekmektedir. Bu durumda

ve efekt eklemeleri için eşleme işlemine gerek vardır. Aksi halde, günümüz teknolojisinde çekim işlemleri tamamlandıktan sonra kurgu işlemi için bilgisayarlara aktarılan görüntü ses ile eşlidir. Bu nedenle artık en önemli olan düzenleme işlemidir.

1.3.4.4. Düzenleme (Edit)

Sayısal kayıt sistemlerinin çıkmasından önce, analog bantlar üzerine yapılan kayıtlar, bant kesilerek düzenlenirdi. Bu işlem, nadir olarak kanallı bantlar üzerinde uygulanırdı. Bant, kafanın üzerinde el ile ileri ve geri hareket ettirilip *edit (kesim)* noktası bulunur, bu nokta bir kalemle işaretlenir ve daha sonra tam bu nokta üzerinden bant kesilirdi. Bandın kesildiği açı, geçişin (crossfade) uzunluğunu belirlerdi. Sesten önce bir boşluk varsa bant dik açı ile kesilebilir, fakat birkaç farklı bölüm arka arkaya eklenecekse bu durumda istenilen geçiş doğru doğrultusunda çapraz bir açı seçilirdi (Kalkan, 2007, Önen, 2010:300, Akbaşlı, 2012).



Şekil 23: Ses Filminin Kesimi

(Er, 1990)

Sayısal sistemlerle beraber bantlar bilgisayarlara aktararak düzenleme işlemleri yapılmaya başlanmıştır. Daha öncede belirtildiği gibi 1990'lı yıllardan sonra kayıtlar bilgisayar tabanlı sistemlerde yapıldığından dolayı sonradan seslendirme yapılacaksa kayıt ve düzenleme işlemleri bir arada gitmektedir. Sayısal sistemlerde kayıt anında parçanın kesilmesi, bir bölümünü alıp kesilen yere kopyalamak, zamanlama hataları olan kanallarda düzeltmeler yapmak, istenmeyen sesleri temizlemek ve diğer benzeri işlemleri hızlı ve kolay bir biçimde yapmak mümkündür. Ancak edit aşaması bu kadar ile sınırlı değildir. En uzun süren ve emek isteyen aşama düzenlemedir.

Çekim sırasında yapılan hataların düzeltilmesi, nokta ve doğal efektlerin birbirine uyumunun sağlanması bu aşamada gerçekleştirilir. Stüdyoda ve çekim sırasında kayıt edilen seslerin mekana ve birbirlerine uyumu sağlanarak, seslerin kanal yönlendirilmeleri yapılır.

1.3.4.5. Birleştirme (Miksaj)

Miksaj, kaydedilen ve önceden kayıt edilmiş olan kullanılacak tüm seslerin bir araya getirildiği, seviye ayarlarının yapıldığı, kaydın kullanılacak dağıtım sistemine göre (mono, stereo kuadrafonik, vd) yönünün belirlendiği, sinyal işlemcilerin ve efektlerin kayda eklendiği, müziğe boyut ve hacim kazandırıldığı aşamadır. Günümüzde miksaj aşamasında sayısal teknolojinin sayesinde sese birçok yönden müdahalede bulunulabilmektedir.

Örneğin miksaj aşamasında eklenen kompresör*, sınırlayıcı (limiter) ve kapı (gate) gibi sinyal işlem üniteleri de ses seviyesi kontrolünde rol oynayarak sesin belirli alanlar içerisinde kalmasını sağlar, aşırı yükün kayıta bozulmalara yol açmasını önler ve kuvvetsiz sinyallere hacim kazandırır (Owsinski, 1999). Anlaşılabileceği üzere sayısal sistemlerde kayıt altına alınmış ses üzerinde de birçok işlem yapılabilir. Ancak anlamsal müdahalelerin haricinde her film için kullanım yerine göre de miksaj yapılmalıdır. Çünkü her ortamın headroom düzeyi (en yüksek ve en düşük ses aralığı) farklıdır. Buna göre TV, VHS, DVD, sinema, yurt içi ve dışı satışlar için ayrı miksajlar gerekmektedir (Canikligil,2007).

Düzenleme işleminin tamamlanmasının ardından filmde kullanılacak müzik ek bir kanal olarak projeye eklenir. Konuşma, efekt ve müzik seslerinin seviyeleri bu aşamada düzenlenmektedir. Sahnenin duygusu ve mekana uygunluk sağlandıktan sonra son aşamaya geçilir.

1.3.4.6. Son Aşama (Final Mix)

Ses işlemlerinin son aşamasıdır. Bu aşamada ses kullanılacak formata ve yere bağlı olarak *export* (ihraç-kullanılan programın dışına çıkartmak) edilmektedir. Export edilen ses, formatına göre istenilen yerde kullanılabilir.

*Kompresör (Compressor), ses sinyalinin seviyesini otomatik olarak kontrol altında tutmaya yarayan bir ekipmandır. Ses kazancı yada limitleyici denebilir.

Ayrı ayrı başlıklar altında incelenmiş olmasına rağmen, düzenleme, birleştirme ve son aşama işlemleri birbirinin içine geçmiş durumdadır. Birbirlerinden ayrı ve tek başlarına ele alınmaları mümkün değildir.

2. SİNEMA SANATI VE SESİN FİLMLERDE KULLANIMI

J. Dudley Andrew için sanat, hiçbir amaç taşımayan ancak insanların, yoğun olarak algılama ve düşünüş içinde olabilmesi amacıyla var olan nesnelere verdiği isimdir (2007:94). Ayrıca sanat kelimesi toplum içerisinde genel anlamda bir duygunun, tasarımın, hayal gücünün anlatımında kullanılan çeşitli yöntemlerin tamamı veya bu anlatımların sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık ve bu yaratıcılığın ürünlerini tanımlamak için de kullanılmaktadır (www.tdk.gov.tr, 15.06.2010). Bu bağlamda ele alındığında bütün sanatların amacı; okuru, seyirciyi ya da dinleyiciyi etkileyen, duyuları ve duyguları çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürünü ifade etmektedir.

Tarih boyunca sanatın ne olduğu neyin sanat olarak adlandırılacağına dair görüşler sürekli değişmiştir. Önceleri elle yapılan ürünler için kullanılan sanat kelimesi, zamanla tekniğin olanakları ile yeni eserlerin oluşturulmaya başlanması ile üzerinde tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Özellikle 1830'lu yıllarda fotoğrafın bulunuşunun ardından teknoloji ve mekanikleşme kelimesi ile sanat bir arada kullanılmaya başlanmıştır. 1936 yılında yazdığı *From Pigment to Light* kitabında Lâszlô Moholy-Nagy bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

Sanatçılar... Mekanikleşmenin sanatı taşlaşmaya götüreceği konusundaki evrensel korkuyu paylaşırlar... Sanatın mekanik ve teknik gerekleri birinci derecede önemlidir. Bunlar son zamanlara kadar ayıplanırdı, çünkü el becerisi, yani "kişisel dokunuş", sanatın asıl nesnesi olmalıydı... (Nagy'den aktaran; Price,2004;45).

Gerek ideolojik gerekse ekonomik taleplerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve gelişmiş (Comolli,1974:15) olan sinema ise yaratıcılığı ve hayal gücünü ifade etmek amacıyla ortaya koyulan bir ürün olarak tanımlanabilmektedir. Ayrıca sinema kelimesi ürünlerin yani filmlerin gösterildiği yer anlamında kullanılsa da herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek resimleri saptamayı, sonra da gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir odada duvara/perdeye yansıtarak hareketi yeniden oluşturmayı da ifade etmektedir.

İnsanların doğayı taklit etme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan fotoğrafçılığın ardından, hareketlerin de yeniden üretilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç

doğrultusunda sinema günümüze gelene kadar birçok kişi tarafından ortaya konulan uzun çalışmaların ürünüdür ve ilerlemesi birçok tekniğin geliştirilmesi ve kullanımına bağlıdır.

Bu bağlamda bilimsel olarak ilk çalışma, bir görüntünün ağ tabakasında iz bırakarak hareket yanılgısına yol açığının 10.yüzyılda öğrenilmesi ile Orta Çağ'da ve daha sonra da Rönesans döneminde yani 16.yy'da Leonardo Da Vinci tarafından icat edilen *Camera Obscura** gibi karanlık oda yöntemleri ile bir duvar üzerine görüntülerin yansıtılması ile gerçekleştirilmiştir (İdrisoğlu, ty, Abisel, 2010, Yağmur ve Özkılınç, 2010a).

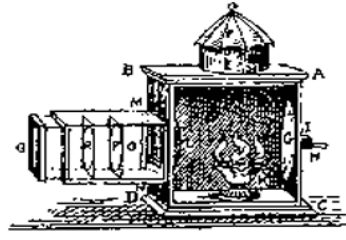


Resim 36: Camera Obscura (karanlık oda / karanlık kutu)

(www.broadcasterinfo.com, 05.04.2011)

Joseph Nicephore Niepce, Willarn Henry Fox Talbot ve Louis-Jacques-Mand Daguerre gibi isimler fotoğraf makinesini ve fotoğrafı geliştirmek adına birbirlerinden bağımsız olarak çalışmışlardır. Belçikalı fizikçi Joseph Plateau tarafından 1832'de, belli bir hareketin aşamalarını saptayan bir dizi görüntünün hızlı akmasıyla göz aldanmasına yol açan *Fenakistiskop*, sonrasında ise Athanasius Kircher tarafından bulunan *Büyülü Fener* (Lanterna Magica) ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden ya da saydam bir yüzeyden görüntülerin bir perdeye yansıtılmasını sağlamıştır (İdrisoğlu, ty, Abisel, 2010, Yağmur ve Özkılınç, 2010b).

*Karanlık bir odanın duvarına iğne büyüklüğünde bir delik açılacak olursa dışarıdaki cisimlerin görüntüsü deliğin karşısındaki duvara ters olarak düşmektedir ve bu sistem *Camera Obscura* olarak adlandırılmaktadır. M.Ö. 5. yüzyılda objelerin ışığı her yönde yansıttığını ve çok küçük bir delikten geçen ışığın yarattığı ters görüntüyü, yazılarına kaydeden ilk kişi Çinli filozof Mo Ti'dir. *Camera Obscura*'ya ışığa karşı duyarlı bir malzeme yerleştirilmesini ilk düşünen kişi ise 1800'lerde Thomas Wedgwood olmuş, daha sonraları Fransız Niepce bunu gerçekleştirmiş ve ilk "fotoğrafı" 1826'da çekmeyi başarmıştır (Abisel, 1989:9, Teksoy, 2005:18-19).



Resim 37: Büyülü Fener

17. yüzyılda Avusturyalı Athanasius Kircher tarafından fenakistiskop ile birleştirilerek gerçekleştirilmiş olan Büyülü Fener.
(<http://www.precinemahistory.net/index.html>, 24.12.2011)



Resim 38: Büyülü Fener ile bir gösterim

(<http://www.precinemahistory.net/1860.htm>, 24.12.2011)

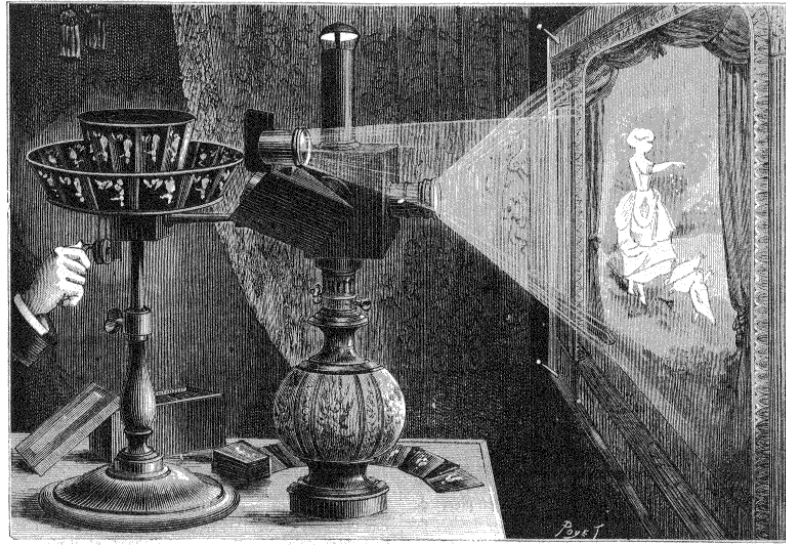
1874 yılına gelindiğinde ise Venüs gezegeninin güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla Astronom Jules Janssen tarafından geliştirilen astronomi tabancası, her ilerleyişte filmin başka bir bölümünü objektifin önüne getirerek fotoğraf çekmiştir. Fransız Emile Reynaud ise kendinden önceki deneyleri geliştirmiş, 1877'de bisküvi kutusu ve aynalardan oluşan *Praxinoscope* adlı aygıtı yapmıştır (<http://www.kameraarkasi.org>, 15.11.2011).



Resim 39: Praxinoscope

(<http://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope>, 24.12.2011)

Reynaud'un 1880'de bir yansıtım feneriyle de güçlendirdiği bu aygıtlarla yaptığı gösterilerde, bir kağıt şeridine elle boyanmış 12 resimden oluşan sahneler oynatılmıştır.



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

Resim 40: Emile Reynaud'un 1882 tarihli Praxinoscop cihazı

(<http://www.precinemahistory.net/index.html>, 24.12.2011)

Hareketin ardı ardına tek bir kamerayla kaydedilmesi ise 1882'de Etienne Jules Marey tarafından gerçekleştirilmiştir. Marey, fotoğrafları ilkin duyarlı bir kağıt

üstüne, daha sonra da selüloit film üzerine çekmiş, selüloit film üzerine çekim yaptığında, alet *Kronofotoğraf* (chronophotographie) adını almıştır. Böylece, dakikada yüz fotoğraf karesi elde etmeyi başarmıştır. 1889 yılına gelindiğinde ise George Eastman selüloz nitrati esas alan esnek ve saydam bir film icat etmiştir ve 35mm'lik film Eastman fabrikalarında üretilmiştir. 1891 yılında Edison, panayır ve sergilerde filmi, tek kişinin seyretmesine imkan veren *Kinetoskop*'u gerçekleştirmiştir (Yağmur ve Özkılınç, 2010b).



Resim 41: Kinetoscope

(<http://wiki.filmvorfuehrer.de/index.php/Kinetoskop>, 14.01.2012)

Almanya'da da *Biyoskop'un* mucidi Max Skladanowsky, Kasım 1895 tarihinde yaklaşık 10 saniye süren 48 görüntülü ilk film gösterisini yapmıştır. Aynı tarihlerde de Fransa'da Louis Lumiere (1864-1948), saniyede 16 görüntüyü düzenli aralıkla yansıtan aracını geliştirmeden önce gümüşlü jelatin-bromüre duyarlı bir plaka yapmış ve sınai üretimine geçmiştir. Dünya sinema tarihinin başlangıcı kabul edilen Lumi  r Karde  lerin ilk film g  sterilerine kadar olan d  nemde sinema tamamen teknolojik geli  me dayanmı  tır (Ceram, 2010, Ya  mur ve   zkılın  , 2010a-b). Bu nedenlerden dolayı sinemanın sanat olamayaca  ına inanlar i  in Rudolf Arnheim *Sanat Olarak Sinema* kitabında şöyle yazmaktadır:

Filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok eğitimli insan var. Onlar temelde şunu söylüyorlar: ‘Film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz.’ Bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden, elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbesinden geçer. Ancak sinemada süreç, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi tarafından toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yönlendirildiği fotoğrafçılıktaki gibi mekanik değildir. (2002: 14).

Bu bağlamda Özön’ün de dediği gibi, “Sinema sanatı, herhangi bir düşüncüyü, duyguyu, olayı gerektiğinde sesle de desteklenen devinimli resimlerle anlatım yoludur” (2008:10). Dilbilim, yazınbilim ve göstergebilim alanlarındaki kuramcılardan Roman Jakobson ise sinemanın doğuşuna ilişkin görüşlerini şöyle anlatmaktadır:

Yeni bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Şimşek hızıyla geliyor bu sanat. Daha eski sanatların etkisinden kurtuluyor, hatta onları etkilemeye başlıyor. Kendi ölçütlerini, kendi yasalarını yaratıyor, daha sonra onları bilinçlice asıyor. Güçlü bir propaganda ve eğitim aracı, yoğun ve gündelik bir toplumsal olay durumuna geliyor; bu açıdan da bütün öbür sanatları geride bırakıyor (1990: 65).

Tüm bu ifadelerden yola çıkılarak denilebilir ki sinema, tekniği ve onun insan algısı üzerindeki etkilerini betimleme gücüne sahip bir sanattır ve temel özelliği daha öncede belirtildiği gibi gerçeği kopyalama çabalarının bir sonucudur. Yani insanlar gördüklerini ya da düşündüklerini kaydetmek ve başkalarına da aktarmak istemişlerdir. Bu bağlamda filme sanatsal olma niteliğini sağlayan şeyi araştıran Arnheim, filmin temel öğelerini inceleyip, bunların “gerçeklikte” algıladıklarımızla denk düşüp düşmediğini karşılaştırmaktadır (2002:16). Tarkovski (1992:99) ise yepyeni bir birlik, bir görüntüsellik sergileyen, “gerçekliğin” bilinmeyen bir yönünü gösteren bu yeni sanatın, başlı başına bir olgu olarak seyredenini fethettiğini ve sinemadan bir daha asla vazgeçilemeyeceğini dile getirmiştir.

Comolli’ye göre Bazin, her zaman sinemanın bulunuşunu etkileyen idealist tavrın altını çizmiş ve insanın sanatsal emellerini “bir düşü gerçekleştirmek, gerçeği,

kendini yeniden yaratmak isteğini” ön planda tutmuştur (1974:11). Parkinson (2002:7), ise sinemayı teknolojiye bağımlı olan en modern sanat olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda tekniğinin giderek gelişen olanakları ve insanların yaratıcı gücü sinemaya evrensel bir nitelik kazandırmıştır. Sinemanın toplumsal işlevleri arasında en önemlisi ise insanın yaratıcılığı ile teknoloji arasındaki dengeyi kurmasıdır.

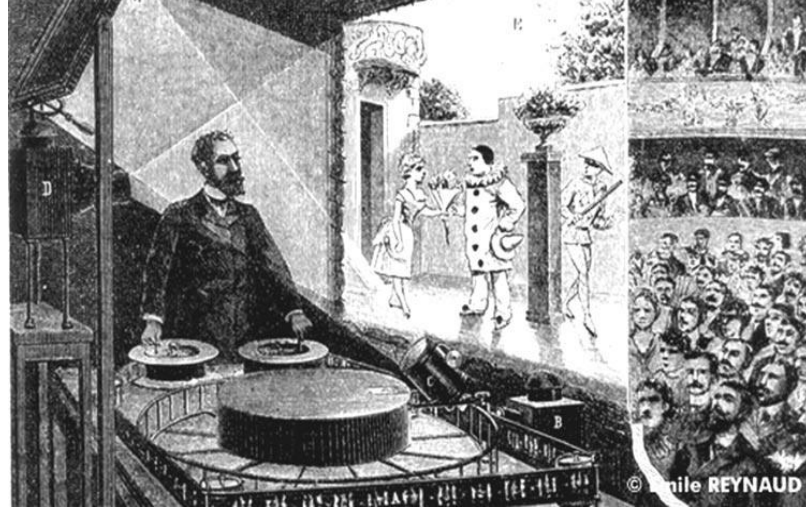
Çünkü insanoğlu sürekli maruz kaldığı algısal eğitimle, şokun ve mekanik atılımın aniliğiyle kendisine sunulan perdedeki görüntüleri süsleyerek, modern aygıtları tanıyabilir ve onlara hükmedebilir (Pezzella, 2006:17). Pezzella’nın dile getirdiği hükmetme süreci sinemada çeşitli zaman dilimlerinde gerçekleşmiştir ve teknolojik yenilikler sayesinde halen gelişerek devam etmektedir. Tüm bu tanımlamalar neticesinde birçok kuramcı ve sanatçı tarafından değerlendirilen ve çok geniş bir çalışma alanı olduğu ortaya koyulan sinema, tarihi ve sanatını, tez çalışması kapsamında sınırlandırarak sessiz ve sesli dönem olarak ele almak doğru olacaktır.

2.1. Sessiz Sinema Dönemi

Sesin filmlerde eşli (senkron) olarak kullanılmadığı dönem, sinema estetikçileri, tarihçiler ve akademisyenler tarafından “sessiz dönem” olarak nitelendirilmektedir. Bazin sessiz filmleri, sinematografik sanat “cinema par excellence” (üstün sinema) olarak adlandırmış ve sessiz filmlerde görüntü, gerçekliğe kattığı ile değil, gerçekçiliği açıklaması yönünden değerlendirilmiştir (2007:38). Sesli film döneminin, film maddesinin üzerine sesin görüntü ile birlikte kayıt edilmesi ile birlikte başladığı öne sürülse de tarihe bakıldığında sinema hiçbir zaman sessiz olmamıştır, film gösterimlerinde ses ögesi hep var olmuştur. Emile Reynaud, sesli gösterimin ilk örneklerini gerçekleştiren kişi olarak bilinmektedir.

Canlandırma sinemasının öncüsü sayılan Emile Reynaud (1844-1918), Fenakistiskop’un gelişmiş bir türü olan ve 1878 Paris Sergisi’nde büyük ilgi uyandıran Praksinoskop cihazını 1880’de bir projeksiyon feneriyle güçlendirmiştir. Dünya sinemasının başlangıç tarihinin kabulünden önce, 1892 yılının 28 Ekim tarihinde ise, Grvin Müzesi’nde “optik tiyatro” adını verdiği ilk gösterisinin programında 3 film yer almıştır. Canlı müzik ve eşlemeli ses efektlerinin eşlik ettiği bu filmlerin süresi on dakikayla on beş dakika arasında değişmektedir ve

Reynaud'un bu programı iki yıla yakın gösterilmiştir (Ceram, 2010:167, Yağmur ve Özkılınç, 2010b).



Resim 42: Emile Reynaud'un film gösteriminin canlandırması

(<http://www.precinemahistory.net/index.html>, 24.12.2011)

Emile Reynaud'un bu çalışmasından da anlaşıldığı üzere ses, müzik ögesi ile birlikte sinemada resmi tarihinden önce var olmuştur. Sesin film maddesinin üzerine kaydedilmesi için ise birçok kişi uzun yıllar çaba sarf etmiştir. Bu kişilerden Thomas Alva Edison 1888'de üzerine ses kaydedilen mum silindirli *Fonograf*'ı ile (ve daha sonra da kameranın ilk biçimi sayılan *Kinetoskop* adını verdiği gösterim aygıtıyla) 15 metrelik bir film şeridinin üzerindeki görüntüleri kesintisiz olarak art arda yansıtmayı başarmıştır (Ceram, 2010:167, Yağmur ve Özkılınç, 2010b).

Birçok sinema tarihçisine göre Dünya Sinema tarihinin başlangıcı kabul edilen halka açık ve ücretli ilk film gösterimi olan Lumier Kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde yaptığı gösterilerde de filmlerin oynatılırken bunlara piyanoyla eşlik edildiği bilinmektedir. Gerard Betton'a (1993:9) göre, senaryosuz ve yönetmensiz olarak çekilen bu filmleri –Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi gibi - belgesel türde filmler olarak nitelemek mümkündür ve bilindiği üzere günümüzde de belgesellerde müziğin aynı tarzda kullanımı (içeriğe uygun bir müzik eşliğinde gösterimi) mevcuttur.

Sesi filme ekleme çabaları hep olmuşsa da sinemanın ilk yıllarında yapılan filmler, iki ile üç dakika arasında değişen, belli hareketleri anlatan kısa yapımlardan

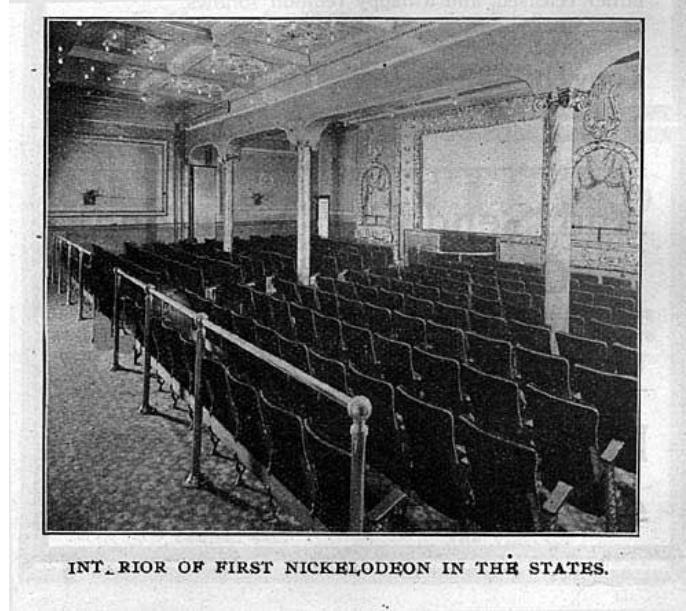
oluşmaktadır ve dolayısıyla Vardar'ın da değindiği gibi görüntülerin hareket etmesinin yeni algılanmaya başlandığı bir ortamda seyirciler açısından herhangi bir ses gereksinmesi de yoktur (2009). Ancak hem insanların karanlık ortamda sıkılmadan oturmalarını sağlamak hem de gösterim cihazından çıkan gürültüleri engellemek için Lumiere Kardeşlerin ilk gösterimlerinden itibaren filmlere piyano eşlik etmiş ve klasik parçalarla o dönemin popüler eserleri çalınmıştır. Konuralp'e göre bazı kaynaklarda Lumiere Kardeşler'in ilk gösterimlerine bir piyano ile bestecinin (piyanist Emile Maraval) eşlik ettiği, bazı kaynaklarda ise saksafon dörtlüsünün eşlik ettiği yazılmıştır. 20 Şubat 1896'da ise Lumiere Kardeşler'in Londra'da gerçekleştirdiği gösterimlere bir harmonyumun eşlik ettiği bilinmektedir (2004:19).

ABD'li David Llewelyn Wark Griffith (22 Ocak 1875 - 23 Temmuz 1948), tarafından başlatıldığı kabul edilen Sessiz Sinema Sanatı, Sovyet Sinemacılar ile birlikte en üst seviyeye ulaşmıştır. Sovyet Sineması'nın en önemli üç ismi olan Kuleşov, Eisenstein ve Pudovkin, hükümetin de isteği ile kameralarını insanlara çevirerek, sinemayı bilinci güçlendirme aracı olarak kullanmışlar ve içinde bulundukları koşulları da göz önünde alarak bu yönde toplumsal gerçekçi filmler üretmeye başlamışlardır. Bu üç isim, sinemayı tiyatrodan ayıran ve onu sanat haline getiren kurgu kavramını başlı başına bir kuram olarak geliştirerek kurgunun, seyirciyi belli bir sonuca doğru yöneltme gücü kazanmasına yol açmışlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Kuleşov, Eisenstein ve Pudovkin'in sessiz sinemaya sanatsal anlamda büyük katkıları olmuştur. Kullandıkları yöntemlerle filmsel anlatımı güçlendirmişler, seyirciyi aktif hale getirmişlerdir. Comolli'ye göre Sovyet Sineması, kurgu sayesinde seyirciyi bir inceleyici durumuna sokmuş ve filmin salt bir gösteri ve görüntünün de gerçeğin bir yansıması durumuna indirgenmesini önlemiştir (1974:28). Ancak aynı dönemlerde sinemayı bir endüstri haline getirmeyi hedefleyen Hollywood Sineması, seyirciyi pasif konuma indirgemıştır. Bu nedenle gerçeğin yansıması izlenimini uyandırmayı amaçlayan filmlerde sesin eksikliğini ara yazılarla doldurma yöntemini kullanmıştır.

Sinema, farklı ülkelerde birbirine yakın zaman dilimlerinde farklı teknik ve sanatsal gelişmelere tanıklık etmiştir. Bu bağlamda özellikle Hollywood Sineması için film endüstrisinin gelişimini sağlayan en önemli olaylardan biri, adını giriş için

ödenen bozuk paradan alan ve yaklaşık iki yüz kişinin taburelerde oturarak film seyrettiği, *Nickelodeon* adlı sürekli gösterim salonlarının açılmasıdır. Ucuza film seyredilen bu salonlar Amerika’da geniş halk kitlelerinin sinemayı benimsemelerini ve sevmelerini sağlamıştır. Bu salonlarda filmlere eşlik etmesi amacıyla piyano, fonograf, fonola (bir tür akordeon) ya da mekanik piyanolar kullanılmıştır (Chalmers, 1912, İdrisoğlu, ty).

Tiyatro ya da dans salonundan dönüştürülmüş olan ilk *Nickelodeon* Haziran 1905 yılında Pittsburgh şehrinde Harry Davis tarafından açılmıştır ve ilk gösterimini Edwin S. Porter’ın 1903 yılında çektiği *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery) filmi ile yapmıştır (Chalmers, 1912).



Resim 43: İlk Nicketeodeon

(Chalmers, 1912:629)

Ayrıca, Nickelodeon’lardaki gösterimlerde makara değiştirilmesi esnasında seyircinin sıkılmaması için sahneye bir şarkıcı çıkarak şarkı söylemiş ve bu şarkının sözleri resim ya da fotoğraflarla süslenen saydam resimlerle de perdeye yansıtılmıştır (Konuralp, 2004:24). Zamanla, açılan büyük ve konforlu salonlarda, gösterim sırasında, piyano ile filmin dramatik yapısına uygun özgün bir parça ya da günün sevilen melodilerinden birinin çalınması, sinemaya olan ilginin daha da artmasına neden olmuş ve böylelikle kısa sürede Nickelodeon’ların sayısı artmış, salonlarda

küçük orkestralar da yer almaya başlamıştır (İdrisoğlu, ty:23). Vodvil* ve müzikhol geleneğinin uzantısı sayılabilecek bu gösterim biçimleri ile müzik, dramatik gerilimin yaratılmasında sinemanın zamanla ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

David Cook da, Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında Paris'te halka açık olarak izlettirdikleri ilk sessiz filmlerde de müzik öğesinin hep var olduğunu dile getirmektedir (1990:23).

Gösterim sırasında kullanımının yanı sıra zaman içinde müzik, konulu filmler ile birlikte filmin çekimi sırasında da oyunculara hikayenin duygusal özelliklerine ilişkin ipuçları vermesi için film setlerinde de kullanılmaya başlanmıştır. Tiyatro kökenli oyuncuların çekim sırasında rollerine konsantrasyonlarını sağlayabilmek için müzik kullanımı, filmlerin gösterimleri sırasında dramatik yapıya uygun melodilerin çalınması alışkanlığını da getirmiştir. Bu nedenle bir piyanist ya da orkestra, filmin çekimi ve gösterimi sırasında sinemanın içinde olmuştur.

Çekim sırasında ve sonrasında kullanılan müziğin aynı olması duygunun aktarımının doğru olmasını sağlamıştır. Bu nedenle gösterime verilecek olan filmin yapımcıları, her salonda aynı müziğin çalınabilmesi için, film makaraları ile birlikte salonlara, orkestralar için çekim sırasında kullanılan müziğin ip ucu niteliğindeki nota kağıtları, büyük sinema salonları için ise özel müzik bantları hazırlatmışlardır. 1910 yılından itibaren de ses efekt makineleri özellikle Amerika'da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Gray, 2010:16). Filmlere ayrı olarak eşlik eden müziği yeterli bulmayan girişimciler ise tiyatro geleneğinden esinlenerek filmlere eşli ses eklemek için sürekli yeni fikirler ortaya sürmüşlerdir.

1908 yılından itibaren ise insan sesinin, gösterim sırasında filmlere eşlik etmesi yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Altman, 2011). Zarzuela** geleneğinden etkilenen sinemada, bir ses sanatçısı ve orkestra gösterim sırasında perdenin arkasında beklemekte ve ses sanatçısı yeri geldikçe perdedeki görüntüye eşlik ederek uygun şarkıyı söylemektedir (Abisel, 2010:75). Hollywood Sinema sektörü hızla ilerlerken Japon Sineması da, sessiz dönemde endüstrisini kurmuş ve

*Toplumsal sorunları, mizahi bir yaklaşımla hicveden tiyatro türüdür. İçinde müzikal bölümler, diyaloglar, monologlar ve pandomim gibi değişik gösteri türlerini barındırmaktadır (<http://www.tdk.gov.tr/index>, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Vodvil>, 08.12.2011).

**17. yy'da İspanya'da gelişen ve adını sahnelediği ilk mekan olan avcı kulübesinden alan, bir ya da üç perdelik müzikal komedi (<http://en.wikipedia.org/wiki/Zarzuela>, 08.12.2011) .

kendine özgü bir tarz yaratmıştır. Japonya’da sessiz filmlerde resmi olarak seçilmiş ve otorite olarak kabul edilmiş olan kişi, gösterim sırasında, görüntülere sözle eşlik etmekte ve öyküyü anlatmaktadır.

Bu anlatıcı/anlatıcılar; *No* oyunundaki (dinsel danslardan gelişen lirik Japon dramı) gibi bir koro, *Kabuki* (müzik eşliğinde oynanan, mitlere, destanlara bazen de tarihsel olaylara dayalı Japon dramı) ya da *Bunraku* (kukla tiyatrosu) oyunundaki gibi bir şarkıcı olmuştur. Film gösterimi sırasında kullanılan bu anlatıcı sesler, görüntüde gerçekleşen olayları açıklamakla kalmamış aynı zamanda yorumlarda yapmıştır. Daha sonraları bu otoriter seslerin Japon Sineması’ndaki karşılığı *Benşi* olmuştur. Benşi, özellikle yabancı filmleri seyircinin anlayabileceği bir hale getirmek amacıyla yapımları açıklayıp, yorumlayan ve bunları anlamlı bir bütün haline getiren bir anlatıcı olarak ortaya çıkmıştır (İdrisoğlu, ty, Abisel, 2010, <http://tr.wikipedia.org>, 08.12.2011).

Film başlamadan önce seyircilere filmin özetini aktaran *Benşiler*, film sırasında da ekranda olan görüntülerin açıklamasını yapmış (eğer film Amerikan ya da Avrupa Sineması’na ait ise bu açıklamalar önemli miktarda yorum içermiştir), gerektiğinde ses efektleri çıkarmış ve ekranda konuşan aktörleri sözlendirmişlerdir (Gray, 2010:15). Tiyatrodan gelen beklentiler neticesinde zaman içerisinde karakterleşmeyi de sağlamaya başlayan *Benşiler* sesli filme geçilinceye kadar 30 yıl boyunca Japon Sineması’na hakim olmuşlar, hatta sesli dönemde bile varlıklarını sürdürmüşlerdir (Kılıç, 2003, Abisel, 2010). Anlatıcı yöntemini izleyen bu dönemde filmler genellikle görüntü ile eşli olacak şekilde seslendirilmiştir. Bunun için gösterim öncesinde aktörler prova yapmış ve ekran arkası aktörleri denen kişilerin yetiştirilmesi için “*Konuşan Resim Toplulukları*” adı verilen gruplar kurulmuştur. Bu gruplar kendilerine *Humanovo*, *Actologue*, *Ta-Mo-Pic* ve benzeri isimler vermiştir (Altman, 2011). İlk başlarda sadece erkekler tarafından gerçekleştirilen seslendirme işlemi sonrasında kadın ve erkeğin birlikteliği ile gerçekleştirilmiştir. (Bu yöntem ileride değinilecek olan sonradan sözlendirme işleminin de doğuşunu ifade etmektedir.)

Ancak maddi kaygılar nedeni ile birçok sinema salonunda anlatıcılara yer verilememiştir. Maddi kaygıların yanı sıra, birbiriyle rekabet halinde olan gösterim salonları ve yapımcılar, görüntünün anlatamayacağı veya plastik anlatımın

sınırlarının zorlandığı durumlarda (örneğin, bir çekimden öbürüne geçerken zaman bakımından ilerlemeyi göstermek, bulunulan yeri belirtmek, kişilerin kimliğini ortaya koymak için), öncede belirtildiği gibi ara yazılar kullanmaya başlamışlardır. Öykü anlatımında önemli bir yere sahip olan ara yazılar, zamanla filmlerin birer grafik ögesi haline gelirken, senaryo yazarlarından farklı olarak ara başlık yazarları adında bir meslek alanı da film endüstrisindeki yerini almıştır. Başlangıçta açıklayıcı olan ara yazılar çoğunlukla bir sahneden önce gelmiş ve gerçekleşecek olayın açıklamasını yapmıştır. Ara yazıların ekonomik ve işe yarar olması nedeniyle 1910'dan itibaren konuşma yazıları ortaya çıkmaya başlamış ve anlatıcılara ihtiyaç kalmamıştır.

Özellikle edebiyat uyarlaması filmlerde 1911 yılından itibaren ara yazılar görüntüye eşlik etmeye başlamıştır. Ara yazılar hem oyuncuların duygularını aktarmış hem de edebi metin niteliğinde, görüntülerle eşzamanlı ilerlemiştir. Sivas'a göre bu kullanım yöntemi ile birlikte edebiyat-sinema ilişkisinin bağları daha da kuvvetlenmiştir (2004:14). 1913 yılına gelindiğinde ise film anlatımını kolaylaştırmak adına bu yazılar karakter tam konuşurken araya girmiştir. Bu yöntem ile karakterleri daha da bireyleştirerek, sözlerle oyuncu arasında anlamsal bir bağ kurulması amaçlanmıştır. Yazının bu şekilde kullanımı filmlerin ihraç edildiği ülkelerdeki dile çevrilerek, o ülkede rahatlıkla izlenebilmesine de imkan sağlamıştır. Kısaca, sessiz sinemanın son birkaç yılı içinde "konuşma"yla ilgili yöntemler o kadar önem kazanmıştır ki, herhangi bir oyuncu ağzını açıp söz söylemeye başlarken çekimi kesip bir ara yazıyla bu sözü vermek alışkanlık haline gelmiştir.

Filmlerin, farklı lisan kullanan ülkelere gönderilirken sadece bu yazıların tercüme edilmesi ise yöntemin ticari açıdan avantajlı yönünü oluşturmuştur (İdrisoğlu, ty:76). Ancak ara yazı kullanımı beraberinde bir sorunu da gündeme getirmiştir; görüntülerin sık sık kesilerek araya siyah fon üzerine yazılmış yazıların girmesi devamlılığı bozmuş, seyircinin dikkatini dağıtmıştır. Pierre Portre, sessiz sinemada kullanılan ara yazılar için görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

Ara yazılar, imgeleri can sıkıcı bir şekilde ikiye bölerek görüntüyü izledikten sonra yazısının okunmasıyla, filmin ritminin de bölünmesine neden olur. Bir filmi izlerken seyirci, bir yanda imgeler diğer yanda ise alt yazıların bulunduğu izlenime sahip olmaktadır. Bu karşıtlığın

ortadan kaldırılması ve imgeler ile yazıların aynı ritim içinde kaynaşmaları gerekir (aktaran Mitry,1989:143).

Sessiz filmlerdeki bu ritim sorunu, sinemanın kitleleri etkileme ve inandırıcılık özellikleriyle bağdaşmadığı için oldukça önemlidir. Sovyet Sinemacılar'ın kurgu sanatı ile halletmeye çalıştığı bu sorunun, sinemaya ticari açıdan yaklaşanlar için daha kolay bir yöntem ile halledilmesi gerekmektedir. Bu nedenle seyircilerin beklentileri karşılanmalı, inandırıcılığı artırabilmek için gerçeğe biraz daha yaklaşabilmek adına filmlerin artık sesli olması gerekmektedir. Bu bağlamda sinemada ses öğesinin her şeyden önce konuşmalar için kullanılacağı, filmlerde konuşmaların ara yazılar ile aktarılmaya başlandığında anlaşılmıştır. Çünkü insanların işitme alışkanlıkları, sessiz sinemanın önemli bir sorunu haline gelmiştir.

Paris Fuarı nedeniyle üç ayrı sinemada 15 Nisan-31 Ekim 1900 tarihleri arasında eşlemeli ses düzeni ile birlikte, belirli bir ücret ödeyen seyircilere gösterilen ilk filmlerde, özel plaklar üzerine kaydedilen ses, gösterim sırasında görüntüye uyum içinde eşlik etmiştir. 1921 yılında ise sessiz çekilen *Dream Street* (Hayal Sokağı) filmi New York'taki ilk gösteriminde olumsuz tepki alınca yönetmen D.W. Griffith, Kellum stüdyolarından Wendell McMahon ile anlaşmış ve filmin başoyuncusu Ralph Graves, bir aşk sahnesini, şarkısını da söyleyerek seslendirmiştir. Ancak tümüyle sesli olan ilk uzun metrajlı film, 6 Ekim 1927'de Broadway'de gösterilmeye başlanan *The Jazz Singer* (Jaz Şarkıcısı)'dır. Ama bu film bir müzikal olduğundan, içindeki tüm sözcük sayısı 354'tür. Bu nedenle tümü konuşmalarla dolu ilk sesli film 1928 Warner Bros. yapımı olan *The New York Lights* (New York Işıkları)'dır. Jeneriğinden son yazısına kadar konuşmalarla dolu olan filmin tanıtım kampanyasında yapımcı Warner Bros, "yüzde yüz sesli" sloganını kullanmıştır (Milliyet Ansiklopedi, 1985:107-108).

2.2. Sesin Sinemaya Girişi

Çevrelerinde gördükleri nesneler kadar, bu nesnelerin seslerinden de etkilenen insanlar, film izleme eylemini gerçekleştirirken en azından ortam sesine maruz kalmaktadırlar. Levend Kılıç'ında belirttiği gibi nesnelerin içinde bulunduğu ortamın yarattığı ses, insanlar için sunulmuş işitsel bir dünyadır (2003). Bu nedenle

her çeşit sesin var olduğu bir dünyada yaşayan insanlar, zaten bir ses kuşağıyla çevrelenmiş durumdadır. İnsan doğası bu nedenle bulunduğu ortamdaki her sesi duymaya alışkındır ve Sözen'in de değindiği gibi seyircinin sessiz çekilmiş bir filmi yadırgamasının altında bu temel alışkanlığı yatmaktadır (2003:130). En elverişli koşullarda bile bir filmin ancak %60'ının görülebildiği bilimsel araştırmalarla ortaya konulduğuna göre, bir filmin yalnızca görülmesi değil, görülenin kavranması, duyulması ve anlaşılması da gerekmektedir.

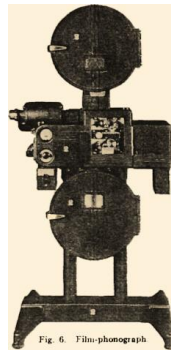
Bu ihtiyaçtan ötürü, ilk dönemde, sinema salonuna yerleştirilmiş org bazen de piyano-keman-bateri üçlüsü gibi gruplar ya da küçük orkestralar filmlere eşlik etmiştir. Bu müziğin amacı; filmin belli sahnelerinde fon müziği yaparak seyirciler için uygun bir atmosfer yaratmak ve film göstericisinin tek düze gürültüsünü ve salon koltuklarının gıcirtısını örtbas etmektir. Bu uygulamaların seyirci tarafından olumlu karşılanması ve gittikçe filmlerdeki doğal seslerin de önemli olduğunun anlaşılmasına başlanmasıyla, sinema salonlarında davullar, düdükler, klaksonlar, sirenler ve zillerle donanmış halde perdedeki duruma göre efekt veren uzman efektörler ortaya çıkmaya başlamıştır (Knight aktaran Arın, 1981:16, aktaran Sözen, 2003:139). Bu noktada da tek sorun sesin ekrandaki görüntü ile eş zamanlı duyulabilmesidir.

Hedeflediği kitle göz önüne alındığında sinema, diğer sanatlara kıyasla çok daha sanayileşmiş bir alandır ve film diğer sanat ürünlerine kıyasla daha fazla tüketim nesnesi konumundadır. Bu bağlamda sinema Dorsay'ın da belirttiği gibi, başından beri seyirciye gereksinim duymuş, seyirciyi önemsemiş ve özellikle ticari anlamda bir halk sanatı olmuştur (1985:362). Ancak geçen yıllarla birlikte sesten, renkten ve derinlikten (alan derinliğinden) yoksun bulunan görüntüler, yeni teknolojik gelişmelerin karşısında zayıf kalmış ve ilk yıllardaki cazibesini de yitirmeye başlamıştır. Bu yıllarda, ön plana çıkan, gösterimlerde filmin anlamının kavranmasında yaşanan sıkıntılar, seyircilerin hareketli görüntülerden heveslerini almış olmaları ve 1920'lerde radyonun yaygınlaşması sinemada seyirci sayısının azalmasına neden olmuştur. Tüm bunların sonucunda Comolli'ye göre (1974:27-29) seyircilerin filmleri gerçekmiş gibi kabul etmesi, görüntülere inandırılması ve tekrar etkilenebilmeleri için gösterimlerdeki noksanlıkların giderilmesi gerekmiştir. Seyirci kaybeden salonlar, filmleri satılmayan yapımcılar yeni arayışlara girmişlerdir.

Sektörde yaşanan bu sıkıntılar yeni tekniklerin sinemaya girmesine neden olmuştur. Anlaşılabacağı üzere her ne kadar seyirci talebi gibi görülsede aslında sinema endüstrisi tamamen ticari kaygılar nedeniyle yeniliklere gereksinim duymuştur. Armes, sinema endüstrisinin girişimlerine kaynak bulabilmek için her zaman bankalara ve büyük işletmelere gereksinim duyduğunu, bu nedenle de gelişiminin onların elinde olduğunu söylemektedir. Bu nedenledir ki, elektrik şirketlerinin tutumu sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş aşamasında oldukça önemlidir (2011:96). Yani; sesli sinemanın ortaya çıkışı, bir takım teknik ve estetik gereksinimlerin yanı sıra aslında tamamen ekonomik nedenlere bağlıdır. Sinemada Vitafon sistemi ile ilk ses kaydının, Morgan Bankası tarafından finanse edilen Western Electric Şirketi tarafından gerçekleştirilmesi bu durumun en basit örneği olarak görülebilir.

2.2.1. Sinemada Sesin Teknolojik Gelişimi

Thomas Edison ve William Dickson, *Kinetoscope* adını verdikleri yaklaşık 16metre (elli feet) film alan, görüntünün bir göz deliğinden bakılarak izlendiği aygıtı, 1888’de birlikte yapmışlardır. Üstelik bu ilk “hareketli resim” girişimi seslidir; kaynaklara göre filmde Dickson görünmekte ve eşlemeli çalışan Phonograph* aracılığı ile sesi duyulmaktadır (Abisel, 2010:14, Ceram, 2010).

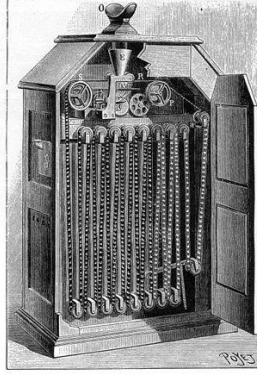


Resim 44: Phonograph

(<http://www.widescreenmuseum.com/sound/fantasound1.htm>, 08.10.2011)

*Patenti Edison tarafından 1877’de alınan, telgraf ve telefonun ilkelerinin bir karışımı olarak icat edilen bu aygıt, ses dalgalarının fiziksel titreşimler halinde bir iğne aracılığıyla sürekli dönen bir mum silindir ya da diske yazımlanması ve aynı şekilde yeniden üretilmesi esasına dayanmaktadır. Sesin yükseltilmesi için basit bir boruyla birlikte kullanılmaktadır. Gücü çevrilen bir kol aracılığıyla sağlanan bu aygıt müzik endüstrisinde yeni bir çağ açmıştır (Abisel, 2010:14, <http://en.wikipedia.org/wiki/Phonograph>, 08.10.2011). (ayrıca bkz gramofon)

Ekim 1889 tarihinde ise Dickson'ın başarısının ilk ürünü bir “sesli film”dir. Dickson bu aygıta *Kinetophone* adını vermiştir (Monaco, 2006:76). Kinetophone ile film üzerine ses kayıt edilmesi amaçlanmıştır. Bu aygıt sayesinde ses, çekim esnasında bir silindire kaydedilmiş ve gösterilirken de filmle senkronize olarak bir kulaklığa verilmiştir. Bu model için hazırlanan filmlerin çoğunluğunu müzikhollerde ve revülerde çalışan sanatçıların gösterileri oluşturmuştur (Konuralp, 2004:29). Ancak gösterim sırasında ortaya çıkan teknik sorunlar nedeniyle ses ile görüntünün aynı anda kullanımı istenilen düzeyde gerçekleştirilemediğinden bu aygıt üzerindeki çalışmalara devam edilmiştir.



Resim 45: Kinetophone

(<http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope>, 08.10.2011)

Thomas Edison ve William Dickson çalışmalarına devam ederken, radyo bölümünde de ele alındığı gibi Lee De Forest'ın 1906'da keşfettiği odyon tüpü (vakum tüp - boş ya da ağır bir gazla dolu olan ve katot ile anot arasındaki bir levha üzerindeki bir sinyalin elektronik manipülasyonu için uygun bir ortam sağlayan cam tüp) ses sinyallerini elektrik sinyallerine çevirmeyi olanaklı kılmıştır. Böylelikle artık elektrik sinyalleri, film üzerine basılabilecek ışık sinyallerine çevrilebilmektedir.

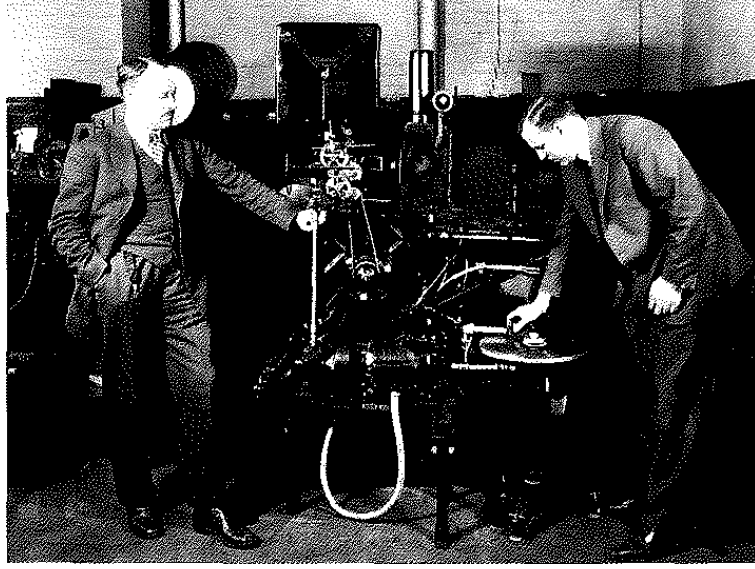
Aynı tarihlerde Fransız asıllı İngiliz sinemacı Eugene Lauste, 11 Ağustos 1906'da Londra'da patentini aldığı yöntemle doğrudan film üzerine ses kaydı yapmayı başarmıştır. Lauste'nin, sesi görüntü ile aynı film üzerine kayıt etmek için yaptığı çalışmaların ilk başarılı sonucu 1910 yılında alınmış ve 1913 yılında sesli oynatıcıyı ve baskı makinesini de geliştirmiştir. *Photocinetophone* adını verdiği buluşunu sinema dünyasına lanse etmek üzereyken I. Dünya Savaşı başlamış, gerekli

mali desteği bulabilmek umuduyla 1916 yılında gittiği ABD'nin de savaşa girmesiyle, çabaları bir sonuç bulamamıştır (Milliyet Ansiklopedi, 1985:108). Eugene Lauste, bu şansızlığı yaşarken 1910'da Fransa'nın o dönemlerdeki iki büyük yapımevinden biri olan Gaumont, *Kronofon* adı verilen sesli sinema sistemini *Bilim Akademisine* göstermiştir. Bu sistemde, görüntü film, ses ise plak üzerine kaydedilmiş ve eşzaman elektrikli bir sistemle sağlanmıştır. 1912'den itibaren kullanılan bu sistemde gösteriler ise müzikal türünde gerçekleştirilmiştir. Ancak tam eşleme sağlanamamıştır (İdrisoğlu, ty:76). Sesle ilgili tüm uğraşlara rağmen görüntü ile sesin eşlenmesi tam olarak sağlanamadığından ve özellikle plaklı sistemlerde sesin seviyesinin artırılmaması nedeni ile bu sistemlerin kullanımı yaygınlaşmamıştır.

Yaşanan olumsuzluklar nedeni ile sesli film denemelerine verilen aranın ardından Vogt, Engel ve Massolle'den oluşan bir Alman ekip, sesleri ışık biçimlerine çevirerek ayrı bir film şeridi üzerinde fotoğrafik olarak kaydetmenin bir yöntemini bulmuştur. TriErgon adı verilen bu sistem ilk kez 1922'de Berlin'de gösterilmiştir. Bu arada, radyo teknolojisinin bir yan ürünü olarak termiyonik lamba (radyo ısıtacı) ve elektrikli kaydın ortaya çıkışı, salonda duyulabilmesi için sesi yükseltme sorununu çözmüştür (Smith, 2008:27). Bu çalışmaların ardından üzerinde ses olan filmler, belirli bir ücret karşılığında seyircilere ilk kez 17 Eylül 1922'de Berlin'de Elhamra Sineması'nda gösterilmiştir (Milliyet Ansiklopedi, 1985:108). I. Dünya Savaşı'nın etkilerinin azalmasından sonra seslendirme konusundaki çalışmalar radyodaki gelişme sayesinde hızla ilerlemiştir. Radyo konusunda çalışmaları olan General Electric çalışmalarını film üstüne kayıt yapma üzerine yoğunlaştırmıştır. Lee De Forest ise 1923'ten itibaren *Fono Film* adını verdiği aygıtı sayesinde sesi optik olarak film üzerine kayıt yapabilmiştir. Fakat oldukça pahalıya mal olan bu sisteme film yapım şirketleri ilgi göstermemiştir.

Ancak 1925'lere doğru halk, radyonun kitlelere daha kolay ulaşması nedeni ile sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu durumda yapım şirketleri halkı sinema salonlarına tekrar çekebilmek için alternatifler aramaya başlamış, 1924 yılından itibaren de Warner Kardeşler *Vitaphone* senkronize plak kayıt sistemini benimseyerek sesli sinemaya geçmeye karar vermişlerdir. Samuel Warner, Western Electric'in geliştirdiği bir *Vitaphone*'nun patentini satın alarak filmleri müzikli olarak

gösterime çıkarmayı amaçlamıştır. Böylelikle *Vitaphone*, Hollywood Stüdyoları tarafından kullanılan, eşzamanlı kayıt ve oynatma özelliğine sahip ilk sistem olarak kullanılmaya başlanmıştır (Konuralp, 2004, Ceram, 2010).



Resim 46: Warner Kardeşler

(Haksal, 2005:36)

1926 yılında ilk *Vitaphone* filmi olan *Don Juan*'ın başarısına rağmen film stüdyoları tamamen sesli filme geçiş yapmaya cesaret edememiştir (Kung, 1995). Ancak *Jaz Şarkıcısı* ve *New York Işıkları* filmlerinin ticari başarısı sektörün önde gelenlerini sesli filmler için çalışmaya yönlendirmiştir.

Habermas'ın da (1993:54) değindiği gibi sesli sinema çalışmalarında da teknik ilerlemenin yönünü, işlevlerini ve hızını toplumsal ilgiler belirlemiştir. *Jaz Şarkıcısı* ve *New York Işıkları* filmlerinin başarısının ardından, sinemacılar setteki sesleri kaydetmek için gereken iri ve gürültülü elektromekanik teçhizatın neden olduğu sorunları çözmekle uğraşmışlardır.

Warner Kardeşler *Vitaphone* sistemi ile filmlerini gerçekleştirmeye çalışırken, Fox film şirketi de misilleme olarak Almanya'dan satın alınan *Tri-Ergon* ile daha önceleri Theodore W. Case ve Earl I. Sponable adlı iki kişiye ait olan film tabanlı sesli film sistemi *Fox-Case Movietone* sistemini kullanmaya başlamıştır. Fox şirketi bu tekniği kısa haber filmlerinde denedikten sonra 1926'da *What Price Glory*

filminde de müzik eklemek için kullanmıştır (Konuralp, 2004:36). Comolli'ye göre Fox firmasının ses sistemi olan *Movietone*'unun, *Vitaphone*'dan çok daha pratik olduğunun anlaşılması üzerine bu sistem 1930'ların başında yaygınlaşan eşzamanlı sese geçişin temeli olmuştur ve böylelikle sesli sinema 16 kare/saniyeden 24 kare/saniyeye geçişi de zorunlu kılmıştır (1974:27).

Sesi film üzerine eşli olarak kayıt etme işleminin ardından ticari sinema için kendini kanıtlayan ve teknik yeniliklere yönelerek görsel tarzını da geliştiren Abel Gance, “ses derinliği” adını verdiği stereofonik ses sistemlerinin* patentini Andre Debie ile birlikte 1929'da (bazı kaynaklara göre 1932'de) almıştır. Bu sistem ile ilk deneme Abel Gance'ın 1927 yılında çektiği Fransız Devrimi'nin generalini anlatan *Napoleon Bonaparte* filminin yeni basımında yapılmıştır. Sözler ve ses efektleriyle zenginleştirilen film, 1935 yılında Paris'te, Paramount Sineması'nda gösterime girmiştir (Milliyet Ansiklopedi, 1985:110, Abisel, 2010:290).



Resim 47: 16mm optik sesli film kamerası

(1935 yılında kullanımına başlanmıştır.)

(<http://wichm.home.xs4all.nl/cinemat.html>, 08.10.2011)

Tüm bu çalışmalar devam ederken standart sesli film sisteminin optik ses olması uygun görüldüyse de sesin film üzerine hangi formatta kaydedileceğine karar verilememiştir. Analog kayıt türleri bölümünde sesin optik olarak kaydedilmesinin

*Stereo, çift ses iletimini sağlayan teknik düzenlemelere verilen isimdir. Bu tür sistemler stereofonik sıfatıyla tanımlanır. Stereofoni stüdyo, teyp, gramofon veya CD çalar sistemleri için söz konusu olabilir. Bütün bu sistemlerde stüdyolarda üretilen ses ya farklı yerlere yerleştirilmiş mikrofonlar ya da iki ayrı faz ile ses alan tek bir stereofonik mikrofon tarafından algılanır ve iki ayrı ses kanalı olarak işlem görür (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Stereofoni>, 17.09.2011).

iki sistemle mümkün olduğunu belirtilmişti. Movietone gibi sistemler yoğunluk değişkenliği (Variable Density) formatını kullanırken, Photophone gibi sistemler alan değişkenliği formatını (Variable Area) kullanmıştır (Otyam, 1980, Er, 1990). Konuralp'in belirttiğine göre, yoğunluk değişkenliği konuşmalarda başarılı iken, alan değişkenliği formatı müzik kayıtlarında iyi sonuçlar vermiştir. 1938'de sorunun giderilmesiyle alan değişkenliği formatı rağbet görmüş ve 1945'te resmi sesli film formatı olmasına karar verilmiştir (2004:39-40).

Sesli film, seyirci tarafından çabuk kabul görse de sektör çalışanları tarafından hemen benimsenememiştir. Bu nedenle bir geçiş süreci yaşanmış ve sessiz film yapımı ilk sesli filmlerin gösteriminin ardından 4-5 yıl daha sürmüştür. 1940'ların sonunda ise manyetik ses kaydının gelişimiyle sinema teknolojisi atılım yapmıştır ve aynı yıl Western Electric dört kanallı stereo ses sistemi ile gösterimler düzenlemiştir. Bu tekniğin geliştirilmesiyle birlikte 1940 yılında Walt Disney, *Fantasia* adlı çizgi filmini, stereofonik yöntemiyle seslendirmiş, filminde müziğin kalitesini arttırabilmek için multitrack (çok kanallı) sistemi denemiştir. Leopold Stokowski yönetiminde, Philadelphia Orkestrası'nın çaldığı film müziği, üç ayrı kanaldan kayıt edilerek, sinema salonuna ikisi yanda biri perde arkasında olmak üzere üç ayrı hoparlörden verilmiştir (Milliyet Ansiklopedi, 1985:110-111, Konuralp, 2004:47).

1960 yılında ise daha önce deneme yanılmayla bulunan birçok ses ve ses rengi değişiklikleri yapmaya imkan tanıyan çeşitli 'synthesizer'ların gelişi film müziği üzerinde büyük etki yaratmıştır ve bu gelişmeleri gerçeğe yakınlaşma kaygısı ile ortaya çıkarılan stereo kayıt sistemi takip etmiştir.

Film ses tekniğinin gelişmesi için yapılan en önemli çalışma, 1971'de, bant cızırtısını (tıslamasını) azaltmak için tasarlanan bir Dolby gürültü azaltma sisteminin, Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal* filminin kaydı sırasında gerçekleştirilmiştir. Smith'e göre 1977'de ayrıntılı ve görkemli bir ses tasarımının da önemli rol oynadığı *Yıldız Savaşları*'nın başarısı ise bu *Dolby* sistemini herkesin bildiği bir isim haline getirmiştir (2008:548).

1980'lerin başlarında, sesin yeniden üretiminin kaliteli hale getirilebilmesi amacıyla Dolby ve Sony, temel ham filmin üzerine çok kuşaklı ses kaydı için ileri

uygulamaların öncüsü olmuşlardır. George Lucas'ın kendi çektiği filmler için geliştirdiği THX sistemi ise gelişkin ses sistemleri için standart oluşturmuştur.

Bir diğer çok kanallı ses sitemi ise Japonya'daki NHK* Bilim ve Teknoloji Araştırma Laboratuvarı'nda mühendis olarak çalışan Kimio Hamasaki tarafından geliştirilmiştir. Sinema salonları için tasarlanan bu sistem toplam 24 ses kanalından oluşmaktadır. Bu sistem Ultra High Definition TV (HDTV) sistemiyle birlikte kullanılmaya yöneliktir. Sistemde çok daha gerçekçi ses ortamı için üç dikey ses katmanı bulunmaktadır ve 22.2 kanal ses sistemi olarak adlandırılan sistem dinleyicinin çevresini diğer sistemlerde olduğu gibi sadece yatay değil dikey olarak da sarmaktadır (<http://broadcasterinfo.com>, 05.11.2011, <http://en.wikipedia.org>, 29.10.2011). Ancak henüz bu sistemi kullanan bir sinema filmi gerçekleştirilmemiştir.

Ses kayıt ve film teknolojilerinin ilerleyişini tarihsel kronoloji içerisinde görmek için Jasmin Reuter'den (2007) esinlenerek hazırlanan tablo aşağıdaki gibidir:

*NHK, Japonya'da yayın yapan bir ulusal televizyon kanalıdır.

	1877	Phnograph	
	1889	Kinetophone	
	1910	Kronofon	
<i>Müzikal gösterimler</i>	1922	TriErgon	
	1923	Fonofilm	
	1924	Vitafon	
	1926	Vitaphone	
<i>Jaz Şarkıcısı</i>			
	1930	Movietone	
<i>King Kong</i>	1933	Senfonik Dönem	
<i>Walt Disney çizgi filmleri</i>	1940	Manyetik Ses Fantasound (stereofonik)	35mm 3 kanal (Analog-Optik)
	1952	Cinerama	35mm için 7 kanal (Analog-Manyetik)
	1953	Cinemascope	
	1955	Todd-AO	70mm için 6 kanal
	1960	Synthesizer	
	1965	IMAX	
<i>Otomatik Portakal</i>	1971	Dolby	
<i>Yıldız Savaşları</i>	1976	Dolby Stereo	35mm için 2 kanal
	1983	THX	
	1986	Dolby Stereo SR	35mm için 2 kanal
	1990	Kodak CDS	5.1 kanal (Dijital-Optik)
<i>Batman Returns</i>	1992	Dolby Dijital	
<i>Jurassic Park</i>	1993	DTS	5.1 kanal (Dijital-Optik)
	1993	SDDS	35mm için 7.1 kanal (Dijital-Optik)
	2000	3D Dijital	
	2010	22.2 kanal	

Tablo 2: Ses kayıt ve film teknolojilerinin ilerleyişi

Sinema sektöründeki ve ses alanındaki teknik ilerlemeler birçok ülkede gerçekleştirilmiş olmasına rağmen bu gelişimlerin en iyi örnekleri Hollywood Sineması tarafından verilmiştir. Ancak Pudovkin’inde (1960) belirttiği gibi sesin teknolojik gelişimi ile bu teknolojinin kullanılabilirliği arasında büyük bir fark bulunmaktadır.

2.2.2. Sesli Sinemaya Geçiş Dönemi

Ali Gevgilili’ye göre, görsel işitsel bir yapı üzerine kurulu olan sinema sanatı, sessiz kaldığı sürece salt görsel değerlere yaslanmak zorundadır. Başka bir deyişle ses sayesinde doğrudan aktarılabilen bilgiler, sessiz sinemada dolaylı olarak, görüntülerin değerleri ile dile getirilmiştir (1989:50). Ancak sesin sinemaya girmesiyle bu durum değişmeye başlamıştır.

Ekim 1926’da Los Angeles’ta ilk senkronize müzikli film olan (Alan Grosland"ın yönettiği, Bess Medyth"in uyarladığı) *Don Juan*"ın gösteriminin ardından 1927’de gösterilen ve ilk sesli film olarak tanımlanan *Jaz Şarkıcısı* filminin ticari başarısı ile birlikte filmlerde eşzamanlı ses kullanımı neredeyse zorunlu hale gelmeye başlamıştır. Al Johnson’un “*Durun daha hiçbir şey işitmediniz*” repliği ise ilk kez sözlü film çekme unvanını Warner Bros. Şirketi’ne verirken seyircinin bu filmi beğenmesi, sesli filmin zamanının geldiğinin göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Sınırlı sayıda sözün olduğu *Jaz Şarkıcısı* filminde Al Johnson'ın söylediği şarkıların diskten çalınmasına rağmen ses oyuncunun dudak hareketleri ile eşzamanlı ilerlemiştir. Bu nedenledir ki, Baydur’a göre bu film; sesli filmle sessiz film arasında bir yapıya sahiptir. Filmin ses kuşağını, vodvil sahneleri, şarkılar ve çok az kullanılan sözler oluşturmaktadır. Film, sesi kullanma anlamında çok iyi bir örnek olmamasına rağmen ilk olması adına seyirci tarafından çok beğenilmiştir (2004:87). Bu filme gösterilen yoğun ilgi sayesinde başlayan sözlü filmler; şarkı, müzikal ve sahne uyarlamaları, doğal ses kullanımı gibi unsurlar zamanla filmin öykülü anlatımına köklü değişiklikler getirmiştir. Seyircilerin sesli filme olan ilgisi Warner Kardeşleri daha da cesaretlendirmiş ve 1928’de ilk uzun metrajlı sesli filmi gösterime sokmuşlardır. Sesin bütünüyle baştan sona kullanıldığı "yüzde yüz sözlü" olarak reklamları yapılan bu film Bryan Foy’un yönettiği *New York Işıkları (The Lights of New York)* adlı filmidir. Bu filmin ardından stüdyo dışında çekilmiş ilk sesli film olan

Eski Arizona (In Old Arizona) gösterime girmiştir. Sinemayı sektör haline getiren ABD yani Hollywood Sineması, sesli filme büyük ilgi göstermiş, bu alanda birçok yatırım yapmıştır. Ancak sesli filmin beğenilmesinin yanı sıra karşılaşılan olumsuz tepkiler neticesinde sessizden sesli filme geçiş sürecince, yani yaklaşık olarak 1930 yılına kadar, filmler, biri sessiz diğeri de müzikli, efektli ve biraz da sözlü olmak üzere iki versiyon olarak gösterilmiştir. Sesli filmin başarısı ile birlikte 1930 yılından sonra sesli film düzenine büyük oranda geçilmiş ve sessiz film yapımı birkaç yıl içinde sona ermiştir. 1931 yılında ise son sessiz film, *The White Hell of Pitz Palu* Almanya’da çekilmiştir (İdrisoğlu, ty:78, Milliyet Ansiklopedi, 1985:109, Smith, 2010). Tekniğin gelişmesi ve doğru kullanım becerilerinin artması sayesinde görme ile işitme arasında kurulan çarpıcı ilişkiler, farklı yönetmenlerin elinde filmleri bir kat daha zenginleştirmiştir.

Sesli filme geçiş tüm ülkelerde farklı yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Örneğin Almanlar, müzikal film ve operetlerinin müziklerini çekimlerden önce kaydetmişlerdir. Bu sayede oyuncular, sessiz film dönemindeki gibi serbestçe sette dolanırken şarkılarını söyler gibi yapabilmişlerdir. Böylelikle ilk dönem sesli filmlerinin en önemli sorunu olan çekim esnasında oyuncuların hareketlerinin kısıtlanması ortadan kalkmıştır. Günümüzde halen kullanılan ve *Playback* olarak bilinen bu yöntem 1935 ortalarına dek çekimlerin yapılmakta olduğu setlerde kullanılmıştır (Konuralp, 2004:41). Benzer sorunu, yönetmen Ernst Lubitsch*, sözlerin kayıt edilmesi sırasında oyuncuların hareketlerini rahatça yapabilmeleri için, birden fazla mikrofonu ilk defa kullanarak kamerayı mikrofona olan bağımlılıktan kurtararak aşmıştır (Knight, 1981:17 aktaran Sözen, 2003:158).

Comolli’nin değindiğine göre, çeşitli teknik yöntemlerle aşılacak estetik sorunlara karşın birçok sinema tarihçisi, sesli sinemanın, sessiz sinemanın en verimli yıllarında özellikle Sovyet Sineması’nda son derece geliştiği ve sinema dilinden söz edilmeye başlandığı bir dönemde tüm bu değerleri yıkarak onun yerini almasını olumsuz olarak karşılamışlar ve kullanımına karşı çıkmışlardır (1974:28). Ancak teknoloji her zaman olduğu gibi sinema sektörü içinde de iktidar olarak varlığını

*Hollywood’a giden ilk Alman film yönetmenidir ve “alaycı komedinin” ustası olmuştur. Tarihi film denizci melodrama ve alaycı komediye, kaba çiftçi tiyatrosundan ciddi oda tiyatrosuna kadar çeşitli tarzları denemiştir. 1947 yılında Oscar alan Ernst Lubitsch’in tanınmış sekiz sessiz filmi bulunmaktadır (http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Lubitsch, 29.10.2011).

ortaya koymuştur ve sesli filme geçiş dönemi zorlu olsa da herkes tarafından kabul edilmiştir. Innis'in de belirttiği gibi sinema sektörü bu yeni teknolojinin edilgen ögesi haline gelmiş ve sesli sinema ile birlikte sadece yapılan filmler değil, toplumsal örgütlenmenin yanı sıra sinema kültürü de değişmeye ve yeniden biçimlenmeye başlamıştır (aktaran Erdoğan ve Alemdar, 1990:155-158).

Sesli sinemada çalışan birçok kişinin işsiz kalmasının yanı sıra sesli sinema yeni iş kolları ortaya çıkarmıştır. Anlatım dilinin basitliği nedeni ile tiyatroya olan ilgiyi azaltan sesli sinema, oluşturduğu türlerle birlikte her sınıftan, eğitim düzeyinden insana hitap etmiştir. Üretim anlamında ele alınacak olursa, örneğin kurgusal anlamda tempo daha önce kesme hızıyla ilgili iken artık bu ses kuşağının şiddeti ve hızı ile desteklenebilmektedir. Ayrıca ses köprüsü yöntemi* de filmlerde sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar Sovyet biçimciler tarafından sıcak karşılanmasa da sesli film ile birlikte birçok geçme efektine de gerek kalmamıştır. Pudovkin'inde (1960) değindiği gibi bazı şeyleri göstermek yerine seslerinin duyulması anlatım için yeterli olmuştur. Bu anlamda sesin filmler için ilk fonksiyonu anlamlılığını artırmaktır.

Çoğunlukla ham malzemeler devamlılık akışı açısından son yerlerini kurgu masasında bulurken, sesli filme geçişle kurgu odasında gerçekleşen düzenleme ve deney özgürlüğü azalmış, kısmen eşlemlerle ses görüntünün akışının önceden belli olmasına neden olmuştur. Çünkü sesli filmle birlikte, artık sese göre kurgu yapımı zorunlu hale gelmiştir (Özkoçak, 2010:14). Kullanılan müzik türü de öykü anlatımına ayrı bir kolaylık getirmiştir. Teksas'lı sinema yönetmeni King Vidor tarafından 1929'da yılında çekilen *Hallelujah!* filmi ile sonradan seslendirme (dublaj) yönteminin kullanılmaya başlanması (Sözen, 2003:159), 1931 sonrasında film kameralarının gürültüsünün giderilmesi; boom mikrofonların ortaya çıkışı gibi ilerlemeler sinema dilinin tekrar sessiz dönemdeki sanatsal haline gelmesine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda sesli sinemanın ortaya çıkışı görsel kaynakların sınırlılığını, ses kullanımına ait imkanların sonsuzluğuyla birleşmiştir.

*Ses köprüsü; İki sahneyi birbirine bağlamak için kullanılan bir ses kurgu yöntemidir. Birinci sahnenin görüntüleri bitip ikinci sahnenin görüntüleri başladığı hâlde ilk sahnedeki doğal ses, müzik ve efektlerin belli bir süre daha kullanılmaya devam edilmesi şeklinde yapılır. Ya da gelen sahneye ait ses ve müzikler, birinci sahne bitmeden duyulmaya başlanmaktadır (Dmytryk, 2007, Özkoçak,2010).

2.3. Sinemada Ses

Günlük hayatta ses, çoğu zaman, görsel ilginin sadece arka planını oluşturmaktadır. İbn-i Sina'ya göre ses; insan varlığı için zorunludur. Doğal olarak çıkartılan sesler çok çeşitli olan insan ihtiyaçlarını (özellikle duygusal anlamda) karşılayamadığı için ses tonundaki değişikliklerden faydalanılmakta, insan ve hayvanlar ses ile kendi üzüntülerini, acılarını ve sevinçlerini yansıtabilmektedirler. Bu bağlamda;

Ahenkli bir düzen içerisinde, belirli bir şekilde ayarlanmış olan sesler insan ruhu üzerinde çok derin tesirler yapar. İnsan, kendi ses tonundaki değişiklikleri kullanır. Sesin tabii etkisi, insan satı ile zenginleştirilir. Meselâ bazı zamanlarda, mırıltı halinde olan ses, bir duraklamadan sonra yükselir. O ses zayıflığı, güçsüzlüğü ifade eder ve merhamete başvurur. Aksine, bir ses aniden yükselirse tehlikeli olur. Kuvvet ve sertlik izlenimi verir diyerek İbn-i Sina seslerin insan ruhu üzerindeki etkisinden bahsetmiştir (aktaran Ak, 2002:46).

Ses, sinema için görüntü dışında kalan ve seyircinin görmeye gerek duymadığı bir dünyayı belirtmekte ve birbiriyle doğrudan ilişkisi olmayan öğeleri birbirine bağlayabilmektedir. Beraberinde ses olmayan bir görüntü binlerce şey söyleyebilir, ama bunun anlaşılabilirliği az olmaktadır.

“*Casablanca*” gibi eski bir filmin ses kuşağı, bugün yapılanlarla kıyaslandığında, son derece boş görünür” diye belirtir ses düzenleyici ve *Lost in Transition* filminin ses kurgucusu Michael Kirchberger. Ona göre, “Ses kuşakları artık daha dolu ve tek başına filmi sattıran özelliklere sahip”tir (Bordwell ve Thompson, 2009: 264).

Michael Kirchberger’in filmi sattıran bir öğe olarak nitelendirdiği sesi bu kadar önemli ve değerli yapan, sesin, görüntünün algılanması ve yorumlanması bağlamında aktif şekilde rol oynamasıdır. Seyirciler ses kuşağına dayanarak, görüntüleri yorumlamakta ve izlemeleri gerekene doğru yönelmektedirler. Maddi ya da teknik imkansızlıklar nedeni ile çoğu zaman çekilemeyen görüntüler ses kullanımına ait imkanların sonsuzluğuyla birleşmiş ve bu sayede artık anlatılamayan düşünce/hayal ürünü kalmamıştır.

Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov’un birlikte 1928 yılında yayınladıkları bildiride ses-görüntü birlikteliği konusunda şunları söylerler:

Ses, sinemaya yenilik ya da moda olsun diye gelmedi. Sessiz sinemanın, plastik anlatımının sınırlarını zorlamasıyla sesli sinemaya geçildi. Anlatım alanını genişletmek zorunluluğunu da sinema başlangıcından beri hissetmiştir. Daha ilk yıllarında, sessiz sinema plastik imajla yetinmeyip elindeki tüm olanaklarla ses imajını kullanmaya eğilmiştir (Eisenstein, 1977:75).

İlk yıllarından bu yana ses ve sesin filmlerde kullanımı çokça tartışılan bir konu durumundadır. Aşağıdaki bölümde ise sesli filmin ilk yıllarında yaşanan tartışmalara yer verilmektedir.

2.3.1. Sinemada Ses ile İlgili Yaklaşım ve Kuramlar

Sinema sektöründe yaşanan bu teknolojik değişimler, film yapımında yeni olanaklar, yeni yöntemler yaratmanın yanı sıra yeni bir endüstriyi de beraberinde getirmiştir. Özellikle bankaların desteği ile ses teknolojilerinin ilerleyişine katkı sağlayan elektrik sektörünün yoğun ilgisi sesli sinemanın ortaya çıkışının gerçek nedeninin aynı zamanda sinemanın ideolojik işlevinde de aranması gerektiği düşüncesini doğurmuştur.

Bilindiği üzere sessiz filmin en önemli özelliği, hikayeyi görüntülerle anlatabildiği için evrensel olmasıydı. Sessiz olarak çekilen filmler, hangi ülkede gösterilirse gösterilsin, herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilirdi. Oysa sinemaya sözlerin (diyalogların) girmesiyle beraber bu durum ortadan kalkmış ve Hollywood yapımı filmler, konuşulan dile yabancı olan seyirciler tarafından tepkiyle karşılanmıştı. Yaşanan tepkiler ve film ihracatının azalması karşısında yeni arayışlara giren Amerikan Sineması, önceleri yabancı oyuncularını Hollywood'a getirip kendi dillerinde filmler çevirerek bu sorunu ortadan kaldırmaya çalışmış ve ardından da sonradan seslendirme (dublaj) tekniğini geliştirerek yeni bir iş alanını daha ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Dönemin diğer önemli isimleri gibi sesli sinemanın olumlu ve olumsuz yanlarını değerlendiren film kuramcısı Eisenstein, görsel ve işitsel algılamaların ortak bir paydaya indirgenemeyeceğini, çünkü görüntünün görsel bir algılama, sesin ise işitsel bir algılama olduğunu ve bu iki öğenin ayrı boyutlarda değerler olduklarını

dile getirmiştir (1984:CXXXIII). Ona göre ses ve görüntü birlikteliğinin olanaklarını yanlış anlamak ve uygulamak, sinemanın bir sanat olarak gelişmesini ve ilerlemesini engellemekle kalmaz, edinilmiş tüm kazançları da yok edebilirdi (Einsenstein, 1985:337). Einsenstein ve Balazs, sinemada sesin ve görüntünün dikkatlice kullanılması gerektiğinden bahsederken bazı kuramcılar sesin, sinemanın dengesini bozduğunu dile getirmişlerdir.

Naci Güçhan’a göre, her sanat türünü oluşturan asal bir malzeme vardır. Güçhan için bu olgu; tiyatrodaki, “söz” yani sestir ve tiyatrodaki hareketler, sözlere destek olmaktadır. Opera’da ise bu olgu “müzik”tir ve operada her şey müziğe destek olmak için yapılmaktadır. Sözler de bu bağlamda anlatımı güçlendirmek adına kullanılmakta ve tıpkı sessiz filmlerdeki ara yazılar gibi işlev görmektedir. Sinemanın asal malzemesi ise, “görüntü”dür (1981:215). Güçhan’a göre, bir adamın sözleri işitilirse, jestleri ve yüz ifadesi yalnızca söylediklerine eşlik edecek ve onları destekleyecektir. Ama sözler işitilmediğinde, yüz, kol ve beden kaslarının aldığı şekil, sanatsal biçimde yorumlanabilecektir. Sesli sinemanın ilk yıllarındaki tartışmaları anımsatan bu cümleler estetikçi kuramcılarının, sesin sinemanın dengesini bozduğu şeklindeki görüşlerini çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda Andrew için sesin gelişi biçimci film kuramının gerileme dönemi içine girdiğini göstermektedir (2007:19).

Sesin sinemada eşli olarak kullanıldığı ilk yıllarda, film sanatını bozacağı/bozduğu görüşü ile özellikle biçimciler söz kullanımına karşı çıkmışlar ve bunun için birçok neden öne sürmüşlerdir. 18.7.1932 tarihli Le Temps’de (aktaran Sözen, 2003:143), bu konu şöyle dile getirilmektedir:

Tiyatrodaki eylem söz tarafından yönetilmekte, işitilenler yanında görülenler ikinci derecede kalmaktadır. Sinemada önde gelen anlatım aracı görüntüdür. Sözlü ya da müzikli bölüm üstün durumda olmamalıdır. Denilebilir ki, gerçek bir sahne yapıtı önündeki bir kör veya gerçek bir film karşısındaki sağır kişi, ortaya konan yapıtın şu ya da bu önemli bölümün anlamını bir ölçüde yitirse de özünü anlayabilmelidir.

Bu metinden de anlaşılacağı üzere aslında önemsenen ses ve görüntünün dengeli kullanımıdır. Bu yıllarda birçok yapımcı ve yönetmen sinemanın, ses ile

desteklenen bir görüntüler sanatı olduğunu düşünmektedir. Her ne kadar yapımcılar açısından masraflı, yönetmenler içinse uygulanması zor olduğundan dolayı sese karşı çıktıkları düşünülse de film çekimi sırasında motor sesinin kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konulması ve mikrofonun getirdiği bağımlılık sonucunda kameranın hareket olanağının tümüyle ortadan kalkması ses ögesini kabul eden birçok kişiyi de olumsuz yönde düşünmeye sevk etmiştir. Bu durumun doğal sonucu olarak da filmler eski dinamizmini ve hareketliliğini kaybetmiştir. 1930'lar boyunca özellikle Hollywood'da gürültüsü duyulmasın diye sarılıp sarmalanmış veya sessiz olan iç ortamlara taşınmış kameralar, yeterince duyarlı olmayan sabit mikrofonlar ve bunlara bağlı olarak hareketleri sınırlanmış oyuncularla durağan filmler çekilmiştir. Bu durağanlaşma aynı zamanda dekor tasarımı ve aydınlatma gibi günümüz sinemasının önemli anlatım araçları üzerinde de yönetmenleri çalışmaya itmiştir. Sesleri kötü olduğu için artık oynayamayan aktristler/aktörler ve sesli sinemanın geleceğine inanmayan yönetmenlerin oluşturduğu işsizler ordusuna, gösterimlerin vazgeçilmezi orkestra çalgıcıları, piyanistler, sinema orgcuları, besteciler, ara yazıcılar ve de anlatıcılar katılmıştır.

Filmlerinde kendi kaleme aldığı uzun ara yazılara ağırlık veren Griffith de sözlere dayalı olan sesli filme karşı çıkmıştır. Diğer birçok yönetmen gibi ona göre de filmlere eşlik edebilecek tek ses ögesi müziktir. Çünkü görüntü ile eşlemeli olan sözler sinemanın yarattığı sessiz dünyayı bozmaktadır.

1925 yılında kısa metraj film yönetmenliğine başlayan William Wyler'ın, çektiği ilk sesli filmi olan *Hell Heroes* (1929) için söylediklerini Mehmet Baydur (2004:85) şu şekilde aktarmaktadır:

...film aslında ilk sesli film değildir, ama açık havada baştan sona sesli çekilen ilk filmidir. Kameraların motor sesi o zamanlar orta boy bir motosiklet kadar olduğu için, çölün ortasında kamerayı ve kameramanı cam bir hücre içine yerleştirmişlerdi. Cam hücrenin içindeki sıcaklık yaklaşık olarak yetmiş derecedir. Sahnelerin çekiminden sonra kameraman kontrol edilmiştir. Çünkü kameraman sık sık baygınlık geçirmiştir. Görüldüğü gibi sesin sinemaya girmesi kolay olmamıştır.

Bu yıllarda, yaşanan bu gibi çekim zorluklarının yanı sıra sesin, sessiz sinemanın ulaştığı yetkinliği yok edeceği, seyircide gerçeklik algısının daha fazla

ortaya çıkaracağı ve böylelikle de filmlerin sanatsallığını ortadan kaldıracağı yolunda itirazlar da yapılmıştır.

Sesli sinemanın ortaya çıkardığı işsizlik, çekim sırasında yaşanan zorluklar ve bu yeni sisteme hem teknolojik hem de yetenek anlamında uzak olanlar sesin kullanımına karşı çıkmışlardır.

Rene Clair, Friedrich Wilhelm Murnau, Rudolf Arnheim, André Bazin, Sir Charles Spencer Chaplin ve Siegfried Kracauer sinemada ses kullanımına karşı çıkan önemli kuramcılardan sadece bir kaçıdır. Bu yönetmen ve kuramcılar her ne kadar ses olgusuna karşı çıkanlar olarak nitelendirilseler de bu kişilerin aslında filmlerin sözlü (diyalog) oluşuna karşı çıktıklarını belirtmek gerekmektedir.

Sinemaya önemli katkıları bulunan Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov gibi kuramcılar film üzerine sesin eklenebilmesi ile sessiz film çağının artık geçtiğini üzülen kabul etmişlerdir. Birçok kaynakta bu isimler sinemada ses kullanımına karşı duran biçimciler arasında yer alsa da yaptıkları çalışmalar ve çektikleri filmler aslında sesin kullanımına değil, sanatsal açıdan yanlış kullanımına karşı olduklarını göstermektedir.

Eisenstein'ın öncü olmasıyla 1928 yılında bu üçlü sesli filmin geleceği konusunda ortak bir bildiri hazırlamış ve sesli sinemanın Batı'daki yanlış ve ters uygulamaları karşısındaki görüşlerini açıklamışlardır. Kurgu sanatına da büyük katkıları olan bu Rus kuramcılar bildirilerinde, sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasıyla kurgunun sinemaya getirdiği sanatsal anlatım gücünün yok olabileceği görüşünü savunmuşlardır. Çünkü sinemaya girdiği ilk yıllarda sesin kullanımında çeşitli aşırılıklar görülmüştür.

1887-1933 yılları arasında yaşamış, edebiyat, sanat, sinema ve dans üzerine yazılmış 800'den fazla eseri olan Rus asıllı, Fransız Andre Levinson'ın da dile getirdiği gibi bu kişilerin görüşleri için, "imgenin gösterdiği ya da duyarlı kıldığı şeye, söz ve gürültü hiçbir şey eklemes. Aynı şeyi iki ayrı biçimde söylemek gereksiz bir uzatmadır" (aktaran Mitry, 1989:143) ifadesi kullanılabilir. Çünkü bu şekilde eşlemeli olarak kullanılan ses, "Altın Çağını" yaşadığı düşünülen sessiz

sinema sanatının sonunu getirmektedir. Dönemin önemli kuramcı ve yönetmenlerinin görüşü şöyledir*:

André Bazin için sesin varlığı, sinema için çok da önemli değildir. Bazin'in çağa ayak uydurarak filmlerinde kullandığı sese yüklediği anlam ise, görüntünün gerisinde ve görüntünün anlamını tamamlayıcı niteliktedir.

Bazin “Şayet biçim ve kurgu sinema sanatının özünü oluşturmakta ve bir veri olarak beliren gerçeğe bir takım katkılarda bulunmakta ise sessiz sinema eksiksiz bir sanattır. Bu düşünceye göre ses, ikinci derecede bir görev yüklenmekte ve tamamlayıcı bir unsur olmaktan öteye gidememektedir” demektedir (aktaran Comolli,1974:28). Bu bağlamda Bazin için sinemada ses ögesi, görüntüyü tamamlamalı ve sadece gerçeklik duygusunu destekler nitelikte olmalıdır.

Bela Balazs sessiz ve sesli film dönemine tanıklık etmiş ve film kuramları üzerine eserler vermiştir. Andrew'in belirttiği gibi Balazs'a göre uygun konular sinemanın çeşitli teknikleri ile tamamen ve açıklayıcı bir şekilde dönüştürülebilir niteliktedir. Çünkü O'na göre Balazs yaratıcı oluşumun egemenliğini tartışmasız kabul etmektedir (2007:104).

Balazs da Arnheim gibi sessiz sinemanın son dönemine hayranlık duymaktadır. Ancak eserlerinden anlaşılacağı üzere, oda Eisenstein gibi teknolojiye karşı oldukça açıktır. Teknolojinin bir ürünü olan ses konusundaki öngörüler, Eisenstein'ın tahminlerinin de ötesine geçmektedir. Balazs, sesli filmlerle birlikte sinema sanatı adına eksik olan tüm unsurların tamamlanmaya başladığı inancındadır. Balazs için bireysel farklılıklar, dolaylı sesler, ses dağılımlı (akustik) yakın çekimleri anlamlı hale getirecek ve bu soyutlanmış ayrıntılı sesler, ses kurgusu ile bir amaç doğrultusunda yeniden düzenlenecektir. Böylelikle doğru şekilde kullanılan ses sayesinde sesli filmin de zamanla yeni bir sanat haline geleceğini öngörmüştür (Balazs, 1995:198, Andrew, 2007:104-105).

Eisenstein için sesin filmlerde kullanımı, değişik uygulamaların yeni bir alanını doğurmuştur. Ona göre görsel ile işitsel alanlar arasındaki çatışma, sesli

*Alfabetik olarak sıralanmıştır.

sinemanın en yüksek biçimi olan görsel-işitsel karşı sürümü (görüntüler arasında, ses ve müzikte, görüntü ile ses arasındaki çatışmanın belirli bir amaçla düzenlenmesi) ortaya çıkarmaktadır (1984:CXV). 1928’de Pudovkin ve Aleksandrov’la birlikte yayımladıkları “Bildiri”de bu görüşlerini açıklamıştır. Sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasının sanatsal kurguyu yok edeceği görüşünden yola çıkılan bildiride ayrıca şu ifadeler yer almaktadır:

Görsel kurgu parçasına sesin ancak karşı sürümsel kullanışı kurgunun gelişmesine ve etkinleşmesine yeni bir güç kazandıracaktır. Sesle yapılacak ilk deneysel çalışma, sesin görsel imgelerle kesin eşlemesizliği yönünde olmalıdır (Eisenstein, 1984:CXLIV).

1930 yılında Sorbonne’de yaptığı konuşmada ise Eisenstein, (sesli filme diğer karşı çıkanların da belirttiği gibi) yüzde yüz sözlü olan filmlerin aptalca olduğunu ileri sürmüştü, ama zamanla sesli filmin ilginç olabileceğini de sözlerine eklemeyi ihmal etmemiştir (Kracauer, 1960:124).

Uygulamaya dökemediği ancak uzun süre üzerinde çalıştığı *anlksal kurgu** kavramını geliştiren ve kurgu sanatına önemli katkıları olan Eisenstein, özellikle eşlemeli konuşmanın sinemaya girişiyle ortaya koydukları kurgu sanatının eski önemini yitirdiğini de öne sürmektedir. Karşısında olan kuramcılara göre de, sesli filme karşı çıkmasının temel noktası da üzerinde çok çalıştığı kurgu kuramının sesin kullanımı ile birlikte geçerliliğini kaybedecek olmasıdır.

Buna karşın Eisenstein’ın kuramının temelini oluşturan görsel işitsel kaşırsürümde çeşitli ses öğeleri (söz, müzik, gürültü) eşit olarak ve gerektiğinde de görüntüden ayrı olarak filme eklenmektedir. Bu düzenlemede ses kimi zaman görüntülere eşlik eder, kimi zaman görüntüleri güçlendirir, kimi zamanda görüntülere karşı çıkar (1984:CXLV). Çünkü insanın doğası gereği yalnızca görmek yeterli değildir. Bu nedenle Eisenstein, 1938 yılında stüdyoda gerçekleştirdiği ilk sesli filmi *Aleksander Nevski* ile kurgu kuramlarını sesli filmi kapsayacak şekilde genişletmeye yönelmiştir. Sergey Prokofyev tarafından yapılan müzikler sayesinde Eisenstein

*Anlksal Kurgu (intellectual montage): anlksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin kurgusudur. Eisenstein, anlksal ses ve titremlerin kendine uygun anlksal duyguların çatışacak biçimde sıralanmasıyla yaratılan bu kurgunun, soyut düşünceleri perdeden sunulabilmesinin olanaklarını aramıştır. Amacı doğal dil (insan dili) gibi, sinema sanatının da soyut kavramları aktarabilmesidir (Asiltürk, 2008:57).

görüntülerle müziklerin beraber kullanımı ile yeni dramatik yöntemler de geliştirmiştir ve Balazs'ın sesli filmin de zamanla yeni bir sanat haline geleceği yönündeki düşüncelerinin gerçekleşmesi yönünde çalışmalarda bulunmuştur.

Friedrich Wilhelm Murnau müzik ve efekt kullanımını kabul etmiş fakat diğerleri gibi O'da eşlemeli söze karşı çıkmıştır. Sözen'e göre Murnau, sesin teknik bir gelişim olduğunu kabul ederek benimsemiş, buna karşın sessiz sinemaya özgü anlatım dilinin sanatsal yön açısından daha yetkin olduğunu iddia etmiştir (2003:147).

Hugo Munsterberg için sessiz dönemdeki yapımlar değerlendirildiğinde, oluşturduğu yeni dil itibarıyla sinema zihne seslenen bir sanat konumundadır. Andrew'e göre Munsterberg, renk ve sesi sinema için gereksiz bulmaktadır, çünkü bunlar sadece teknik gelişmelerdir (2007:27) ve sinemada kullanılan bu teknikler onun sanat olma özelliğini kaybetmesine neden olmaktadır. Özellikle sözün kullanımı anlatım dilini basite indirgemektedir. Bu nedenle eşli ses kullanımı Munsterberg de benimsememiştir.

Pudovkin sesi sadece görüntünün doğallığını artıran mekanik bir araç olarak görmenin ötesinde, sesin kullanılışının sinemaya getirebileceği yeni içerikler üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda Pudovkin kitabında (1966:200) sesin birincil görevinin filmin anlatım gücünü artırmak olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü ses sayesinde filmin izleyenler tarafından daha kolay algılanacağı görüşündedir. Sözen (2003:150), Pudovkin'in konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde özetlemektedir:

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

Filmlerdeki görüntünün, dünyanın temposuna ayak uydurduğunu, ses kuşağının ise insan algısındaki farklı ritimleri izleyebildiğini düşünen Pudovkin ilk sesli filmi olan *Kaçak*'ı 1933 yılında çekmiştir. Bu zamana kadar sesli filmleri ve özellikle konuşmanın kullanımı inceleyen Pudovkin, kurgu yoluyla ayrı ayrı çekimlerden oluşan konuşmaların düzenlenerek, sessiz film döneminde olduğu gibi kurgu sanatından yararlanmayı tercih etmiştir.

Rene Clair her ne kadar sesi tereddütle karşılamış olsa da diğerlerinden farklı olarak bir süre sonra sesin gerektiğinde kullanılabileceğini dile getirmiş ve yapımlarında ses öğelerine yer vermiştir. Ancak Clair her zaman görüntünün taşıdığı önemi vurgulamış ve gereksiz ses kullanıldığına inandığı yapımlar için “konserve haline getirilmiş tiyatro” deyimini kullanmıştır.

Çünkü Clair'e göre yönetmen her şeyden önce görüntüyle anlaşabilen hareketler aramalıdır. “Söz yalnızca duygulara seslenen bir değer taşımalı, sinema görüntüyle konuşan uluslararası bir dil olarak kalmalıdır” (Brecht, 1975:76).

Paris Damları Altında, *Milyon*, ve *Özgürlük Bizimdir* adlı üç müzikal filmle sesli sinema tarihine geçen Clair'in *Paris Damları Altında* (1930) adlı ilk sesli filminde söz, görüntüleri zenginleştiren bir öğe olarak sunulmuştur. Fransız Espinay stüdyosunda gerçekleştirilen film, Sözen'e göre, tiyatro yazarlarının sözü görüntüye egemen kılma çabalarına karşı bir manifesto niteliği taşımaktadır. Clair, bu filmi ile büyük başarı kazanmış, tekniğin olanakları ile yeni anlatım tarzı geliştirmiştir (2003:147).



Resim 48: *Paris Damları Altında* (1930) filminden bir sahne*

(Haksal, 2005:39)

Clair, *Milyon* (Le Million, 1931) filminde ise şarkı sözlerini anlatım aracı olarak, müziği ise kurgudaki devamlılığa katkıda bulunacak biçimde değerlendirmiştir. Bu nedenle, Abisel için Clair, seslendirme yöntemini ilk kez ve etkin biçimde kullanan yönetmen unvanına da sahip olmuştur (2010:228-229).

Rudolf Arnheim, sesin filme katılımına en olumsuz yaklaşan sanat ve film kuramcısıdır. Arnheim, ilk olarak 1932 yılında yayınladığı *Sanat Olarak Film* (*Film Als Kunst -Film As Art*) kitabının başlangıç yazısında filmlerde yer alan konuşmayı "ilaveden çok bozulma" olarak tanımlamıştır. Ses ve görüntünün ayrı öğeler olduğunu ve ikisinin birleştirilmesi halinde, seyirci dikkatinin iki yöne dağılacığını öne sürmekle birlikte filmde egemen öğenin görüntü olduğunu ve filmde sese eşit yer verildiğinde, hareketin de sınırlanacağını vurgulamıştır. Arnheim'e göre film materyali üzerinde yer alan konuşmalarda duygusallık, açık ve belirgin biçimde ortaya konulmaktadır, oysa bu şekilde gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan bir yaklaşım sanat olamaz (1985). Sinemayı salt sanat olarak değerlendirdiğinden Arnheim, filmlerde söze karşı durmuş ve kendi yapımlarında sadece müzik öğesini kullanmıştır.

Arnheim'in, sesin yanı sıra renk, 3 boyutlu görüntü ve geniş ekran gibi diğer teknolojik gelişimlere de karşıdır. Bunun nedeni ise Andrew'e göre bu olguların her birinin filmin doğallığını engellemesinden kaynaklanmaktadır (2007:36). Gerçeğin

* "Yüzde yüz Fransızca sözlü ve şarkılı" olarak sunulan bu filmde Rene Clair, sesi "yardımcı bir unsur olarak" ancak gerektiği yerlere yerleştirmiştir (Haksal, 2005:39).

birebir aktarımına karşı olan kuramcı 1920'lerde sinema tarihinin en yüksek noktasına ulaşmış olan filmlerin, sesin kullanılmaya başlanmasıyla saflığının yok edildiğini de ileri sürmüştür. Ona göre, imge kullanımı yerine yapımcılar ve yönetmenler kolayca kaçarak seyirciye tam bir gerçekliği sunmaya başlamış ve bu durum sonucunda sinema, tiyatronun yerini tutan bir hal almıştır.

Bu nedenle Arnheim'e göre filmin sanatsal yapısını bozan sesin tamamen ortadan kaldırılması gerekmektedir (Andrew, 2007:42).

Siegfried Kracauer de diğerleri gibi filmde fazlaca söz kullanmanın, sinema diline zarar verdiğini dile getirmiştir. Arnheim'e benzer bir tanımlama ile Kracauer için de konuşma yani sözel ifade, tiyatro sanatının temel anlatı kalıbıdır ve görüntünün işlevini azaltmakta ve sonuçta görüntüyü basit bir arka plan resmi haline sokmaktadır. Çünkü Kracauer (1960) için film görsel bir ortamdır ve konuşan resimler de tiyatronun tekrar üretimidir. Bu nedenle filmde sözler kadar, genel arka plan sesleri ve müzik de olabildiğince azaltılmalıdır.

Sir Charkes Spencer Chaplin sessiz sinema döneminin en önemli isimlerinden birisidir. 1889-1977 tarihleri arasında yaşamış olan Chaplin, yönetmen, oyuncu ve yazar olarak birçok filme imzasını atmıştır. Mehmet Gezer'e göre, Chaplin, insan yaratılışının gözlemine ve toplumsal bozuklukların eleştirisine dayanan, sokaktaki küçük adamın haklarını savunan, insancıl bir güldürüyü gerçekleştirmekle sessiz sinemayı kitlelerin gözdesi yapmıştır (1986:17).

Filmlerinde sessiz sinema döneminde zor görülebilen mizansenlere, koreografilere ve akrobatik hareketlere yer veren özellikle yarattığı Şarlo karakteri ile komedi türünde önemli filmler yapmış olan Chaplin, sesin sinemada kullanımına şiddetle karşı çıkanlardan birisidir. Sesin sinemada kullanımında onu rahatsız eden şey, diğerlerinde olduğu gibi, tiyatroya karşı elde edilen sessiz sinema estetiğinin yok olmasıdır. Ancak sektörün baskısına fazla direnemeyen Chaplin, sesin getirdiği zorlamayı, aslında sessiz olan filmlerine müzik ve efektler ekleyerek aşmaya çalışmıştır. Bu filmlerin başında *Şehir Işıkları* (City Lights, 1931) ve *Asri Zamanlar* (Modern Times, 1936) gelmektedir. Sözün kullanılmayıp yalnızca müziğin eşlik ettiği bu filmlerde Chaplin, bir pantomim sanatçısı olarak sesli sinemaya karşı

duyduğu hoşnutsuzluğu belirtmektedir. Bu tutumunda yıllarca direnmesine ve çoğu filmlerini sözsüz yapmasına rağmen ilk kez *Diktatör* filminde başka olanağı kalmadığından dolayı sözlere yer vermiş ve sonrasında da müziğin, efektin ve birkaç sözün yer aldığı filmler gerçekleştirmiştir (Abisel, 2010, Sözen, 2003).

Vertov diğerlerinden farklı olarak, sesin kullanımını ilk andan itibaren olumlu yönde karşılamıştır. Sesle ilgili deneyler yapmış olan Vertov, sesin görüntülerle uyumlu olduğu kadar uyumsuz biçimde de kullanılabileceğini, film malzemesi kadar rahat kurgulanabileceğini vurgulamıştır (Abisel, 2010:223). Sinemanın, gerçeğin düzenlenmiş hali olması gerektiğini savunan Vertov’a göre sinemacıya düşen görev, gerçekliğin eksiksiz yansıması olan çekimlerle ortaya bir film çıkarmaktır (Vertov, 2007). Bu amaç doğrultusunda ses vazgeçilmez bir unsur olmalıdır.

Ayrıca, gençlik yıllarında müzik eğitimi almış olan Vertov, insan algısına ilgi duymuş ve ses kaydı denemelerinde bulunmuştur. Yaşantıyı, hareketi, sesleri saptayan, kaydeden bir araç ve bunların sonra kurgu ile bir düzene sokulmasını ifade eden *Sine-Göz* kuramı sayesinde sesin kullanım alanlarını genişletmenin yolunu bulan Vertov sesli filmin sanat olmasına büyük katkılarda bulunmuştur. Sesli film çıkmadan üzerinde çokça çalışmış olduğundan belki de, kuramını uygulama fırsatını bulduğu ve 1930 yılında çektiği ilk sesli filmine *Coşku* adını vermiştir (Vertov, 2007).

Sesin sinemaya girmesinin ortaya çıkardığı tartışmalar sesli sinemaya karşı olumsuz ve olumlu yaklaşımlarla ortaya konulmakla birlikte her iki tarafında ortak olduğu düşünce söz kullanımı sonucu doğan eşleme sorunu olmuştur. Ancak eşleme ve diğer sorunların büyük bir kısmı, o zamanki teknik yetersizliklerden kaynaklanmıştır. Belki de bu yüzden Martin Marks, “*Sessiz filmler estetik bir tercih değil, teknolojik bir kazadır*” (Smith, 2008:219) ifadesini kullanmıştır.

Teknolojinin doğasında bulunan sürekli değişme ve yenilenme özelliği daima daha gelişmiş teknoloji üretimini gerektirdiğinden, yeni teknolojik yapılar eski düzenlerin ortadan kalkmasına neden olmaktadır ve karşı çıkanlara rağmen tartışmaya yer vermeksizin sesli film de kısa sürede sessiz filmin ortadan kalkmasına

sebepe olmuştur. Bu bağlamda sinema sektörü için de teknolojinin doğurduğu değişime ayak uydurmanın zamanı artık gelmiştir. Bundan sonra yapılacak olan ses kullanımının teknik ve estetik düzeyini ileri seviyelere taşımaktadır. Çünkü sesle ilgili olumlu ya da olumsuz düşüncelerin tek nedeni teknolojik değildir, sesin gelişti birçok yönden sinemayı etkilemiştir.

2.4. Sesin Sinemaya Getirdikleri

Aslına bakılırsa, sesli filmin ilk yıllarında, sese karşı olumsuz yaklaşan kuramcılarının görüşlerini doğrularcasına, filmler "plağa alınmış birer tiyatroya (Canned Theater)" dönüşmüştür. Eisenstein'ın sesli filme eleştirisi de tam da bu sorundan kaynaklanmıştır.

Özellikle sözlerde kaynaklı eşleme sorunundan dolayı, ilk sesli filmlerde oyuncuların yüz çekimleri gibi yakın çekimlerde kısıtlama ve kurguda bir yavaşlama göze çarpmaktadır. Sesli filmin ilk döneminde sesi kullanmak adına film içerisindeki sözler görüleni tekrarlamakta ve çekimlerde kolayla kaçıldığı için görüntülerin seçimi sözlere bağlı olarak sınırlandırılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında dönemin film tekniğinin temelini kurgu ve yakın çekimlere dayandırılması nedeniyle, sesin kazançtan çok kayıp getirdiği düşünülmüştür (Özön,2008:184).

Sesli sinemanın bu ilk yıllarında kullanılan mikrofonların ağır ve hareket olanaklarının sınırlı olması, çekim sırasında motor sesinin kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konulması ve bu nedenle hareket olanağını yitirmesi, filmlerin gittikçe durağan ve çok sözlü yapımlar haline dönüşmesi, yönetmenlerin çekim sırasında, oyunculara ve teknik ekibe talimat verme olanağını ses kaydı nedeniyle yitirmesi, sözlerini ezberleyemeyen oyuncular, aksanları uygun olmayan oyuncular ve fonojenik (ses ile görüntünün uyuşması) olmayan oyuncular yaşanan en büyük olumsuzluklardır. Bu nedenlerle sesli dönemin ilk yıllarında gürültüsü duyulmasın diye sarılıp sarmalanmış, hantallaşmış kameralar, yeterince duyarlı olmayan sabit mikrofonlar ve hareketi sınırlanmış oyuncularla, sözlerin görüntünün önüne geçtiği durağan filmler çekilmiştir. Bu durum karşısında sinemanın ustaları sesli film karşısında kararsızlığa düşmüş ve sesli filmin ilk yılları sanatsal açıdan oldukça başarısız ürünler verilmiştir. Yaşanan bu olumsuzluklar sinema ile uğraşan kişilerin sese yaklaşımları bağlamında iki gruba ayrılmasına

neden olmuştur. Kuramcılar, yapımcılar ve yönetmenler sesi tartışırken yapım aşamasında çalışan birçok kişi de sesin gelişinden etkilenmiştir.

Özellikle çekimler sesli olduğundan (seslendirme yöntemi yaygınlaşana kadar) sesleri mikrofona ya da yarattıkları karaktere uygun olmayan, şive ve telaffuzu bozuk olanlar ile yabancı oyuncular çok ünlü olsalar bile kısa bir süre içinde işsiz kalmışlardır (Abisel, 2010:309). Tabi ki sesli sinema sadece oyuncularını değil, yüzlerce sinema çalışanını da işsizlikle yüz yüze getirmiştir. Sesli sinemanın geleceğine inanmayan yönetmenlere, setlerde ve gösterim salonlarında görev alan orkestra çalgıcıları, piyanistler, sinema orgcuları, besteciler, ara metin yazarları, anlatıcılar da katılmıştır.

Tüm yaşanan bu olumsuzlukların yanı sıra ses kullanımı sayesinde zamanla anlatı türlerinde yenilikler ve dönüşümler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda ses ögesinden en çok etkilenen film türleri; gangster filmleri, komediler, çizgi filmler ve müzikaller olmuştur (Sözen, 2003:166). Ses ögesi farklı türdeki filmlerin gerçekleştirilmesine, özellikle çekim aşamasına, büyük kolaylıklar sağlamıştır. Çekilemeyen birçok görüntü ses kullanımını sayesinde artık seyirciye aktarılabilir. Patlamayan silah sesi sonradan eklenebilmiş, gülmeleri gereken planda seyirciler kahkaha efekti ile uyarılmışlardır.

Özön için ise her şeyden önce ses, konuşmaların ve doğal seslerin kullanımı sayesinde, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. Bu öğeler günlük yaşayışımızın ayrılmaz birer parçası olduklarına göre, bunların filmlerde yer almaması O'nun için büyük bir eksikliktir (1964:286).

Teknik açıdan bakıldığında ise sesli çekimin zorlukları nedeni ile kamera, ışık ve dekorla ilgili sınırlamalar, sahne düzeninin önceden planlanmasını ve prova yapmayı gerektirmiş. İlk başlarda bir sorun gibi görünen kameranin sabit kalması, bir süre sonra ışık, dekor, aksesuar, bakış yönü ve oyuncu hareketi açısından estetik bir bütünlüğe ve yetkinliğe sahip filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü sesli filme karşı olmadıklarından sorunları çözmeye çalışan yönetmenler zamanla yeni yöntemler bulmuşlar, çekim öncesi hazırlıklara, provalara önem vermişlerdir.

Örneğin; Alfred Hitchcock, *Blackmail* (1929) filminde mikrofonu çiçek saksılarının içine saklamış, böylelikle oyuncu ve kameranin sabit olması zorunluluğuna çözüm getirmiştir. Bu yöntemin işlerliği sayesinde tamamen eşlemeli

“sesli film” oluşturma fikri yapımcılara daha da cazip gelmeye başlamıştır (Tonks, 2006:12). Sessiz filmlerde konunun anlaşılabilir olması açısından çok kullanılan abartılmış, yükseltilmiş teatral ifadelerden de bu sayede kaçınılmaya başlanmıştır. Netice de seyircilerden gelen olumlu tepkiler sinema için geri dönüşü olmayan yeni bir dönemin başladığının habercisi olmuştur. Artık, sesin en doğru şekilde kullanılmasını sağlayacak yöntemlerin geliştirilmesi gerekmektedir.

Bu yöntemlerden biri olan sesle kesmedir. Dmytryk, şiddetli seslerin saniyenin 1/5'i kadar bir süre için gözün kırpmasına neden olduğunu ve bu nedenle kesmeyi gizlemek için birçok kurgucunun şiddetli bir ses (örneğin kapı çarpması gibi) ile birlikte kesim yaptığını vurgulamaktadır (2007:42). Ayrıca daha önce açıklanan ses köprüsü yöntemi, anlam yaratma özelliği ile yönetmenlerin ve kurgucuların önemli bir aracı haline gelmiştir. Sesin, sinemaya getirdiği bir diğer katkı ise sessizliği de bir anlatım aracı olarak yönetmenlerin ve kurgucuların önüne sunmasıdır. Tüm bunlar göz önüne alındığında sesin sinemaya girmesiyle kalıplaşmış kurallar değişmiştir.

Daha önce karşılaşılmamış olan yeni teknik problemlerin ortaya çıkması, yönetmenlerin kendilerini geliştirmelerine ve yeni insanların ekibe dahil olmalarına yol açmıştır (Livingston, 1969). Bu yeni ekip, sesleri ve gürültüleri aksiyonla en iyi şekilde birleştirip gerçek dünyaya en yakın görselliği elde etme çabasına girmiştir.

Sesli film teknolojisi, pek fazla gelişmemiş ve sinema üretimi anlamında ekonomisi güçlü ülkelere bağlı olan zayıf ülkelere de bir fırsat yaratmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası sömürgeci ulusal devlete dönüşüm, sinema sektörünü de etkilemiş ve sömürge ülkelerinin büyük kısmında yerli yapımcılık, sesli filmin yarattığı zorlamadan da yararlanarak hızla büyümüştür (Abisel, 2010:72). Sessiz dönemde sadece ara yazıların değiştirilmesi ile ülkelerin pazarını elinde tutan Hollywood Sineması, sesli dönemde büyük bir zarara uğramıştır. Filmlerini başka ülkelerde gösterme arzusunda olan yapımcılar ise bu sefer de filmlerdeki dil sorununu çözmek için farklı yöntemler denemeye başlamışlardır.

Bu yöntemlerden biri olan çok dilli film yapmayı ilk kez E.A. Dupont İngilizce, Almanca ve Fransızca versiyonlarla *Atlantik* filmini yönettiği İngiltere’de, sesli sinemanın daha başında, 1929 yılında keşfedilip denemiştir (Smith, 2008:252). Ancak aynı filmi farklı ülkelerdeki oyuncularla farklı dillerde çekme çabaları çok

pahalıya mal olduğundan bu yöntem tercih edilmemiştir. Sinema sektörüne sıcak bakan ülkeler ise bu fırsattan yararlanarak kendi sektörlerini oluşturma çabalarına girmişlerdir.

Ses, sinema sektörü gelişmemiş ülkelerin bütçelerine yeni teknik ve mali sorunlar yüklemiş ancak anadilin kullanılmasına olanak tanıyarak seyirciye daha geniş biçimde ulaşma açısından da önemli bir fırsat sunmuştur. Pek çok dil ve diyalektiğin kullanıldığı ülkelerde sesli filme geçiş ülkelerin kendi yapım merkezlerinin kurulmasına aracı olmuş, böylelikle yerli film şirketleri artmış, yöresel kültüre ait filmler çekilmiştir (Abisel, 2010:75). Bu sayede ülkelerin ekonomileri de gelişmeye başlamış, sinema sektöründeki dışa bağımlılık giderek azalmıştır. Hollywood Sineması bu durumdan hoşnut kalmazken, kendi filmlerini yapan ülkeler bu durumu fırsat olarak görmüşler ve avantaja çevirmişlerdir.

Hollywood'un yaşadığı bu sıkıntılı durum Edwin Hopkins adlı bir teknik adamın, sesleri, sesli filme uygun olmayan oyuncular için seslendirme tekniğini geliştirene kadar sürmüştür. Her ne kadar oyuncular sendikasının itirazı üzerine bu uygulama ilk başta uygulanamadan ortadan kalkmış olsa da, 1930'larda Almanya'da Dr. Jacob Karol, aynı yöntemi yabancı filmleri seslendirmek için kullanmış, neticede yöntemin pratikliği ve ucuzluğu herkesi etkilemiştir. Ve sonrasında bu yöntem kısa sürede tutulmuştur, filmlere alt yazı eklenmesi ise çok sonraki yıllarda ortaya çıkmıştır (İdrisoğlu, ty:80). Filmlere sonradan ses eklenebilmesi ile yeni yöntemler denenmeye başlanmış ve filmlerde farklı ses kuşakları oluşmuştur.

2.5. Sinemada Ses Kuşağını Oluşturan Öğeler

Onaran'ın (1986:49) değindiği gibi, ses ile görüntünün eşlemeli olarak verilmesi ile birlikte ses olgusu filmlerde doğal olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fakat ilk dönemlerde bu kullanım gelişi güzel, basit bir şekilde yapılmıştır. Ancak günümüz sinemasını göz önüne alındığında sesin sinema sanatına getirebileceği yenilikler ortadadır. Christian Metz de bu bağlamda her sanat çalışmasının, her iletişim sisteminin anlamlandırmanın belirli bir maddesi olduğunu söylemektedir, bu bağlamda sinema ve resim veya resim ve söz arasında ayırım yapılmalıdır. Metz'e göre sinemanın hammaddesi gerçekliğin kendisi veya kurgu atraksiyonları gibi

anlamlandırmanın belirli bir aracı değildir. Ona göre, hammadde film seyrettiğimiz zaman dikkat ettiğimiz bilgi kanallarıdır. Bunlar;

- a) Fotografik, hareketli ve katlı görüntüler (görsel imge)
- b) Ekranda okuduğumuz tüm yazılı maddeyi içeren grafik izleri
- c) Kaydedilen konuşma
- d) Kaydedilen müzik
- e) Kaydedilen gürültü veya ses efektlerini içermektedir.

Metz, bu 5 maddenin birisi eğer belirgin biçimde değişir veya atılırsa, her seyircinin kendi deneyimini yeniden düşünmek durumunda kalacağını dile getirmektedir ve bu kanalların 3'ü işitseldir. İletide bulunma tarzlarına bakarak bu kanalları göz önüne alırsak, bunlardan yalnızca ikisinin (görsel imge ve gürültü) kesintisiz olduğu görülmektedir (Monaco, 2006:204, Andrew, 2007:249). Bu bağlamda ele alındığında sinemada ses kanalları üç çeşittir: müzik, söz (konuşma - diyalog) ve gürültü (ses efekti).

Filmlerde sesin ana unsur olduğunu dile getiren Woodhall (2011:13), bu üç ses kanalının birleştirilmesinin görüntülere ve aksiyona bağlı olarak yer, zaman ve güçlü duygular yaratabileceğinden bahsetmektedir.

Ses kuşaklarının oluşturulması, görüntülerin kurgulanmasına benzemektedir. Nasıl bir yönetmen, çekimler arasından en iyisini seçip alıyorsa, kendi amacına uygun şekilde kullanabileceği sesi de aynı şekilde seçmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009: 268).

2.5.1. Müzik

Tarkovski'ye göre filmlerde kullanılan müzik, görsel film malzemesinin, seyirci algılamasını belli bir biçim bozukluğuna uğratmada işlevsel bir rol oynamaktadır. Yönetmenler müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istedikleri yere yöneltmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek olanağına kavuşmaktadır (1992:181).

Müzik kelimesinin temel kaynağı ise Yunan mitolojisinde “esin veren tanrıça” anlamına gelen *Müz*'lerden gelmektedir. Rousseau'ya göre müzik, “sesleri kulağa hoş gelecek şekilde düzenleme sanatıdır” (Aktüze, 2004: 378). Yunanlı

Filozof Platon ise felsefi bir açıklama getirerek müziğin, ahenk ve ritimle, ruhun derinliklerine etki ederek dinleyene hoşgörü ve rahatlık verdiğini belirtmiştir. Ayrıca ünlü filozof;

Müzik ölümsüz ilaheler tarafından insanlara yalnız şakraklık, neş'e vermek ve duygularını tatlı bir şekilde gıcıklamakla kalmayıp sıkıntılarını ve eksiklikler ile dolu bir beden hissetmesi, başlamamış olan o kasvetli coşku ve heyecanlanmayı teskin etmek için bile uygundur sözleri ile müzik hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir (aktaran Koşapınar, 2007).

Aristoteles ise, müziği tiyatronun önemli bir ögesi olarak görmüştür. Müzikteki ritim ve melodiler eşliğinde çeşitli ruh hallerinin yansıtıldığını söyleyerek, bunların dinleyicide duygusal bir değişiklik meydana getirdiğini dile getirmekle Aristoteles, müziğin duygusal etki öğretisini de benimsemiştir. Kurbanov'a göre filozof, müzik ve tiyatro yoluyla insanların temizlenip, arınacaklarını belirtip müziği de insan ruhunun eğitiminde kullanılabilecek önemli bir vasıta olarak görmektedir (2005:166).

Müzik, sinema için de estetik açıdan bakıldığında ayrı bir önem teşkil etmektedir ve teknik gereksinimler sayılmazsa yukarıdaki tanımlamalar sinema içinde geçerli olmuştur.

Müziğin kökeni hakkında çeşitli varsayımlar bulunmaktadır. Darwin, şarkı söylemenin hayvan seslerini taklit ile başladığını dile getirirken, Rousseau şarkının kökeninin ses tonunun yükseltilmesi ile oluştuğuna inanmaktadır. Diğer araştırmacılar ise müziğin de konuşma gibi ses iletişimiyle başladığını belirtmektedirler (Çelebioğlu,1986:7-8). Müzisyen filozof Wagner 1872'de tiyatro oyunlarının müziksel bir amaca hizmet etmesini istemiş, müzik kullanarak dış dünyanın ardındaki özü soyut olarak ifade ederken, sahnede bunu somutlaştırmıştır (Koşapınar, 2007). Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere müzik, insanların gördüklerini duygusal olarak anlamlandırmasını kolaylaştırmaktadır.

İlk yıllarında tiyatronun kayda alınması olarak nitelendirilen sinemada ise müzik, gösterim cihazının ve salonun gürültüsünü önlemenin yanı sıra filmdeki sessiz planları kapatma amacıyla kullanılmıştır. Sinemanın sanat olarak ele

alınmasıyla birlikte ise, sessiz dönemin sinemacıları Aristoteles'in müziği tiyatrunun önemli bir ögesi olarak gördüğü gibi, sinema içinde görmüş ve görüntü ile müziği daima birlikte kullanmışlardır.

Noel Carroll, *Mystifying Movies* (1988) adlı eserinde Aaron Copland'ın müziğin sinemada başlıca beş işlevi olduğunu belirttiğinden bahsetmektedir. Copland'a göre müzik film içerisinde;

- Zaman, yer ve atmosfer yaratmakta,
- Kişilerin ruh hallerini belirtmekte,
- İzleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden uzaklaştırmakta,
- Film içerisinde süreklilik sağlamakta,
- Gerginlik yaratıp, sonrada bu gerginliği yumuşatmaktadır (aktaran, Onaran, 2004:16).

Bu işlevlerden de anlaşılacağı üzere filmde kullanılan müzik Bob Foss'un da belirttiği gibi tamamen duygusal bir işlev görmektedir. Bu bağlamda seyircinin film ile özdeşleşmesi amaçlanırken, dikkatin başka yöne dağılması önlenerek konunun daha iyi özümsemesi müzik ile sağlanmaktadır.

İlk sesli dram ve komediler için müzik sadece başlangıç ve bitiş yazıları esnasında kullanılmıştır. Milliyet'in İlkler Ansiklopedisi'ne göre, ilk film müziği 1906 yılında Romolo Bacchini tarafından Cines şirketinin yaptığı *Malia dell Oro* ve *Pierrot Innamorato* adlı filmler için bestelenmiştir ve İtalya, belli başlı tüm filmler için özgün film müziği bestelenen ilk ülkedir (1985:106).

Paul Tonks *Film Müziği* (2006:9) adlı kitabında;

...Besteciler duygularımızla oynarlar. Hangi yöntemle olursa olsun film müziği gereksinim duyduğumuz bütün duygularımızla iletişim kuran görünmez bir anlatıcıdır. Hislerimizi çoğaltabilir, onlarla çelişebilir veya aksiyonu ve diyalogu önemsiz kılabilir. Müziği kaldırın her şey yok olur sözleri ile müziğin film için önemini açıkça dile getirmektedir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde müzik kullanımı bir alışkanlık haline gelmiş olsa da sesli filmin doğuşundan sonra ancak 1931 yılı başlarında herkes dramatik filmlerde müziğin gerekli olduğunun bilincine varabilmiştir. Film

müziğinin önemine dikkat çeken Konuralp (2004) film müziğinin dünyadaki tarihsel gelişimini üç ana döneme ayırmıştır. Bu dönemler;

- a) Sinematografin icadına kadar müzik eşliğinde hareketli görüntü gösterimlerinin yapıldığı dönem olan *Arkeolojik Sinema Dönemi*,
- b) Sinematografin icadından sonra sesin henüz kullanılmadığı, ancak gösterimlere salonda haricen çalınan müziğin eşlik ettiği *Sessiz Film Dönemi*,
- c) Sinemaya sesin girmesiyle başlayarak günümüze kadar devam eden *Sesli Film Dönemi*'dir.

2.5.1.1. Arkeolojik Sinema Dönemi

Arkeolojik Sinema Dönemi olarak nitelenen ilk dönem Konuralp'e göre sinematografin icat edildiği ve ilk gösterimlerin yapıldığı 1895'e kadar olan dönemdir. 17. yüzyılda Büyülü Fener ile yapılan ilk gösterimlerin müzik eşliğinde yapıldığı bilinmektedir. 1888 yılına gelindiğinde Edison tarafından icat edilen *Kinetoskop* adındaki alet, bir silindir aracılığıyla sesi iletmektedir. Bu alet sayesinde ses bir kulaklık aracılığıyla tek kişi tarafından dinlenebilmekte ve eğer görüntünün kaydedilmesi sırasında bir müzik kullanıldıysa bu müzik kulaklıktan kişiye ulaşmaktadır. Bu gelişme, ses aynı anda birden fazla kişiye aktarılamaması ve perdeye yansıtma sırasında eşzaman tutturulmasında problem yaşansa da, müziğin (yani sesin) filmin içindeki ilk kullanımı olarak gösterilebilir. Emile Reynaud'un Praksinoskop cihazı ile 1892 yılında gerçekleştirdiği "optik tiyatro" adını verdiği ilk gösterilerine, Gaston Paulin tarafından hazırlanan canlı müziğin eşlik ettiği de bilinmektedir. Ayrıca yine Konuralp'in belirttiğine göre bu Praksinoskop gösterilerinden *Pauvre Pierrot*'ta bir serenad bile bulunmaktadır. Bu biçimde müzik daha doğmadan önce sinemayla tanışmıştır (2004:18).

2.5.1.2. Sessiz Film Dönemi

Sessiz Film Dönemi, iki türlü müzik kullanımına tanıklık etmektedir. 1895 yılından itibaren zamanla konulu, aktörlü ve sonrasında biraz uzunca filmler çekilip gösterilmeye başlayınca seyirciler, karanlığın kasveti ve perde üzerindeki sessiz görüntüleri, ne kadar ilginç olursa olsun, uzun süre seyretmeye tahammül

edememişlerdir. Bir süre sonra ilginin dağıldığı görülmeye başlanmıştır ve Otyam'ın da ifade ettiği gibi ilgiyi toplamak, sessizliği bozmak gereksinimi duyulmuştur (1980:5). Bu nedenle film gösterilen yerlerde salonun büyüklüğüne göre bir org, piyano ya da orkestra filmlere eşlik etmeye başlamıştır. Bu gösterim tarzının ilk örneklerine Lumiere Kardeşler'in gösterilerinde rastlanmaktadır. 28 Aralık 1895'te halka açık ilk gösterim gününde yalnızca 35 kişinin bu filmi izlediği bilinmektedir. Ancak film beğeni toplamış ve kısa süre de gösteriler kapalı gişe oynamıştır. Bu ilgi karşısında, göstericinin çıkardığı sesi bastırmak amacıyla salona bir de piyano yerleştirilmiş, gösteriler müzik eşliğinde yapılmaya başlanmıştır (Smith, 2008, Yağmur ve Özkılınç, 2011).

Bu açıdan değerlendirildiğinde gösterim sırasında çalınan müzik ile seyircinin ilgisini yitirmemesi amaçlanmıştır. Yani bu dönem Sessiz Film Dönemi olarak adlandırılrsa da gösterimler sırasında filmlere eşlik eden bir orkestra, org ya da piyano hep var olmuştur. Bu dönemde müzik sessizliği doldurmakta ve seyirciye bütünsel bir algısal deneyim yaşatmaktadır. Ayrıca bu dönemde piyanistin yanında efektör olarak nitelendirebilecek bir kişi, önünde duran mekanik vurmali aletlerle perdede gösterilen çoğu öğeye çıkardığı sesler ile eşlik etmiştir (Konuralp, 2004:21).

Berg (1976) sessiz filmlerin müzik eşliğinde sunulmasına neden olarak; rahatsız edici gürültülerin ortadan kaldırılmasını; durgunluğun, hareketsizliğin, sessizliğin ortadan kaldırılmasını, ticari nedenleri (Maas 1993'ten aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:75) ve seyircinin konuya yoğunlaşmasını kolaylaştırmak olduğunu söylemiştir.

Bu dönemde müzik başlangıçta çalınan doğaçlamalar şeklindedir, daha sonra mevcut popüler repertuardan parçalar filmlere uyarlanmaya başlanmış, ardında da özel olarak ısmarlanan müzikler tercih edilmiştir. Özgün müzik kullanmaya maddi gücü yetmeyen sinemalar ise bir piyanist, bir orgcu ya da küçük bir müzik grubu ile genelde filmin farklı olaylarına eşlik eden uygun temaları sunan ve telif hakkı olmayan klasikler ve popüler tınılardan oluşan müzikler kullanmışlardır. Her ikisini de yapamayanlar ise otomatik piyanodan veya film müziğinin zımbalanmış bir kağıt tomarı biçiminde içine yerleştirildiği, sıkıştırılmış havayla çalışan büyük panayır orglarına kadar çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır (Smith, 2008:26).

Film çekimleri gelişip, süreleri uzayıp, farklı türler sergilenmeye başladıkça, sadece salonda çalınan müzik de yeterli olmamaya başlamıştır. Bu anlamda 1906 yılında Romolo Bacchini tarafından yapılan ilk film müziğinin ardından, 1908 yılı, filmlerin müziklendirilmesinde önemli bir aşamayı oluşturmuştur. Camille Saint Saens, Le Burgy ve Andre Calmettes'in sessiz filmi için, özel bir müzik bestelemiştir: *Guise Dükü'nün Öldürülmesi* (1908) eğitmiştir (Milliyet Ansiklopedi, 1985). Vardar, ilk önemli film müziğinin ise Joseph Carl Breil'in *Bir Milletin Doğuşu* (1915) filmi için hazırladığı özgün müzik olduğunu dile getirmektedir (2009).

Sessiz dönemde kullanılan diğer yöntem ise filmlerin çekimi sırasında sette müzik kullanımıdır. Çekim sırasında müzik kullanımında küçük bir müzik topluluğu filmin çekildiği yerde sahneye uygun bir müzik parçasını çalmaktadır. Bu yöntem ile oyuncuyu rolüne adapte etmek hedeflenmiştir.

Warner Bros. tarafından 1924 yılında çekilen *Masumiyet Çağı* filminde oyuncularını adapte edebilmek için sette bir orkestra yer almıştır (Bordwell ve Thompson, 2008:224).



Resim 49: *Masumiyet Çağı* filminden bir sahne

Çekim sırasında çalınan müziğin diğer bir yararı da danslı ve şarkılı sahnelerde görülmüştür. Çekim sırasında çalınan müzik sayesinde oyuncuların ritim, figür ve ağız hareketlerinin beraberliğinin bir bütünlük içinde olması sağlanmıştır (Otyam, 1980:5). Sessiz dönemde kullanılan bu yöntem ilerleyen yıllarda, sesli film

döneminde, ihtiyaç duyulacak olan sonradan seslendirme yönteminin de ilk örnekleri olacaktır.

2.5.1.3. Sesli Film Döneminde Müzik

Warner Brothers Stüdyoları, *Don Juan* filminin (1926) prömiyerinde basit efektleri eşlemek için *Vitaphone* sistemini kullanmıştır (Tonks, 2006:12). Film müzikleri için org ve canlı bir orkestranın geleneksel kullanımı konusunda bir ilk olan bu film, aynı zamanda ilk eşzamanlı müzikli filmidir ve ayrıca bu film yeni bir tür olan müzikali de doğurmuştur. Filmin gösteriminden aylar sonra *The Jazz Singer* filminde basit bir mikrofon yerleştirme numarası uygulanarak Al Johnson'un “*You ain't heard nothing yet*” (Henüz hiçbir şey duymadınız) sözlerinin duyulması sinema endüstri için önemli bir adım olmuştur. *The Jazz Singer* filminden sonra daha öncede belirtildiği gibi setlerde ve salonlarda çalışan müzisyenler işten atılmış onların yerini teknik aletler ve ses donanımları almıştır.

Sesli sinemanın ortaya çıkmasıyla, müziğinde ses gibi film pelikülü üzerine kaydı, görüntü ile birlikte eşzamanlı olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte bu teknik ilerleme, ilk yıllarında müziğin sinemadaki kullanılış şekli, biçimi üzerinde bir değişikliğe yol açmamıştır. Vardar'a göre, bu yıllarda görüntülerin seslerle bir çeşit tasvirini oluşturma tarzı devam etmiştir. Müziğin sinemada bu şekilde kullanılışı özellikle en büyük başarısını canlandırma filmlerinde göstermiştir ve bu tür müzikleme işlemine “*Mickey Mousing*” denilmiştir (2009).

Ses kayıt olanaklarının ilerlemiş olmasına karşın bu ilk yıllarda müzik kullanımı, sessiz film müzik teknikleri ile benzerlikler göstermiştir. Ancak müzik, filmin tümünde değil, daha çok konuşmasız yerlerde ve hareketli sahnelerde, sesli dram ve komedilerde ise başlangıç ve bitiş yazılarında, ayrıca balo, lokanta vb sahnelerde ve de senaryo içinde gerekli olduğunda görüntüyle birlikte (bir radyo ya da pikabın gösterilmesi, bir kemancı, keman çalarak geçmesi gibi) kullanılmıştır.

Ses kuşağına ek yapılamaması ve seyircinin konuşma olmayan yerlerde sıkılacağı endişesi bu uygulamanın başlıca nedenleri olarak gösterilmektedir. Yani müzik sesli sinemanın ilk dönemlerinde sessiz yerleri kapatma amacıyla kullanılmıştır. 1932 yılına gelindiğinde ise ilk kez Max Steiner, *Symphony of Six Million* filminde konuşma altında müzik kullanmıştır (Konuralp, 2004:42-45).

Ünlü yönetmen Georg Lukacs da müziğin tüm diğer sanatlar gibi bir yansıtma (mimesis) sanatı olduğundan kuşku duymamış, her sanat gibi o da bu yansıtmayı kendi özel araç gereciyle kendi tarzında yapmıştır, çünkü O'nun için müzik insanın iç yaşamını yansıtan bir sanattır. Lukacs'a göre "insanların duygusal tepkilerinin aslında özleri bakımından somut bir yapı taşıdıkları, yani bu tepkilere yol açan nesneler dünyasına ayrılmaz bir biçimde bağlı oldukları temel olgusunun vurgulanması gerekir" (Çetinkaya, 1999:68-71).

Mahmut Tali Öngören (2010) film içinde kullanılan müziği; dinleti için müzik, başlangıç müziği, dip müziği, geçiş müziği, doldurucu müzik gibi alt gruplara ayırmaktadır. Dinleti için müzik kavramıyla müziğin, müzikaller ve şarkılı filmlerdeki kullanımını, başlangıç müziği ile jenerik müziğini, dip müziği ile de fon müziğini kastetmektedir. Başlangıç ya da jenerik müziği, filmi tanıtıcı ve ilgi çekici özellikler taşıırken Özön'ün destekleyici olarak tanımladığı fon müziği, konuşmaların, doğal seslerin yanında ya da tek başına görüntülere eşlik eden ve onların etkililiğini artıran tarzda bir müzik kullanımıdır (1984). Marshall'a (2011) göre ise fon müziği filme duygu ve ritim kazandırmaktadır.

Filmlerde kullanılan bu müzik türü değişen ruh halinin habercisi olabilmekle birlikte seyircilerin sahne değişimlerini kolay kavrayabilmelerine de yardımcı olmaktadır. Ayrıca ses dekoru olarak da kullanılan müzik, belli bir ülkenin, bölgenin havasını vermekte de yardımcı olmaktadır. Müziğin bir başka kullanım biçimi, görüntü kurgusunda da adı geçen bir kavram olan *leitmotiv* (yinelemeli biçim)'dir. Pudovkin'in aynı görüntülerin tekrarlanması olarak kullandığı bu yöntem; filmdeki herhangi bir düşünceyi, görüşü yansıtan müziğin birkaç kez aynı düşünce veya görüşle birlikte kullanıldıktan sonra film boyunca onun simgesi durumuna gelmesi olarak ifade edilmektedir.

Gorbman ise genel kullanım bağlamında günümüz de film müziği anlayışında iki tür yaklaşımın var olduğunu dile getirmektedir. Bunlardan ilki, müziğin artık kendi başına işlev görmesinden çok, ikinci planda kalarak filmi bütünleyen bir öge olması ve bundan dolayı da olabildiğince az ve öz biçimde kullanılmasıdır. Diğeri ise, müziğin, kendi özgül tarzını oluşturarak, bunu filme yansıtmaya çalışmasıdır (1998:44-49).

2.5.2. Söz (Konuşma -Diyalog)

Christian Metz'in beş ögesinden biri olan konuşma çalışmada Özön'ün belirttiği gibi söz kelimesi ile ifade edilmektedir. Çünkü görüşme, danışma ya da müzakere anlamına gelen konuşma yerine, bir düşünceyi anlatan kelime dizisi anlamına gelen söz kelimesi çalışma için daha uygundur (<http://www.tdk.gov.tr>, 30.01.2012).

Özön'ün de belirttiği gibi bir filmde, kişilerin düşünce, istek ve duygularını belirtmek için çıkardıkları seslerin hepsi sözü oluşturmaktadır. Bunlar bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologdan, bir okumadan başlayıp, acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek geniş bir aralıkta değişmektedir. Dolayısıyla, kişilerin yaradılışlarını, özelliklerini, ilişkilerini, tepkilerini vermekte sözün sinemadaki payı çok büyüktür (2004:92).

Bu bağlamda bir filmde karakterlerin düşünce ve duygularını belirtmek için çıkardıkları bütün sesleri söz olarak tanımlamak mümkündür. Söz, sinema sanatına giren ses unsurunun en tartışılan ögesidir. Vertov gibi yerinde kullanımını doğru bulan olduğu kadar Chaplin gibi tamamen karşı çıkanlar da olmuştur.

Genel kaniya göre; sözler, görselliğe yardımcı oluyorsa, konuyu ilerletiyorsa, karakteri tanımlıyorsa/tanıtlıyorsa amacına uygun kullanılıyor demektir (Arslantepe, 2007:73). Ancak daha öncede değinildiği gibi birçok yönetmen, yapımcı ve kuramcı sesli sinemanın ilk yıllarında özellikle sözlerin kullanımına karşı çıkmışlardır. Bunun en önemli nedeni ise sözün filmlerin estetik değerini azaltması ve onları konuşan resimler haline dönüştürmesidir. Dönemin sinemacılarının görüntü ile sesin eş zamanlı ilerlediği bu yapımlara *talkies pictures* (konuşan resimler) adını verdiklerini belirtmiştik. Sinemayı başlı başına bir sanat olarak değerlendiren ve tiyatrodan ayırmaya çalışan yönetmenler söz ögesi ile filmlerin (dönemin teknik şartları da göz önüne alındığında) tekrar tiyatroya dönüştüğünü dile getirmişlerdir.

Özellikle sesli sinemanın ilk dönemlerinde, söz üzerindeki düzenleme alanı çok dardır. Dolayısıyla, filmlerin sessiz film çağındaki kadar akıcı, canlı olması isteniyorsa, sözcüklerin elden geldiğince filmsel zamanla bağdaş bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Özön'e göre sinemacı, gerçek zamanı bir ölçüye dek kısaltıp filmsel zamanı sağlamakta, ama söz gerçek zaman içinde ortaya çıktığından bunda bir kısaltma yapamamaktadır (2004:92). Bu bağlamda kullanılan tekniklerden biri

söyleşmedir ve söyleşme birden çok kişi arasında geçmektedir. Tiyatroda oyunun temeli olan söyleşme, sinemada son derece ölçülü, doğal ve gerçeğe çok yakın kullanılmaktadır. Ancak sözlerin günlük yaşamdaki gibi kullanımlarının yanında, sinemaya özgü kullanım biçimleri de geliştirilmiştir. Zamanla geliştirilen bu yeni yöntemler sinemanın yeniden kendine özgü bir sanat olmasına olanak tanımıştır.

Sinemada yer alan karakterlerin düşüncelerinin verilmesinde bazı kullanım şekilleri oluşturulmuştur. Bunlardan birisi dış ses (off voice), diğeri ise iç ses (voice over)'tir. Dış ses, görüntüyle eşzamanlı olmayan ayrı bir sestir. Bu kullanımda örneğin görüntüdeki kişinin aklından geçen düşünceler dış ses desteği ile seyirciye aktarılmaktadır. Hatta bazı senaryolar, hikayenin yapısına yerleştirilmiş bir dış sesle başlamaktadır. Dış ses kullanmanın üç şekli vardır:

- Birinci kişi (Ana karakter kendi sesiyle hikayeyi anlatır).
- Üçüncü kişi (Bir yardımcı karakter hikayeyi anlatır).
- Her şeyi bilen kişi (Filmde olmayan birinin sesi hikayeyi anlatır) (Irving, 2004b: 111).

Anlatıcı kullanımı, filmin anlamını güçlendirmekle birlikte dış ses yöntemi en çok belgesellerde tercih edilmektedir. Bazı kurgusal yapımlarda ise film boyunca anlatıcıya rastlanmaktadır (Merrill, 1992:126). Bu yöntemi Japon sinemasında uzun yıllar kullanılan Benşi yöntemine benzetmek de mümkündür.

İç ses kullanımında ise ses, görüntü üzerine verilmektedir. Kişinin kendi kendine konuşması (monolog); düşüncelerin, anımsamaların verilmesinde bir diğer yoldur. Eisenstein'ın 1930'larda üzerinde durduğu, anıksal kurgunun bir ardılı, uzantısı saydığı, kimi tasarı ve filmlerinde (*Bir Amerikan Trajedisi*, *Bejin Bataklığı*) uygulamaya çalıştığı, ama yine biçimcilik suçlamaları dolayısıyla geliştiremediği yöntemlerden biridir içinden konuşma (iner monologue, internal monologue). Eisenstein içinden konuşmayla bir dil ve düşünce süreci olarak yakından ilgilenmiştir. İnsanın kendi düşünce akışını dinlemesi işlemine hayranlık duymuş, bu içsel konuşmanın dışa vurulan konuşmadan apayrı bir özelliği kendine özgü sözdizimi bulunduğunu belirtmiştir (1984:CXXXVI–CXXXVII).

Sözün sık kullanılan bir diğer çeşidi de öykülemedir. Öykülemde, filmin kahramanının sesi dıştan veya içinden konuşma biçiminde duyulmakta ya da belki de

film boyunca hiç görünmeyecek bir üçüncü kişinin sesi vasıtasıyla yine dıştan ses yöntemiyle takip edilebilmektedir. Doane göre bu yönteme öyküleme adının verilmesinin nedeni, bütün bu durumlarda duyulan sesin hep filmin konusunu, filmde olup bitenleri anlatmasından, kimi bölümleri özetlemesinden ileri gelmektedir (1999: 366-369).

Tiyatroda hemen her şey olan, tiyatro yapıtının temelini meydana getiren sözler, sinemada son derece ölçülü ve dikkatli kullanılmalıdır. Uzun süre tiyatroya benzetilmesine karşın, çekim tekniklerinin kullanılışı, seslerin yükselmesi, alçalması, fısıltı halini alması, titremesi, yankılanması vb bütün bunlar ancak sinemada gerçekleşebilecek şeylerdir. Zamanla ortaya çıkan seslendirme tekniği sayesinde de sözün, sinema da farklı bir kullanım alanı daha doğmuştur.

Seslendirme (Dublaj) yöntemi ile kötü kaydedilmiş bir ses (kötü çekilmiş bir görüntü tamamen yararsız olup yeniden çekilmesi gerekirken) onarılabilir ya da yerine başka bir ses konabilir. Sonradan birleştirme (post dubbing) ya da seslendirme (looping) denen süreçte filmin birkaç saniyesi, bir ses stüdyosunda, seslendirme sanatçısının sahnenin ritmini yakalayabilmesi için izlettirildikten sonra sözler görüntüye eşli olacak şekilde seslendirilir. Sonrada bu kayıtlar orijinal ses kuşağına eklenir.

Sonradan seslendirmenin en çok kullanıldığı alan, görüntüde yer alan oyuncunun sözlerinin görüntü alındıktan sonra herhangi bir nedenden dolayı kendisinin ya da başkasının gerçekleştirmesidir. Seslendirmenin en yaygın kullanılış biçimi, yabancı dildeki konuşmaların yerli dile çevrilmesidir. Bu şekilde gerçekleştirilen seslendirme işleminde, seslendirme sanatçısı, görüntüde kendisinin seslendireceği oyuncunun dudak hareketlerini incelemekte, konuşmasını buna uydurmağa çalışmaktadır. Böylelikle dudak eşlemesi sağlandığında yeni sözler orijinal ses kuşağına alınmaktadır. Daha öncede belirtildiği gibi Edwin Hopkins sesli filmin ilk döneminde Hollywood filmlerinin diğer ülkelere de pazarlanabilmesi için seslendirme tekniğini bulmuştur.

Seslendirme, sinemanın önemli bir alanı olarak, belli bir atmosfer yaratmak ya da bir duyguyu dile getirmek amacıyla ses olgusundan daha geniş ölçüde yararlanılmasına olanak veren bir yöntem haline gelmiştir. Bu işlem, filmdeki özgün sözlerin yerine başka dildeki sözlerin konması, sessiz çekilmiş sahnelere ses

eklenmesi ya da özgün ses kuşağındaki sözlere ses efektleri ve müzik eklenmesi biçiminde olabilmektedir. Ayrıca seslendirme yöntemi, filmlerin uluslararası dolaşımıyla yabancı bir kültürün benimsenmesini de kolaylaştırmıştır. Bu yöntem sayesinde sessiz film dönemindeki gibi filmler artık başka ülkelere de pazarlanabilmektedir.

Seslendirme uygulaması ilk kez King Vidor'un *Hallelujah* (1929) filmine etkin biçimde uygulanmış ve böylece daha sinemanın başlangıcında ilk örneğini vermiştir (Sözen, 2003:159). Amerikalı Edwin Hopkins ile Alman Jakob Karol'un geliştirdikleri sistem ile de bu uygulama yaygınlaşmıştır. Dr. Jacob Karol, 1930'larda Almanya'da bu yöntemi yabancı filmleri seslendirmek için kullanmıştır.

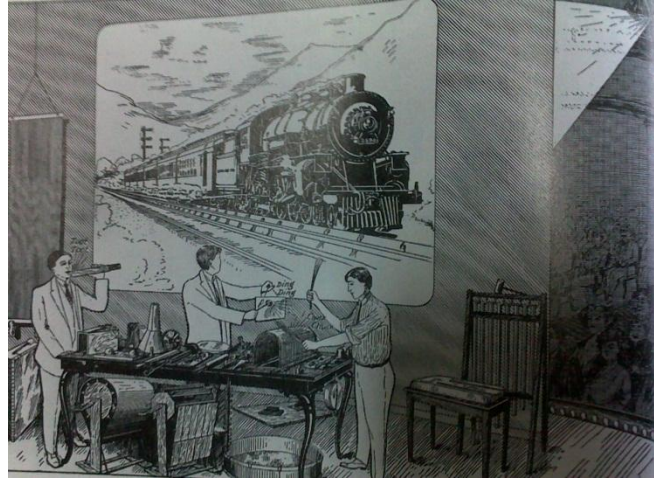
Seslendirme işleminde de farklı teknikler bulunmaktadır. Bu yöntemlerden ilki ADR olarak adlandırılmaktadır. Klasik seslendirmeden farklı olarak ADR (Additional /Automatic Dialog Replacement) yöntemi ile sesli çekilmiş filmlerde tüm filme ya da sahneye değil sadece sahnenin bozuk ya da sorunlu yerlerine ekleme yapılmaktadır (Canıklıgil, 2007:219). Önceden seslendirme ya da diğer adı ile Play-back yöntemi ise, önce sesin alınması, sonra da bu sesle ilgili görüntülerin kameraya çekilmesi mantığına dayanmaktadır. Günümüz teknolojisinde de şarkılı, danslı sahnelerde bu yöneme başvurulmaktadır. Bu yöntem sessiz dönemde görülen çekim sırasında ki müzik kullanımını anımsatmaktadır. Ancak günümüzde çekim sırasında önceden stüdyoda kaydı yapılmış şarkıların çalınması, şarkıcının şarkıyı çekim esnasında söylüyormuş gibi davranması esasına dayanmaktadır. Böylelikle hem oyuncunun fazladan yorulması engellenmekte hem de çekimlerin daha pratik yapılmasına olanak tanınmaktadır. Play-back yöntemi, şarkı söylemeye uygun sesi olmayan oyuncuların da varlıklarını sürdürmesini sağlamıştır. Bunların dışında bazı yapımların baştan sona seslendirme işlemine tabi tutulabildiği ve onun maddi kaygılar nedeni ile yapıldığı da görülmektedir.

2.5.3. Efekt

Mahmut Tali Öngören'e göre ses efekti, sözü ya da görüntüyü desteklemekte, bir yeri tanımlamakta, bir hava ya da atmosfer yaratmakta ve zaman belirtmekte kullanılan etkili bir ses ögesidir (2010). İzleyicinin filmin akışı sırasında pek farkında olmadığı ses efektleri, ses kuşağında genellikle daha az önemli gibi

görünmektedirler. Ancak efektler, seyirciye gerçekten filmin geçtiği mekandaymış ya da zaman dilimindeymiş izlenimi yaratacak şekilde tasarlanmalarını karşın ne yazık ki filmin izlenme sürecinde dikkat edilmezler.

Seyirci tarafından çok dikkat edilmediğini düşünülse de filmlerin sessiz olduğu dönemde de gösterim sırasında sahne arkasında yer alan görevlilerce efekt seslerinin gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bu durum yine sinemanın ilk yıllarında efektin de bilincine varılmış olduğunu göstermektedir.



Resim 50: 1909 Gaumont Kataloğu-Filme Efekt Yapımının canlandırması
(Thompson ve Bordwell, 2003:38)

İngilizcesi “foley” olan efekt, Jack Foley’in bulduğu bir yöntemdir. Bu tanımlama film sahnelerindeki arka planda kalan ses efektlerini stüdyoda gerçekleştirilmesi anlamında kullanılmaktadır. Bu seslerin çıkartılması için tercih edilen “foley stage” ise çeşitli zeminlerden oluşan bir alandır. Kum, taş, tahta, çakıl, saman ya da yapraklarla kaplı bir platformun olduğu kayıt stüdyolarında foley sanatçıları (efektör) filmin efekt niteliğindeki bütün seslerini film ekranda akarken çeşitli araç-gereçler ile yapmaktadırlar (Canikligil, 2007:217). Ses efektleri stüdyoda efektör tarafından üretilebildiği gibi, bazı durumlarda gerçekliği artırabilmek için sette kaydedilebilir ya da yaratıcılık anlamında yapay olarak da üretilebilmektedir.

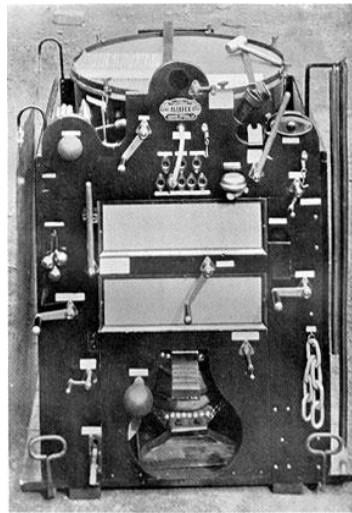


Resim 51: Yürüyüş platformu (foley stage)

(www.outpostfilm.com, 15.10.2011)

Örneğin; 1933 yılında çevrilmiş olan *King Kong* adlı filmle aynı adı taşıyan dev gorilin sesi, önce kaydedilmiş kaplan kükremesi ters çevrilerek bunun aslan kükremesiyle birleştirilmesinden elde edilmiştir.

Yapay olarak üretilen ses sayesinde yaratıcılığın geliştirilmesinin yanı sıra maddi kazanç da sağlanmıştır. Sinema tarihindeki ilk ses efekt makinesi, Allefex markalı bir cihazdır. Bu makine ile kılıç şıkırtıları, köpek havlamaları, çocuk ağlama sesleri, yağmur sesi, fırtına gürültüsü gibi efektler mekanik olarak üretilmiştir. Çok kaba bir görünüme sahip olan makinenin getirdiği kolaylıklar cihazı, dönemin vazgeçilmez aygıtı haline getirmiştir (Sözen, 2003:161).



Resim 52: Allefex

(<http://www.filmsoundsweden.se/backspiegel/allefex.html>, 11.09.2011)

Synthesizer'ların, çok kuşaklı kaydın ve diğer elektronik aygıtların ortaya çıkışı ise ses efekti uzmanları ya da bugünkü adlarıyla “foley artist”lerinin (efektörler) hem doğal hem de tümüyle yapay sınırsız yeni sesleri yeniden üretmelerini mümkün kılmıştır (Monaco, 2006:205).

Ayrıca efektler *doğal* ve *nokta efekt* diye de ayrılmaktadır. Doğal efekt kelimesi, mekansal sesleri ifade ederken (ambians, kuş sesi, araç sesi, rüzgar sesi, yağmur sesi, vb), nokta efektler oyuncuların görüntüde çıkardıkları sesleri (yürüme sesi, yemek yerken çıkartılan çatal-kaşık sesi, kapı kapama, tokat atma, telefon çevirirken tuşların çıkardığı sesler) ifade etmektedir. Nokta efektler hareketle birlikte oluşan sesler olduğundan eş zamanlı efektleri oluştururlar ve bunlar filmde görüntü ile birlikte verilmelidir.



Resim 53: Efekt odası

(www.outpostfilm.com, 15.10.2011)

Doğal seslerin (gürültülerin) ise genel olarak kullanım yerleri bellidir. Bunlar olağanda hangi şartlar altında ortaya çıkmışlarsa filmde de aynı şartlar altında meydana gelmiş olarak kullanılırlar ve seyirci bu seslerin kaynaklarını ekranda görmese bile seslerinden onları tanımaktadırlar.

Hemen hemen aynı anlamı ifade etmekle birlikte doğal ve nokta ayrımının haricinde efektleri; kendilerini tanımlayan ve tanımlanması gereken olmak üzere iki alt başlığa daha ayırmak mümkündür (Öngören,2010:117).

- Kendi kendilerini tanımlayan ses efektleri, bir görüntüye bağlı olmaksızın duyulduğunda kaynağının anlaşılabildiği efektlerdir. Kapı sesleri, tren düdüğü, siren sesi, nal sesleri bu tür efektlere örnek olarak verilebilir.
- Tanımlanması gereken ses efektleri ise; özellikle doğada var olan seslerdir. Bu sesler görüntüyle birlikte verilmediğinde ya da tanımlanmadığında farklı yorumlanabilir. Yağmur sesi, dalga sesi, nehir-ırmak sesi, yangın ya da ocaktaki ateşin sesi bu efektlere örnek olarak verilebilir.

Efektler, günlük hayattan alışık olduğumuz doğa da var olan; kurbağa, ateş böceği, at sesi, kapı vuruşu, adım, siren ya da fren sesi kadar basit sesler olabileceği gibi özel olarak farklı seslerin birleştirilmesinden ya da teknoloji sayesinde sayısal olarak üretilmiş aslında var olmayan seslerden de meydana gelmiş olabilir. Özellikle bilim kurgu türündeki yapımlar için, daha öncede değinildiği gibi, synthesizer, eq gibi cihazlarla özgün ses efektleri yaratılabilmektedir. Bu bağlamda efektler, Özön'ün (1964) de değindiği gibi, kaynağı gösterilsin ya da gösterilmesin filmlerde bir “ses dekoru” meydana getirmek, o yerin havasını yaratmakta, seyirciyi etkilemekte kullanılmaktadır.

2.6. Filmsel Ses

İnsanın görme duyusu ile işitme duyusu arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Bu bağlamda insanın görüş alanı sınırlı, sesleri algıladığı alan ise daha geniştir. Öncelikle belirtmek gerekir ki, göz elektromanyetik dalgaları görmekte, ancak bu dalgalara yenilerini ekleyememektedir. İnsan gözü, olağan olarak 120 derecelik bir alanı kapsarken; bu alanın dışında kalan herhangi bir şeyi görebilmek için o yana yönelmesi gerekir. Kulak ise kendisine gelen dalgalara yenilerini eklemekte ve onları değiştirmektedir. Bunun nedeni ise kulak zar yapısının simetrik olmayışıdır. Dolayısıyla kulağa gelen harmonik bir titreşim kulağın yapısı nedeni ile değişir. Kulağın bu özelliği sayesinde işitilebilir ses hangi yönden gelirse gelsin, işitme duyumuzca algılanabilir (Özön, 2004:90, Özön, 2008:143, Zeren, 1998:12).

Filmsel ses, işitsel çevreyi tümüyle yeniden üretebilir. Bu bağlamda özellikle son teknolojiler sayesinde filmlerde işitme duyusunun özelliklerinden, dramatik

etkiler sağlamakta yararlanılmaktadır. Bir filmdeki sessiz bir bölüm neredeyse dayanılmaz bir gerilim yaratarak, seyirciyi ekrana yoğunlaşmaya ve ne söyleneceğini beklemeye zorlarken, duyulan bir ses görüntüde yer almasa bile seyirciye birçok şey anlatabilmektedir. Tabi bu kullanımlar 5.1 ya da 7.1 gibi surround ses sistemleri ile üretildiğinde ve bu sistemlere uygun ortamlarda izlendiğinde daha da etkili olmaktadır.

Mitry, perde üzerindeki dünyayı anlatabilmek için, seslerin psikolojik etkilerinin de görüntüye fazladan bir içerik eklediğini, film karakterlerinin iç dünyalarına doğrudan ya da dolaylı olarak girebilmeyi sağladığını belirtmektedir (aktaran Lewis,1984:27). Bir filmin atmosferini yaratmak, karakterleri tanımlamak, mekan ve zamanı betimlemek, geçişleri sağlamak gibi, sesin temel işlevlerinden, seyirci üzerinde psikolojik, sosyolojik ve ideolojik etki yaratmak için, sesin psikoakustik özelliklerinden yararlanılmıştır. İfade aracı olarak kullanılan ses çeşitli alt başlıklara ayrılabilir (Onaran 1986:50-57, Millerson'dan aktaran: Kılıç 2003:70). Bu bağlamda:

Gerçek ses, perdede görülen ve olgunun bir kısmını oluşturan eşya ve kişilerin çıkardığı tüm seslerdir.

Sübjektif Ses, filmdeki kişilerden birinin işittiği sestir. Böylece filmdeki gerçek ses duyulmaktadır; ama filmdeki kişiliğin etkilendiği şiddette. Sübjektif ses, filmdeki bir kişinin sadece hayalinde ya da anısında mevcut olan müzik, gürültü veya konuşma için de söz konusudur.

Anlatımsal Ses, tanımlanan, anlatılan, gerçeğe özellikle ait olmayan öğeler tarafından ortaya konan tüm gürültüler, sözler ve müzik ile ilgilidir.

Simgesel ses, simgesel olarak bir olay ya da nesneyi açıklayan seslerdir. Örneğin, gün doğuşunu simgeleyen horoz sesi gibi.

Birleştirici ses, olaylar ve sahneler arasında ilişkiyi sesle kurmaktır. Geçişlerde kullanılan ses efektleri ve müzik gibi.

Sıralayıcı ses, dramatik ve komik etkiler düzenlemek için sesleri birbiri arkasına eklemektir

Müzik ise, gerçek bir sesin yerine ikame olarak kullanılabilir. Örneğin; kişilerin, neşeli ya da üzgün olmaları gibi psikolojik durumlarını belirtmek için kullanılması gibi. Müzik kullanım yöntemlerinden biri: *Leitmotiv*' dir. Daha öncede belirtildiği

gibi bu yöntemde kişi görüldükçe, psikolojik bir gelişme oldukça vs. aynı müzik teması tekrarlanmaktadır.

Bütün işlevlerini derleyecek olursak müzik, bilgi sağlama, durum belirtme, duygusal yapıyı yükseltme, kişilik belirtme, konu içinde psikolojik - dramatik vurgulama ya da noktalama, geçiş sağlama, ses efekti yerine kullanma ve kurgu ile eşleştirilebilen bir özelliğe sahiptir (Sözen, 2003:233).

2.6.1. Algısal Özellikler

Yukarıda da ele alındığı gibi insanların görüş alanı sınırlı, işitme alanı geniştir. Kulak göze göre daha duyarlı bir fizyolojik yapıya sahiptir. Göz, spektrum denilen aralıkta yer alan elektromanyetik dalgaların ancak %2'sine karşı duyarlıdır. Kulak ise madde titreşimlerinden oluşan dalgaların %30'unu kapsayacak kadar geniş bir duyarlık aralığına sahiptir ve kulak, en az 30 mikrosaniyelik zaman farkı ile gelen iki sesi birbirinden ayırt edebilmekte, uzaklığını kabaca hesaplayabilmektedir (Özulu,1991:9, Sözen, 2003:34).

Gözün görüş alanı 120 derece olmasına karşın kulak 306 derecelik duyma alanına sahiptir, böylelikle kulak kendisine gelen dalgalara yeni dalgalar ekleyebilmekte ve onları değiştirebilmektedir. Sesin çıkış yönü ile arkası arasında 18dB'lik bir fark, sağ ile sol arasında ise 8dB'lik bir fark bulunmaktadır. Bu farklılık kulağın ses kaynağının doğrultusunu belirlemede işe yaramaktadır.

Sesin yönünün ayırt edilebilmesi üç mekanizma sayesinde gerçekleşmektedir:

- Sesin iki kulağa girişi arasındaki zaman farkı (en çok 3 KHz.in altındaki frekanslarda işlerlik kazanır).
- İki kulak arasındaki ses şiddeti farkı (en çok yüksek frekanslarda etkili)
- İki kulak arasındaki faz farkı (frekans 1500 Hz. – dalga boyu çok kısa vs.) (Hızalan, <http://kbb.uludag.edu.tr/seminer-sespsikoakustik.htm>, 26.09.2011).

Efektler bölümünde tanımlanabilen sesleri anlatırken de ifade edildiği gibi insan kulağı daha önce duyduğu bir sesi daha sonra kaynağını görmeden duysa bile

tanıyıp algılayabilme yeteneğine sahiptir. Çünkü her sesin kendine özgü bir tınısı vardır.

İşitme duyusunun bir başka özelliği ise zihinde bir seçme yapmayı gerektirmesidir. Psikolojide, algıda seçicilik olarak tanımlanan bu durum bir sesin algılanabilmesinin, kişinin o andaki ruhsal durumuna bağlı olduğunu ifade etmede kullanılmaktadır. Ayrıca değinmek gerekir ki, ses tonu değişiklikleri insanın ruh hallerini belirtmekte, seslerin düzenli olarak birbirine uyumu, ritimleri, vuruşların düzenli ve kurallara uygun oluşları da insanı etkilemektedir.

Bu noktada değinebileceğimiz bir diğer konu da ses yüksekliği, ses perdesi ve tınının etkileşim içine girerek bir filmin bütünsel ses dokusunu tanımlamasıdır.

Ses Yüksekliği: Kulağın algıladığı ses havadaki titreşimlerden kaynaklanmaktadır. Titreşimlerin genişliği ise ses yüksekliğini ya da ses duygusunu yaratmaktadır ve filmler bu sesi sürekli olarak yönlendirmektedir. Sesin yüksekliği aynı zamanda algılanan uzaklıkla da ilintili olduğundan; ses yüksekse, ses kaynağının yakın olduğu düşünülür. Böylelikle film sırasında, seyirciye sesin seviyesi sayesinde bilgi aktarılabilir ya da seste ani ve aşırı değişimler kullanarak şaşırtılabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 267).

Ses Perdesi: Ses titreşimlerinin sıklığı ya da frekansı ses perdesini ve ya sesin algılanan yükseklik ve alçaklığını etkilemektedir. Bu bağlamda ses perdesi filmde farklı seslerin seçilebilmesi konusunda rol oynar, müziği, sözleri, gürültüleri ayırmaya yarar. Aynı zamanda nesneler arasında ayırım yapabilmeye imkan verir. Ağır ve kalın sesler, içi boş nesnelere ait bir his uyandırırken, yüksek ses perdesindeki sesler, (örn: küçük ziller) daha düz ve sert yüzeyler ve yoğun nesneler izlenimi bırakır (Bordwell ve Thompson, 2009: 267).

Ses Rengi: Sesin harmonik bileşenleri sese rengini ya da ton niteliğini vermektedir. Bir kişinin sesini (genizden konuşması gibi) ya da bir müzik notasının yumuşaklığını tanımlarken ses renginden söz edilmektedir (Holman,1997: 42).

Ses Derinliği: Bir ses duyan insanın, duyduğu sesin yönünü ve uzaklığını sezmesi, o sesin derinliğini ifade etmektedir (Öngören,2010:82). Bu anlamda ses derinliği sesin doğrudan görüntü ile ilişkilendirilmesi anlamına gelir. Sinema filmleri açısından ele alındığında örneğin yakın çekimde görülen bir insanın sesi, ses yakınlığı açısından genel çekimle aynı olamaz. Yakın çekimdeki ses, dolu ve

içtendir. Genel çekimde ise uzaktan yansıyarak gelen bir ses niteliğindedir (Kılıç, 2003:68-69).

Kulağın sesin yönünü ve mesafesini tayin edebilmesi özelliği ses dağıtım sistemlerinin gelişmesinde yol gösterici olmuştur. Teknolojik gelişme sayesinde bulunan stereo, sonrasında 5.1, 7.1 ve yeni kullanılmaya başlanan 22.1 NHK ile filmlerde kullanılan seslerde farklı yönlerden geliyormuş algısı yaratılmaktadır. Bu sayede insan için doğal olan bir özellik daha tekniğin olanakları sayesinde kopya edilerek, filmlerde gerçeğe bir adım daha yaklaşılması hedeflenmektedir.

Tını: Sese ait armonik bileşenler, sese, belirli bir renk ya da ton özelliği kazandırır ve müzisyenler buna tını adını verir. Tını genel itibariyle sesin dokusunu ya da duygusunu tanımlamada vazgeçilmez bir unsur olarak nitelendirilmektedir. Günlük yaşamda, bir sesin tanıdık gelmesi büyük ölçüde tınıya ait farklı özelliklerin varlığıyla ilgilidir ve tını, ses kuşağının belirli bölümlerini ön plana çıkarabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 268).

Ritim: Sesler, sadece frekansları ya da ses genişlikleriyle değil, aynı zamanda farklı hız ve vurgulamaları ile de birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Sinemasal anlatımda çoğu kez kurgunun ritmi ile ses ritmi ortak ele alınmaktadır. Çünkü ritim tempo ya da hızdır ve seyirci algısında önemli bir yere sahiptir (Bordwell ve Thompson, 2009:276-277). Ritime hızlandırıcı ve yavaşlatıcı etki açısından bakıldığında, görüntüye eşlik eden sesin süresi öne çıkmaktadır. Süresi çok kısa sesler, ritmi arttırıcı, uzun sesler ise ritmi yavaşlatıcı etki yaratmaktadır.

Bu özellikler farklı karakterlere ait seslerin tanınmasına yardım ederken aynı zamanda bir filmin bütün olarak izlenmesini de şekillendirmektedir. Duyu organının özellikleriyle birlikte filmlerde ses kullanımı, algısal ve estetik anlamda, yönetmenlere büyük kolaylıklar sağlamıştır. Ses kuşakları bölümünde de belirtildiği gibi seslerin kendi içlerinde taşıdıkları anlamlar bulunmaktadır. İnsan kulağının daha önce duyduğu bir sesi daha sonra kaynağını görmeden duysa bile algılayabilme yeteneği sayesinde filmlerde görüntü olmaksızın kullanılan efektler sayesinde filmler, zaman ve yapım maliyeti açısından kar sağlanmaktadır.

2.6.2. Dramatik Ses Kuşağı

Teknolojik gelişmeler sayesinde sinemaya kazandırılan ses, ister görüntüden ayrı bir katman olarak düşünülüp farklı anlatım yollarının önünü açmak için kullanılsın, isterse de görüntünün gerçekliğine katkıda bulunup görsellikle birleşik bir öge olarak değerlendirilsin, 21. yüzyıla gelindiğinde sessiz olduğunu hayal edemediğimiz sinema için film içeriğinin anlatım gücünü etkilemektedir.

Ancak “görüşün devamlılığı” (persistence of vision - sinema ve televizyonu olanaklı kılan psikolojik olgu. Bir görüntü, eğer başka bir görüntü onun yerini alırsa hareket yanılsaması oluşsun diye, görülmesinden sonra kısa bir süre için gözün retinasında tutulur) anlayışının işitsel bir karşıtı yoktur. Bunun nedeni durağan görüntülerle karşılaştırabilecek durağan sesin olmayışıdır. Bu bağlamda Monaco’ya göre ses zaman içinde sürekli var olmak zorundadır (2006:123).

Sesin anlam yaratabildiği kullanımlardan birisi “*ses köprüsü*”dür. Daha önce de açıklandığı gibi ses köprüsü, iki sahneyi birbirine bağlamak için kullanılan bir ses kurgu yöntemidir. 1960'lardan beri, bir sonraki sahneye ait sesin, bir önceki sahnenin son görüntüleri üzerinde başlaması (ya da tam tersi) sıklıkla kullanılan bir yöntem olmuştur. Ve bu yöntem sayesinde kurgucular iki planı birbirine bağlarken geçişin seyirci açısından çok basit bir şekilde algılanmasını sağlamışlar ve bunun yanı sıra kendi işlerini de oldukça kolaylaştırmışlardır.

Sürekli kullanımının dışında ses, sessizliğinde kendi başına dramatik bir öge olarak ele alınabilmesini sağlamıştır. Sessizliğin yarattığı dramatik etkinin gücü anlaşıldıkça, ses kullanımına duyulan gereksiniminde o denli artmaya başladığı söylenebilir.

Eisenstein, görme ve işitme duyularına ait öğelerin birbirinden farklı nitelikler taşıması nedeniyle görüntü gibi sesi de ayrı etken olarak ele almayı ve sinema sanatının anlatım gücünü geliştirmek amacıyla yepyeni bir yapıya yönelmeyi önermiştir. Ayrıca görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmanın ve bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmanın gerekliliğini ifade etmiştir (Sözen, 2003:149). Çünkü bilindiği gibi ses, mekan ve zaman yaratma özelliği ile sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmış, film içeriğinin anlatım gücünü artırmıştır. Balazs’a göre tüm sesler uzayda tanımlanabilir bir yere sahiptir, çünkü ses dinleyene bilgi vermektedir (1995:54). Bu bağlamda sesin mekansal bir

boyutu vardır, çünkü bir kaynaktan gelmektedir. Doğal sesler kaynağı gösterilsin ya da gösterilmesin, atmosferi tanımlamakta önemli rol oynamaktadır. Bir tren istasyonunun, bir pazar yerinin, hayvan seslerinin, bir ormanın, bir limanın kendine özgü seslerinin, sözü geçen ortamların tanımlanmasında, algılanmasında önemi büyüktür.

Ses ayrıca film içinde zamanı da üretmekte ve tanımlamaktadır. Tek bir görüntü, üzerine eklenen ses kuşağı zamanın geçtiği duygusunu yaratabildiğinde canlanmaktadır. Monaco'ya göre yararlı anlamda ses, kendi değerini genellikle daha fazla dikkat gerektiren bir görüntüyü desteklemek için bir devamlılık zemini yaratarak göstermektedir (2006:205). Sesin etkili ve ustalıkla kullanımı, filmin geçtiği zaman hakkında bir takım bilgiler verme konusunda da sinemanın yardımcı bir ögesi olarak değerlendirilebilir. Saatin çalması, horoz ötüşü, ağustos böceğinin sesi, fabrika düdüğü, çan sesi, ezan sesi gibi sesler aracılığıyla, günün hangi saatinde bulunduğunun bilgisi aşağı yukarı verilebilir.

Ayrıca ses, zamansal açıdan film görüntüleriyle iki yönden daha ilgilidir, bunlar, izleme süresi ve öykü süresidir. İzleme süresi filmin fiziksel uzunluğu, yani filmin gösterim süresidir. Bu genellikle öykü süresinden farklıdır. Öykü süresi, filmin olayları içinde geçen süre olarak kabul edilir. Olaylar karakterin yaşamında birkaç yılı kapsadığı halde, filmlerin çoğunluğu iki saatlik bir süre içinde izlenir (Bordwell ve Thompson, 2009).

2.6.3. Filmsel Sesin Boyutları

Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, görsel olanakların sınırlılığı, ses kullanımına ait imkânların sonsuzluğuyla birleşmiştir. Sesin kullanılışı sinemaya yeni içerikler ve yeni anlamlar kazandırmıştır. Bu bağlamda ses, sadece görüntünün doğallığını artıran mekanik bir araç olarak kalmamıştır.

Kaynağın her iki kulağa eşit mesafede olmadığı durumlarda, kulağın biri mutlaka diğerine göre kaynağa daha yakındır. Bu basit ilişki, kaynaktan çıkan titreşimlerin her iki kulağa farklı zamanlarda ulaşmasını sağlar ve bu zamanlama kaynağın frekans, genlik vs. parametreleriyle birleşerek insan algısında boyutsal bir ses bilinci yaratır (Işıkhani, 2008).

İnsandaki boyutsal ses bilincinin en fazla yansıtılmaya çalışıldığı sektör doğal olarak sinemadır. Francis Rumsey bu durumu, görsel algılamamanın ancak işitsel algılamayla tamamlanan bir süreç olması nedenine bağlamakta ve görsel algılamada en kapsamlı eğlence kültürü olan sinemanın doğrudan boyutsal ses bilinci çalışmalarına da hizmet ettiğini belirtmektedir (2001:14-15).

Culhane'ye göre sinema sektöründeki boyutsal ses arayışları, 1939 yılında çekilen '*Fantasia*' adlı filmle başlamıştır (1983:71). Walt Disney, bu çizgi filmini, stereofonik yöntemiyle seslendirmiş, filminde müziğin kalitesini arttırabilmek için multitrack (çok kanallı) sistemi denenmiştir. Ayrıca film müziği üç ayrı kanaldan kayıt edilerek, sinema salonuna ikisi yanda biri perde arkasında olmak üzere üç ayrı hoparlörden verilmiştir. Filme gösterilen ilgi neticesinde mono ve stereo ses dağıtım sistemlerinden sonra geliştirilen 5.1, 7.1 gibi surround sistemler sayesinde ise kulağın algılayabildiği boyutsal niteliklere sinema da üst düzeylere ulaşılabilmiştir. Yaratılan boyutsal özellikler seyircinin filme yaklaşımını etkilemiştir. Bunun en çok görüldüğü biçimi ise gerçeklik algısıdır.

2.6.4. Filmsel Gerçek

Tokatlı'nın Felsefe Sözlüğün'e göre *Gerçek*; farklı felsefe akımlarına göre bir yandan "olanaklı"ya bir yandan "zorunlu"ya bir yandan da "ideal"e karşıttır; şeyleri olabilecekleri ya da olmaları gerektiği şekilde değil de oldukları gibi belirtir (1973: 158). Bireyin gerçek hakkındaki bilgisi ise tamamen onun algılama yetisi ile sınırlıdır. Bu nedenle Derman için gerçek söz konusu olduğunda nesnelerin kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir (1991:34-35). Ancak sürekli değişen ve gelişen dünyada, bireyin algıları da sürekli değişmektedir. Bu bağlamda gerçeklik bireysel algıya bağlıdır ve bireye göre göreceli bir kavramdır.

Lynton'ın değindiği gibi gerçekçilik kavramı günlük yaşamın her alanında kullanılabilse de en temel kullanımı sanat yapıtları içindir. Gerçeğin sanattaki yeri sanatın ortaya çıkışına kadar dayanmaktadır. Eski Yunan'a göre sanat, bir çeşit zevk vererek öğretme yöntemidir ve bunu da görünen dünyayı taklit ve idealleştirme yoluyla yapmıştır (1991:56). Sanatın hem estetik hem gerçeğe dair oluşu onun, insanı etkileme gücünü de artırmaktadır. Sanatsal dürtüler dışında "doğal olanın kopyası"nı

retmek üzere girişilen bilimsel çabalar günümüzde de sürekli olarak gelişerek devam etmektedir.

Ancak, *sanatta gerçek* ve *gerçekçilik* tartişmaları, görsel sanatlar söz konusu olduğunda daha da şiddetlenmektedir. Yedinci sanat olan sinema da (kurgu ve ses öğeleri hariç tutulduğunda) fotoğraf sanatında olduğu gibi ham gerçekliği olduğu gibi aktarmaktadır. Taklit arzusuna hayal gücü de eklendiğinde bu iki öğe vasıtasıyla gerçeğe daha çok yaklaşma çabaları ortaya çıkmıştır ve Andrew'e (2007) göre sinemanın özellikle sesli döneminde yalnızca gerçekçi kurama bağlı olarak filmler yapılmaya başlanmıştır. Çünkü Andrew için ses öğesi, görüntüyü tamamlamalı ve gerçeklik duygusunu destekler nitelikte olmalıdır (Bazin, 2007:129). Baudrillard, imgelerin her zaman önemli bir güce sahip olduklarını ve imgenin bu büyük gücünün karşısına gerçeğin görünen ve algılanabilen yanlarını gösteren yeniden canlandırmayla çıkıldığını dile getirmektedir (Baudrillard, 2003:22). İşte Baudrillard'ın değindiği bu yeniden canlandırma özellikle günümüzde teknik olanakların sınırsızlığı sayesinde sinema ile hayata geçirilebilmektedir. Çünkü filmler gerçekliğin saklanabilir birer kopyasıdır. Bununla birlikte filmin kurmaca için en elverişli araçlardan biri olduğu ve bu sayede hayal gücüne ait dünyaların da kurulabileceği ortadadır.

Abisel, sinemanın gerçekçi olma özelliğinin, filmsel kurmacaların gerekmişcesine algılanmasına ve kabul edilmesine olanak tanıdığını (2010:11) dile getirmektedir. Çünkü sinema gerçeği yeniden üretmektedir. Gerek kurmaca gerekse belgesel sinemada gerçeklik sorunu, ilk yıllarda fark edilmemiş olunsa bile aslında 1895'te yapılan ilk film gösterimleriyle başlamıştır. İzleyicilerin *Trenin Gara Girişi* filmi karşısında gösterdikleri tepki, Yuriy Lotman'ın ifadesi ile söylersek, seyircilerin görüntüyle gerçek arasında hiçbir duygusal ayırım yapmadıklarını göstermektedir (Lotman, 1986:20). Bu ilk filme seyirci tarafından gösterilen tepki 21.yy sinemasında da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. 2007 yapımı Paranormal Activity filminde seyircilerin görüntülere olan tepkileri de bu bağlamda dikkat çekicidir. Aynı zamanda 3boyutlu olarak tanımlanan ve özellikle *Avatar* filmi ile dikkatimizi çeken filmlerde aynı yaklaşım giderek artırılmaya çalışılmaktadır.

Aslına bakılacak olursa malzemesi yalın gerçeklik olmasına karşın, sinemadaki görüntü gerçek değildir. Ancak gerçeğin bir yansımasıdır ve neticede

gerçeğe bağımlıdır. Film yapanlar, görüntüleri sadece amaçlarına en uygun şekilde kullanırlar. Bükler'in de dediğı gibi insan, aslını görmese de görüntüsünü gördüğü bir nesnenin varlığına inanmaktadır (1989:20). O'na göre seyirciler filmler için, 'çok doğal', 'tıpkı yaşamdaki' gibi nitelendirmeler yapmakta ve dolayısıyla sinemanın sanat değil de yaşamın bir parçası olduğunu düşünmektedirler (1989:2).

Bu bağlamda Kracauer de (aktaran Daldal, 2003-2004), sinemanın doğal işlevinin, teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, ışık, kurgu, ses vb) gerçekliğin kaydedilmesi ve aktarılması olduğunu vurgulamaktadır. Kracauer'in ses unsurunun gerçeğı yansıtacak kadar kullanılması gerektiğı görüşü Bazin'in ses hakkındaki görüşlerine benzemekle birlikte, sesi sadece gerçeğı kaydetmede teknik bir araç olarak görmesi nedeni ile ayrılmaktadır. Ancak ses, seyirci algısının şekillenmesine yardımcı olurken sözler ve efektler gerçeklik duygusunu tamamlamaktadır.

Sinemanın ilk yönetmenlerinden olan Georges Méliès 1896'da kurduğı "Star Film Company" adlı şirketi ile hayallerini perdeye yansıtmıştır. Ancak Arnes'in de değindiğı gibi sesli filmlerle birlikte hayal değil, gerçekçilik özellikle Avrupa'da egemen bir tarz haline gelmiştir. 1960 yıllarına gelindiğinde ise çekim ve ses kaydı için geliştirilen cihazlarla yönetmenler sinema-gerçek (cinema-verite) arasında yeni ilişkiler geliştirmeye başlamışlardır (2011:19).

Yönetmen ve kuramcı Karel Reisz filmlerde kullanılan sesleri, eşlemeli (senkronize) ve eşlemesiz (senkronsuz) diye ikiye ayırmıştır. Eşlemeli sesin kaynağı çerçevenin içinden, eşlemesiz ses ise çerçevenin dışından gelmektedir (Monaco, 2006:206). Sesin bu tür kullanım farklılıkları da filmlerdeki gerçeklik olgusunu etkilemektedir. Eşlemeli ses gerçekliğe katkı sağlarken, eşlemeli olmayan ses seyircide ki gerçeklik algısını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ancak seslerin bu farklı kullanımı sinemaya sanatsal bir değer katmaktadır. Özellikle görüntü ile eşzamanlı olmayan ses kullanımı simgesel anlatımın bir yolu olarak yaratıcı çalışmalarda tercih edilmektedir.

Bu bağlamda müzik, söz ve doğal sesler "diagetic" (kaynağına bağı) ya da "nondiagetic" (kaynağına bağı olmayan) sesler olarak sınıflandırılmaktadır. Genel olarak filmlerdeki kullanımına bakıldığında müzik, "nondiagetic", yani film karesinde bulunmayan bir dünyadan, dışarıdan gelmektedir. Duygusal bir sahnede aniden başlayan romantik müzik seyirciyi gerçeklikten uzaklaştırırsa da duygusal

anlamda filmin etkisini artırmaktadır. Kaynağa bağlı olmayan bu müzik kullanımı atmosferi tamamlayan bir unsur olmaktan çok, yanılsama yaratmak, görüntüyle yaratılmak istenen duygusal etkiyi pekiştirmek, seyirciyi büyülemek için kullanılmaktadır. Özellikle korku ve bilim kurgu filmlerinde seyirciyi etkilemek için kaynağı olmayan seslerin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Ancak bazı durumlarda müzik film içersinde sahnenin bir parçasıymış gibi, kaynağa bağlı olarak verilmektedir. Gramofona konulan bir plak, arabada yol alırken açılan bir radyo gibi oyuncuların gerçekleştirdiği eylem sayesinde filme eklenen müzik gerçeklik algısına katkı sağlamak ve dikkatin dağılmasını engellemektedir. Bu sayede gerçeklik algısı koparılmamakta ve aynı zamanda duygusal bağ da kurulmaktadır.

Fakat gerçeğin izlenimi ideolojisine dayanan ve sesin bu hissi güçlendirici bir görev yüklendiği sinema görüşü ile gerçeğin aşıldığı, sesin bu hissi güçlendirmenin dışında başka katkılarda bulunduğu, hatta bir çatışma unsuru olarak belirlediği ve gerçeğin dışında farklı bir gerçeğin de oluşturulduğu göz önüne alınmalıdır (Comolli, 1974:28-29). Bu bağlamda sessiz film döneminden günümüze değerlendirecek olursak, sinemanın, gerçeğe en yakın görüntüyü elde etmesinde birincil olarak teknolojik gelişmelerin etkili olduğu açıkça söylenebilir. Çünkü sinema diğer sanat dalları gibi gerçeği temel alsa da teknik olanaklar sayesinde bu işlevini daha kolay yerine getirebilmektedir. Ancak bu noktada Arnheim'in de dikkat çektiği gibi, yönetmenin kendi seçtiğini göstererek gerçekliğe biçim verdiği ve bu nedenle de yarattığı gerçekliğin öznel olduğu unutulmamalıdır.

2.7. Sinemada Ses Düzenleme ve Ses Tasarımı

Özellikle 1970'lerde müzik endüstrisinde geliştirilen çok kuşaklı (multitrack) kayıt tekniklerinin kullanılmaya başlanması film ses sanatını da geliştirmiştir. Bu bağlamda Selçuk Taylaner'in çevirisine göre *ses tasarımcısı* terimi profesyonel bir meslek adı olarak ilk kez 1979 yılında *Apocalypse Now* filmi için Walter Murch'a *Ses Tasarımı Akademi Ödülü* (Oskar) verildiğinde ortaya çıkmıştır. Rea ve Irving'e göre, ses tasarımcısı, tüm ses kanalı malzemesinin geliştirilmesi ve tasarlanmasından sorumludur. Bu bağlamda tasarımcı bütün yapıyı denetlemekte ve ses kurgucusuna danışmanlık yapmaktadır (2004b:100). Walter Murch "sound designer" terimini profesyonel bir meslek adı olarak ilk kez kullanan kişi olmakla birlikte aldığı ödül

“En İyi Ses Miksajı Akademi Ödülü”dür. 1929 yılından günümüze her yıl düzenlenen Akademi Ödül töreninde 1930 yılından itibaren “En İyi Ses Miksajı”, 1963’ten beri de “En İyi Ses Kurgusu” ödülleri verilmektedir.

Türk Dil Kurumuna göre, düzenleme kelimesi belli bir düzene, sıraya göre bir araya getirme, düzene koyma anlamına, tasarım ise zihinde canlandırılan anlamına geldiğinden çalışmada düzenleme ve tasarım kelimeleri anlamları bağlamında birlikte de kullanılmaktadır. Bir filmde hem düzenleme hemde tasarım işlemleri yapılabilmekle birlikte, tasarım işleminin daha çok canlandırma ve bilimkurgu türlerinde yapıldığı söylenebilir. Ancak her iki işi de yapan miksaj aşamasında görev alan kişilerdir. Büyük bütçeli filmlerde adı sıkça duyulan ses miksajı/ses düzenleme işlemlerini az bütçeli işlerde genelde seslendirme yönetmenleri ve ses teknisyenleri birlikte üstlenmekte, son aşamada ise yönetmen ve yapımcı tarafından denetlenmektedir.

Ses biçiminin, yaratılışının temelinde duyumcu ve imgeci düşünce işlemleri yatmaktadır (Einsenstein, 1985:173). Gözün ve kulağın seçtiği görüntü ve sesler, seyircinin sahne üzerindeki izlenimini oluşturmaktadır (Öngören, 2010:114). Kulak, işitilen seslerin arasına yeni bir ses katıldığında öbürlerini silip atmaz (gözün yaptığı gibi), onların bir parçası olur. Bu yüzden sesin seviye ya da kalitesindeki değişiklikler düz kesmeler yerine seviye azaltmalar veya geçmelerle yapılır. Sesin nitelikleri göz önüne alındığında, ses kurgusu görüntü bağlama yöntemlerinden farklı bir yaklaşım gerektirmektedir (Irving, 2004b:97). Yapımlarda kullanılacak olan sesler bir elemenden ve çeşitli teknik işlemlerden geçirilmektedir.

Stereo ve surround sesli sistemler, insan işitme sisteminin bir ses kaynağının yerini belirlemede kullandığı işaretlerden yararlanarak farklı yerlerdeki ses kaynaklarının algısını oluşturabilirler. Bu nedenle çok çeşitli görsel-ışitsel içerik için, çok kanallı, surround ses teknolojisinin gelişmesi filmlerde yaratıcı çalışmalara olanak sağlamaktadır.

Beynin, bir ses kaynağının yerini belirlemek için iki kulaktan gelen sinyallerin seviye, faz, zaman gecikmesi ve spektral karakteristiklerini kullandığına değinilmişti. Örneğin; bir stereo ses sisteminin sol ve sağ hoparlörleri tam olarak aynı sinyalleri yayarsa, her hoparlöre eşit mesafede duran bir dinleyici iki kulağından da aynı ve eş fazlı sinyaller algılar. Beyin bu sinyalleri, iki hoparlörün orta

noktasındaki dinleyicinin önündeki bir ses kaynağından ilk yansıyanlar gibi yorumlar. Böylelikle, iki doğrudan ses kaynağı, sol ve sağ hoparlör, hayali bir ses kaynağı yaratırlar. Her hoparlörden gelen sinyal seviyesi değiştirildiğinde bu hayali kaynak hareket eder. Mesela, sol hoparlördeki sinyal seviyesinin artırılması, her bir kulakta algılanan sinyaller arasında bir seviye farkı yaratır. (<http://www.broadcasterinfo.com>, 05.11.2011). Kulağın biyolojik özelliklerinden faydalanılarak gerçekleştirilen bu işlemler sayesinde seyircinin algısı etkilenmeye çalışılır.

Ayrıca, sesin kaydının alınması ya da kaydın dinlenilmesi sırasında ortaya çıkan birçok etken dinleyicilerin “ince”, “kuru”, “canlı”, “kulak tırmalayıcı” gibi kişisel deyimlerle belirttikleri, ses üretiminin estetik değerlendirmesini de etkiler. Bu nitelikler; istenen kalite seviyesine, dinleme ortamına, ses kayıt, kurgu ve kopyalama cihazlarının yeteneklerine bağlıdır. Modern izleme ve ölçü aletleri, ses uzmanlarına bu önemli ilişkileri doğrulamada yardımcı olmaktadır. Karşılaşılan bu gibi olaylardan ötürü özellikle kayıt esnasında birçok noktaya dikkat edilmektedir.

Örneğin, konuşmaları kaydederken dikkat edilmesi gereken önemli bir konu seslerin kamera açısına ve görüntü için kullanılan objektifin perspektifine uygun olmasıdır. Sesin bu şekilde kayıt altına alınmasından sonra Irving’in de belirttiği gibi ideal ses, seyircinin görüntüyü gördüğü noktadan duyduğu ses (2004b:134) olduğundan görüntü ölçeğine göre sesin seviyesi ayarlanmaktadır. Görüntüden uzakta verilen; insan, hayvan veya tren, gemi gibi araçların seslerinin de bu görüntülere paralel olarak uzaktan duyulması gerekir. İnsanlar ve nesneler yaklaştığı zaman sesleri de yaklaşmalı ve artmalı, uzaklaştıklarında sesleri de gerilemeli ve azalmalıdır. Farklı ses kayıt noktalarının birbirlerine geçiş noktaları geçmelerle (dissolve), müzik giriş çıkışları fade (kararma, açılma) efektleri ile yumuşatılmalıdır. Ses kuşağında hiçbir atlama veya boşluk bırakılmaması ise temel ilke olarak ele alınmaktadır. Ancak bu işlemler yapılırken, öncelikle kullanılacak en önemli seslerin seçimi yapılmalıdır. Kalabalık bir ortamda birçok ses vardır, ancak bunlardan bazılarının seyirci tarafından duyulması özellikle önemlidir. Bu anlamda seçilen önemli seslerin yükseklik ayarlarının (ses seviyesinin) yapılması gerekmektedir. Kimi zaman sadece ayak sesinin ya da bir saatin tik tak seslerinin duyurulması sahnenin anlatımı için oldukça önemli olabilmektedir. Ayrıca, Bordwell ve

Thompson'ın (2009) da belirttiği gibi film sesinin yoğunluğundaki beklenmedik kesilmeler ve yön değişimleri (genellikle *dinamiklerdeki değişimler* olarak tanımlanır) seyircide irkilme yaratabilmektedir. Bu yöntem korku/gerilim filmlerinde sıkça kullanılmaktadır.

Olağan görüntüde, ama özellikle derinlemesine görüntüde derinlik, üçboyutluluk duygusunu daha da artıran bir öğe ses derinliğidir. Ses derinliği, algılanan herhangi bir sesin, algılayana göre uzaklığının ve yönünün oluşturduğu özelliktir, bu derinlik de sesin gürlüğü ve niteliğiyle değerlendirilmektedir (Özön, 2008:55). 1970'lerde uygulanmaya başlayan Dolby, Dolby Stereo gibi teknikler ses derinliğinin sinemalardan evlere dek ulaşmasını sağlamıştır. Film yapımında görev alan miksaj yapan kişi ya da ses teknisyeni kulağın işitsel yapısını, kullandığı teknik malzemenin özelliklerini ve elindeki malzemenin (görüntülerin ve ses kuşaklarının) niteliklerini iyi bilirse, doğru kullanım ile filme kendi alanında büyük başarılar kazandırabilmektedir.

Frekans perdelemesi ya da *maskeleye* denilen durumda ise gürültülü bir ses, ondan daha gürültülü bir ses tarafından kapatılabilir. Yani, yüksek frekanslı sesler, düşük frekanslı seslerden daha kolay perdelenmektedir ve ses yoğunluğu da diğer seslere göre aynı kalmaktadır. Ayrıca sesli bir film çekimi esnasında ambiyans sesi de değişken olabilir. Bu durum, çekim planları arasında seste sürekliliği etkiler ve bazı sözleri de maskeleyebilir.

Filmde farklı seslerin seçilebilmesi konusunda rol oynayan, müziği, sözleri ve gürültüleri birbirinden ayırmaya yarayan ses perdesi sayesinde film içerisinde yaratıcı çalışmalar yapılabilir. Bir erkek sesinin perde seviyesi artırılarak bir kadın sesine dönüştürülebilir ya da tam tersi etki de yaratılabilir. Bu yaratım sayesinde filmde komik ya da korku verici bir durum oluşturabilir.

Örneğin; Alfred Hitchcock tarafından 1960 yılında çekilen *Psycho* filmindeki kuş sesine benzer çılgık, yüksek ses perdesiyle çalınmış kemanların sesidir ve birçok müzisyen bu sesin enstrümanlar tarafından oluşturulduğunun farkına varamamıştır (Bordwell ve Thompson, 2004:350). Bu tarz yeni ve yaratıcı çalışmalar kayıt işlemlerinin ardından stüdyolarda ses miksajı yapan kişiler ya da ses teknisyenleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Sesin teknolojik ilerleyişi bölümünde değinildiği

gibi bu işlemler için birçok cihaz kullanılmaktadır. Günümüz teknolojisinde ise, kullanılan bilgisayarın işletim sistemine göre:

Fruity Loops Studio

Pro Tools

Nuendo

Logic Audio Studio / Logic Pro

Sound Force gibi programlar, aktarmaya çalıştığımız yaratıcı süreçte faydalanan programlardır.

Dünya Sineması'nda (tabii ki özellikle Hollywood'da) sesin teknik ilerleyişi ve kullanım aşamaları bu haldeyken Türkiye'de durum ülkenin politik ve ekonomik şartları dolayısıyla biraz daha farklı ilerlemiştir. Bundan sonraki bölümde ses olgusu Türk Sineması bağlamında ele alınacaktır.

3. TÜRK SİNEMASI'NDA SES

Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, kendine özgü bir gelişim süreci yaşayan Türk Sineması'nın alt yapısı olmaksızın varlığını sürdürebilmesi ve geçirdiği zor günlerin neticesinde 20. yüzyılın ikinci yarısındaki Türk insanının tavrını ve sorunlarını özgün biçim/içerik ilişkileri içinde verebilmesi bakımından incelenmeye değer olduğunu düşünmektedir (1994a:9). Bu görüşten yola çıkarak çalışmanın bu bölümünde önceki bölümlere paralel olarak ses olgusu Türk Sineması kapsamında ele alınacaktır.

Yapılan araştırmalar sinemanın dünyadaki ilk gösteriminden bir yıl sonra, 1896 sonları 1897 başlarında, Osmanlı topraklarına geldiğini göstermektedir. Lumier Kardeşlerin dünyanın dört bir yanına gönderdiği kameramanlardan birinin de çekim için Osmanlı topraklarında bulunmasının dışında ilk film gösterilerini düzenleyen, Romanya doğumlu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg'dir. Yazılı kaynaklara göre Hokkabaz Bertrand sinemayı saraya taşımış, Weinberg ise ilk halka açık gösterileri düzenlemiş, büyük film dağıtımcılarının temsilciliklerini almış ve ilk yerleşik sinemanın açılmasını sağlamıştır. Sinemanın Osmanlı topraklarına gösterim anlamında ilk girişi kısaca bu şekildedir. Film yapımı ise ilk kez ordu tarafından gerçekleştirilmiştir ve Türkiye'de sinema Kemal Film kuruluncaya kadar (1922) resmi ve yarı resmi kurumlarca yürütülmüştür. Uzun yıllar boyunca, Osmanlı'nın dini görüşleri, I. Dünya Savaşı ardından gelen devrimler, Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın etkileri, sinema üzerinde, hem gösterim hem de yapım açısından, görülmüştür.

Sinema yazarı Burhan Arpad, Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'daki sinema salonlarının sayısının otuz civarında olduğunu belirtmektedir. Özellikle Beyoğlu'ndaki film gösterimlerine, salonun büyüklüğüne, çevreye, müşterinin ödeme gücüne göre tek bir piyano, keman-piyano, üçlü ya da dörtlü bir orkestra, sekiz-on kişilik orkestralar hatta bazen senfoni orkestrası getirtilmiş ve sessiz olan filmler dünyadaki diğer örnekleri gibi müzikle desteklenmiştir (aktaran Er, 1990, Scognamillo, 1991). Bunu takip eden yıllarda sesli filmin çıkışı ile gösterim cihazlarını yenileyen salonlarda filmler orijinal sesi ile gösterilmiştir. İthal film getiren firmalar aynı zamanda gösterim salonlarına da sahip olduklarından sesli filme geçiş bu açıdan değerlendirildiğinde önemli bir sorun olmamıştır. Her dağıtımcı bağlı olduğu şirketlerin ses sistemini doğrudan kendi sinemalarına getirtmiştir.

Sinemaseverlerin ise dilini anlamamış olsalar bile sesli filme büyük ilgi gösterdiği, Resimli Uyanış dergisinin 16 Ekim 1930 tarihli sayısında yayınladığı haberden öğrenilmektedir:

...sesli film sinemanın beynelmilelliğini kaybettirir, dediler. Halbuki hiç de dedikleri çıkmadı; Fransızca, Almanca, İngilizce filmlerin İstanbul'da gördüğü büyük rağbet meydana. Sesli film gösteren sinemalarda yer bulmak kabil olmuyor. Bütün halkın lisana aşına olduğu iddia edilemez. (Sesli film Büyük Rağbet Görüyor, Resimli Uyanış, 1930, 317 aktaran Abisel,2005:11).

İstanbul ve civarında halk sesli film ile erken tanışmış iken Onaran'ın (1994:253) değindiğine göre özellikle taşra şehir ve kasabalarda 1935 yılına kadar sessiz film gösteren sinemalar bulunmaktadır. Bu yıllarda ithal edilen filmler sesli olsalar dahi salonların yenilenmemiş olmasından dolayı sessiz olarak gösterilmiştir. Anadolu topraklarında hal böyleyken, sıkça Avrupa'dan gelenleri ağırlayan İstanbul'da, sinema ile ilgilenenler sayesinde sesli film çekiminin yapılması dünyadaki gelişmelerden çok fazla geri kalmamış, ilk sesli film olan *İstanbul Sokaklarında* 1931 yılında gerçekleştirilmiştir.

3.1. Türk Sineması'nın İlk Yılları

Hareketli resimlerden oluşması nedeni ile eğitimi olsun ya da olmasın her kesimden insana hitap edebilen sinema, kitleleri kendine çeken ve onları etkileyebilen bir sanattır. Bir kitle iletişim aracı olarak sinema izleyenleri eğlendirirken, eğitim verme işlevini de yerine getirmekte ele aldığı konular bağlamında hedeflediği toplumu etkilemektedir. Sinema bu işlevlerini yerine getirirken içinde bulunduğu toplumdan, yaşadığı olaylardan etkilenmekte, ürünlerini de bu doğrultuda vermektedir.

Film gösterimleri, sinematografin bulunduğu yıllarda başlamış olsa da, Türkiye'de ilk film yapımının tarihi Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarına dayanmaktadır. Bu ilk yıllarda amatörce çalışmalar yapılmış, yabancı filmler gösterilmiş, haber filmleri ve sonrasında büyük ölçüde tiyatronun etkisinde kalan filmler çevrilmiş ve zamanla bir sinema dili oluşturulmaya başlanmıştır. Ancak,

eleştirmenlere göre 20. yüzyılın ilk yarısının sona erdiği tarihe kadar geçen süre içinde gerçek anlamıyla bir sinemanın sanatsal bağlamda Türkiye için var olduğu söylenememektedir.

Lumière kameramanlarından Alexandre Promio'nun Nisan 1897 yılında İstanbul'da gerçekleştirdiği çekimler ve Yıldız Saray'ında yapılan gösterimler ile birlikte Türk Sineması'nın ilk döneminin fiili olarak başladığı bilinmektedir. Sarayda yapılan film gösterileriyle ilgili olarak Sultan II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu anılarında şunları aktarmıştır:

İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi (2008:76).

Sarayda film gösterimlerinin yapılmasına karşın, Abdülhamit'in yasakladığı elektriğin ülkede yaygınlaşmasının ancak 1910'lardan sonra gerçekleştiği düşünülürse, sinema bu ilk yıllarda, Osmanlı topraklarında, seyyar olarak gösterilmiştir (Scognamillo, 1991:19-20) ve Ayşe Osmanoğlu'nun yeni bir şey olarak ifade ettiği sinema gösterimleri saraydan sonra zengin ailelerin konaklarında ardından sirklerde ve tiyatrolarda yapılmaya başlanmıştır. Yaygınlaşmasının ardından halk tarafından da merakla ve ilgiyle karşılanmıştır. Sinematografin Osmanlı topraklarındaki bu yıllarında, ülke genelinde okuma alışkanlığının yaygın olmayışı (özellikle kadınların), toplumun yeniliklere kapalı oluşu (sessiz) sinema gibi çok da kolay ve dolaysız olarak algılanan bir iletişim aracını dikkat çekici ve etkili kılmıştır. Dorsay, bu konudaki görüşlerini “Batıdaki gibi zengin bir yazın geleneği özellikle roman geleneği olmayan, tiyatroyu ancak 20.yüzyılda toplum yaşamına sokma deneyine başlamış bir toplumda sinema çabucak yayılmış, kendine özgü yerini bulmuştur” sözleriyle ifade etmektedir (1985:364).

Film gösterimleri özel teşebbüsler tarafından gerçekleştirilirken film yapımı ancak ordunun teşviki ile başlayabilmiştir. Bir tesadüf sonucu Osmanlı ordusunda

yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914'de 150 metrelik bir belgesel olarak çekildiği ileri sürülen Ayastefanos'taki (Yeşilköy) *Rus Anıtının Yıkılışı* bir Türk tarafından çekilen ilk görüntüler olması nedeniyle Türk Sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Aynı yıl içinde yine Türkler tarafından açılan ilk sinema salonunun, Ali Efendi Sineması'nın, ilgi görmesi ve para kazanmasıyla birlikte, Ali Efendi ve Kemal Bey, kardeşlerini de ortak ederek 'Sinema İşleri Şirketi'ni kurmuşlardır ve Akçura'nın araştırmalarına göre bu şirket 1921 yılında Ali Efendi sinemasından başka üç tane daha sinema salonu işletmiştir (2004:21).

Dönemin Savaş Bakanı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa, Almanya'ya bir ziyareti sırasında, ordunun faaliyetlerinin filme alındığını görmüş ve döndüğünde benzer bir yapının Osmanlı'da da kurulması talimatını vermiştir. Bu talimat doğrultusunda, 1915 yılında sinemanın ilk resmi kurumu devlet tarafından tek bir film kamerası getirtilerek Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) adında kurulmuştur. MOSD'nin görevi, bu kamera ile cephelerdeki birlikleri, önemli olayları, askeri fabrikalardaki çalışmaları, yeni silahların kullanılışı gibi orduya ait faaliyetlerin filme alınması olarak belirlenmiştir.

Bu görevi yerine getirmek için kurumun amacı doğrultusunda kolordudan gelecek teğmenler burada sinema sanatını, teknik yönlerini öğrenecek ve aletleri ile birlikte yeniden görev yerlerine döneceklerdi. 1897 yılından itibaren ülkede film gösterimleri gerçekleştiren Sigmund Weinberg de bu tecrübesinden ötürü dairenin başına getirilmiş, Fuat Uzkınay'a da onun yardımcılığı görevi verilmiştir. Sigmund Weinber, Fuat Uzkınay'ın, Uzkınay ise Cemil Filmer, Ferit İbrahim, Mazhar Talay gibi isimlerin yetişmesine aracı olmuşlardır. Cemil Filmer'e göre film çekmek, yıkamak, pozitif basmak ve bunu projeksiyonda göstermek MOSD'nin esas işidir (1984:86).

Onaran'ın ifadesiyle Weinberg, ülkede başka bir sinema kuruluşu olmadığından, konulu filmler çevirerek halka gösterilmesinin bir öncülük görevi olduğuna Enver Paşa'yı inandırmış ve gerekli izin alındıktan sonra MOSD, gelirlerini de arttırmak amacıyla uzun metraj, konulu film yapımcılığına girişmiştir. Bunun için "Milli Operet" kumpanyasıyla anlaşılmış ve *Leblebici Horhor* ile *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nın filme alınmasına karar verilmiştir. *Leblebici Horhor* savaş

nedeniyle çekilemediyse de *Himmat Ağa'nın İzdivacı*, 1916 yılında Türk oyuncuların da katkısıyla Türkiye'de çekilen ilk konulu film olmuştur (1994:14). Romanya ile Türkiye arasında çıkan savaş sonucu, Sigmund Weinberg'in yerine yardımcısı Fuat Uzkınay MOSD'nin başına getirilmiştir. Ancak, I. Dünya Savaşının büyümesinin ardından ülkedeki tek kamera önce yarı askeri bir kuruluş olan Müdafa-i Milliye Cemiyeti'ne kiralanmıştır. Sedat Simavi bu kurum içinde günümüze ulaşmayan *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) adlı filmlerin yönetmenliğini yapmıştır. Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasından sonra ise (30 Ekim 1918), her iki kurumun da çalışmaları durdurulmuştur. Amacı savaşta yaralanmış olan askerlere yardım sağlamak olan Malul Gaziler Cemiyeti'ne kiralanen kamera ile Ahmet Fehim Efendi'ye çektirilen *Mürebbiye* sansüre uğrayan ilk film olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. 1919 yılında ise yine Ahmet Fehim Efendinin yönetmenliği ile çekilen *Binnaz*, ilk başarılı iş filmi olmuştur. Sonrasında ise dizi film olarak nitelendirilebilecek olan *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* adlı tiyatrodan uyarlama olan üç film daha Ahmet Fehim Efendi tarafından çekilmiştir (Filmer, 1984, Scognamillo, 1991, Onaran, 1994a).

Malul Gaziler Cemiyeti'ne ardından Donanma Cemiyetine kiralanen kamera ve diğer teknik cihazlar 1922 yılında Kemal Film kuruluncaya kadar bu kurum tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Parsa, 1992). Muhsin Ertuğrul'un önerisi ile bir film stüdyosu kurmaya karar veren Seden Kardeşler, İpekçi Kardeşler'in Eminönü'ndeki Selanik Bonşermesi'ne (zamanın marketi) giderek Ernemann marka kamera ile baskı makinesi almışlar ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin Jüpiter markalı altı projektörünü kiralamışlardır (Akçura, 2004:26-28).

Kemal Film kuruluncaya kadar geçen süreç Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine rastlamaktadır. Ülkenin dört bir yanını saran savaş, siyasal gerginlikler, rejim değişiklikleriyle birlikte ekonomi ve yönetim yabancılara ve/veya azınlıkların eline geçmiştir. Yaşanmakta olunan bu zor durum doğal olarak sinemanın gelişmesini büyük ölçüde etkilemiştir. Teknik malzeme sağlanamamış, oyuncu olabilecek erkekler (kadınlar günah ya da ayıp gerekçesiyle zaten oyuncu olarak düşünülmemiştir) silah altına alınmış, çekilen az sayıda film sınırlı sayıdaki sinema salonlarında çok az kişiye gösterilmiştir. Ülkenin içinde bulunduğu durum

neticesinde Türk Sineması gerek estetik gerek teknik olarak yeterli gelişimi gösterememiştir.

Bu nedenle en kolay yöntem seçilmiş ve tiyatrodaki ilgi görmüş oyunlar, kamera ile kayıt edilerek sinema salonlarında gösterilmiştir. Tiyatrocuların ek iş olarak ilgilendikleri sinema 1922-1939 arasındaki dönemi tek yönetmenin çalışmalarıyla geçirmiştir.

3.1.1. Sessiz Film Dönemi

Saraylarda, konaklarda, sirk ve tiyatrolarda yapılan gösterimler çeşitli denemelerin, heveslerin, çalışmaların sürdürüldüğü ilk yıllardır. Merak, heves, özentî ve zamanla karlı bir iş alanı olarak görülen sinema daha öncede değinildiği gibi dönemin şartları neticesinde tiyatro geleneğine bağlı, estetik ve teknik yeterlilikten yoksun ilkel bir sinemadır.

Saraydaki gösterimlerin haricinde Weinberg'in halka açık gösteriler düzenlediği, büyük film dağıtımçıların temsilciliklerini alarak ilk yerleşik sinema salonunu açtığı bilinmektedir. Halkın sinemaya olan ilgisini gören bir diğer yatırımcı Fransız Cambon da 1897 yılında Varyete Tiyatrosu'nda kendi kamerası ile çektiği filmleri göstermeye başlamıştır. Karlı bir iş alanı olarak ortaya çıkan sinemada böylelikle bir rekabet ortamı doğmuştur. Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* kitabına göre (2010:16), halkın ilgisini kendi gösterimlerine çekmek isteyen Weinberg, 1898 yılında yazısız ve sessiz olan filmlerin gösteriminde, halkın filmi daha iyi anlayabilmesi için, işe aldığı bir memur aracılığı ile film hakkında bilgiler verdirtmiştir. Cambon ise bu yöntemi iyi bulmamış ve filmlerin altına (Scognamillo kitabında alt yazıların Türkçe olduğunu belirtmiş ancak muhtemelen bu yazılar Osmanlıca'dır) bilgiler yazdirtmiştir. Böylelikle Weinberg ile başlayan anlatıcı ve Cambon ile başlayan alt yazı kullanımı sessiz dönemde filmlerin seyirciler açısından daha kolay anlaşılmasını sağlamıştır. İzleyici tarafından olumlu karşılanan filmlere açıklayıcı ara yazılar eklenmesi yöntemi sesli dönemde de yurt dışından getirtilen yabancı dildeki filmler için Türkçe ve Fransızca (alt yazıların Fransızca olması geleneği 1940'lara kadar sürmüştür) olarak yazılmaya devam edilmiştir.

1917 yılında Almanya'ya yaptığı bir uzmanlaşma yolculuğunun ardından Fuat Uzkınay, birçok kaynağa göre gerek görüntü yönetmeni gerekse belgesel film

yönetmeni olarak sessiz dönemin tiyatro dışından ve tiyatroyla ilgisi olmayan tek sinemacısı olmuştur. Fuat Uzkınay ile başladığı kabul edilen Türk Sineması'nda 1914 (*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*) ile 1921 (Muhsin Ertuğrul'un İstanbul'da Bir Facia-i Aşk) yılları arasında on civarında uzun ve/veya orta konulu film ve sayısı hesaplanmamış çok sayıda kısa ve belgesel filmler çekilmiştir. Bu tarihlerde sinema özellikle İstanbul, İzmir, Selanik gibi önemli ve büyük kentlerde tanıtılmış, geniş bir seyirci kitlesi oluşturulmuş ve sinema salonları açılmıştır (Akçura, 2004, Scognamillo, 2010).

Siyah-beyaz filmlere gösterim sırasında cam negatifler üzerine hazırlanan ara yazıların kullanılmasının yanı sıra müzik ile eşlik edilmiştir. Sadi Konuralp'in, *Film Müziği* (2004:60-62) adlı kitabına göre; Fransız yazarı Paul Herigo, 1918 yılında İstanbul'da geçen "Rus Ateşi" adlı eserinde, İstanbul sinemalarından bahsederken sinema orkestralarının çok kötü olmadıklarını belirtmiştir. Scognamillo ve Konuralp'in ifadesiyle sahnenin dibinde bulunan piyano genelde gayrimüslim olan kadınlar tarafından kullanılmıştır.



Resim 54: Türkiye'de sessiz film gösterimi

Film gösterimi sırasında piyano ile filme eşlik edilmiştir
(Dublaj Belgeseli, 2006)

Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve yaşlı bir Fransız Hanım film süresince hafif batı müziği çalardı. Film boyunca süren piyano sesiyle herkesin yediği kabak çekirdeğinin çıtırtısı birbirine karışır, kendine özgü bir ses armonisi oluşurdu (Konuralp, 2004:60).

Ayrıca Kurtuluş Savaşı sonrasında Atatürk'ün önderliğinde modernleşmeye başlayan ülkede sinema vergilerinin düşürülmesi ile birlikte çok sayıda sinema salonu açılmaya başlamıştır. İzmir'de eski adı Milli Sinema olan ve Cemil Filmer tarafından açılan Elhamra Sineması'nda sessiz filmlerin müzikleri Mümtaz Uygun tarafından çalınmıştır. Cumhuriyet döneminin Ankara'sında ise Basri Bey adlı birinin Ulus Sineması'nda sessiz film piyanistliği yaptığı bilinmektedir. Seyircinin yazları da sinemaya gitmesini sağlamak için açık hava sinemalarında da piyanolar için özel bir yer yaptırılmıştır (Filmer, 1984, Konuralp, 2004).

Bu bilgilerden dünya sinemasında olduğu gibi Türkiye'deki sinema salonlarında da gösterim sırasında müziğin ihmal edilmediği anlaşılmaktadır. Baha Gelenbevi, çocukluk yıllarında müziğin, sinema salonlarına seyirci toplamak için kullanıldığını dile getirmektedir. Seyirciyi salona toplama için görev alan çalgıcı film başladığında da filme çeşitli seslerle (kuş sesi, aşk sahnelerine uygun tınlar vs) eşlik etmiş, sinema sahibi ise bir su hunusu ile perdeden geçen hikayeyi seyircilere aktarmıştır (aktaran Akçura, 2004:189-190-205). Ayrıca Nurullah Tilgen, yayımlanmamış notlarındaki müzik bölümünde, Sirkeci'de Kemal Bey Sineması'ndaki film gösterimleri sırasında aktörün tabancayla ateş ederken sahne gerisinde de birisinin mantar tabancası attığını ya da filmde bir aktris şarkı söylüyor ise perde arkasında da birisinin şarkı söylediğini yazmıştır (Konuralp, 2004:60-62, Scognamillo, 2010:99). Bu veriler doğrultusunda hem efekt kullanımı, hem de seslendirme yönteminin Türkiye'deki ilk gösterimlerde de tercih edildiği görülmektedir.

Aynı konuyu Türk Sineması'nın ilk çalışanlarından olan 1895 doğumlu Cemil Filmer, *Hatıralar* adlı eserinde ele almıştır. Fuat Uzkınay'ın yanında kameraman olarak çalışan Filmer, sinema makinistliği, film ithalatçılığının ardından 1951 yılında kurduğu Lale Film ile yapımcılığa başlamıştır. Türk Sineması'nın tarihine tanıklık etmiş olan Filmer, tecrübelerini aktardığı kitabında filmlere müzik eşliğinin bir piyano ile yapıldığını dile getirmekte ve uzun süre makinistlik yaptığından olsa gerek

bu işin zorluğundan bahsederken ara yazı kullanımını da ele almaktadır. Sahnelerin ne anlattığını göstermek için kullanılan yazılı camların filmle birlikte verilen sahne sırasına göre numaralandığını belirtmekte ve sözlerine şöyle devam etmektedir:

Sahne ne söylendiği cama çini mürekkebi ile iki satırı geçmemek üzere yazılıyor, bunlar film gösterildiği sırada, belli bir düzene göre sıra ile konuluyordu. Makinist bir yandan da bunu takip etmek mecburiyetinde, camın birini çıkarıp birini koymak durumunda idi. Gözü daimi surette perdede olmalı idi. Filimler yanar olduğu için fazla harareten tutuşmamasına dikkat edecek... (1984:96-98).

Yapılan çalışmalara göre, Sedat Simavi'nin Servet'i Fünun yazarlarından Mehmet Rauf'un oyunundan ele aldığı *Pençe* ile *Casus*, 1916 yılında Weinberg'in çekimine başladığı ve ancak 1918 yılında Fuat Uzkınay tarafından tamamlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, 1921 yapımı Şadi Karagöz'ün *Bican Efendi Vekilharç* ve *Bican Efendi* gibi filmler için beste yapılmamıştır. Ancak broşür ve afişlerde yer alan bilgilere göre, 1920'li yıllarda Rus Barones Valentine von Clodt Jurgenzburg'un, Cine Magic'te sessiz film piyanistliği yaptığı bilinmektedir (Otyam, 1980, Konuralp, 2004).

Bu dönemde, Hollywood Sinemasında olduğu gibi Türkiye'de de lüks sinema salonlarında orkestralar bulunmaktadır. Cemil Filmer *Hatıralarım* adlı eserinde Opera Sineması'nı anlatırken Amerika'dan 25-30 kişilik özel orkestra getirildiğinden bahsetmektedir. Amerika'dan getirilen bu orkestra film başlamadan önce çalmaya başlar, film boyunca da gerekli yerlerde filme müzikle eşlik edermiş (1984:134).

Türk Sineması'nın bu dönemi dünyadaki örnekleri ile benzerlikler göstermektedir. Bütçelerine göre bir piyanisti ya da orkestrayı salonlarında bulunduran sinema sahiplerinin yanı sıra Türkiye'de de büyük film yapımcıları filmleri orkestra şeflerine önceden izleterek özel hazırlık yapmalarını istemişler, sonrasında da filmlerin tanıtım ilanlarına müzik listelerini eklemişlerdir.

Sanat hayatına 1909 yılında Burhaneddin Kumpanyası'nda başlayan Muhsin Ertuğrul, eğitim için Paris'e ardından Berlin'e giderek bu ülkelerdeki sahne sanatlarını inceleme imkanı bulmuştur. Tiyatro ile yakından ilgilenen Ertuğrul,

Paris'te para kazanmak amacıyla sinema stüdyolarında figüranlık yapmış, Almanya'da stüdyolarda çalışmış ve filmlerde görev almıştır. Avusturya'da çeşitli oyunları incelemiş ve Türkçe'ye çevirmiştir. Türkiye'de bulunduğu yıllarda Milli Osmanlı Tiyatrosu ardından da Darülbedayi (şehir tiyatrosu)'de oyuncu, öğretmen ve yönetmen olarak çalışmalarda bulunmuştur. 1921 yılına kadar Almanya'da kalan Ertuğrul, *Ustad Film* adına Türkçe adları *Kara Lale Bayramı* (1920), *Şeytana Tapanlar* (1920) ve *Ölüm Kervanı* (1920) olan filmleri çekmiştir. Birkaç arkadaşı ile kurduğu *Stambul Film* şirketi adına bir romandan uyarladığı ve başrolünü kendi üstlendiği *Samson* (1920), (daha sonra Türkiye'de *Istirap* adıyla gösterime girmiştir) adlı filmi çevirdikten sonra Muhsin Ertuğrul aldığı davet üzerine Türkiye'ye dönmüştür (Onaran, 1981:124-125, Akçura, ty.).

Bir dönem Rusya ve Amerika'da da bulunan Ertuğrul bu ülkelerin tiyatrosunu da inceleme fırsatına sahip olmuş, aynı zamanda sinemada gördükleri yapımlardan etkilenmiş ve öğrendiklerini Türk Sineması içinde kullanmaya çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul 1922 yılında Kemal Filmin daveti üzerine Türkiye'ye döndüğünde, yurt dışında filmler çevirmiş deneyimli ve bilgili biri olarak karşılanmış, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filmi ile ikinci iş olarak gördüğü, Türkiye'deki sinema hayatına başlamıştır. Alim Şerif Onaran'ın 1973 yılında kaleme aldığı *Muhsin Ertuğrul'un Operet Filmleri* adlı makalesinde belirttiği gibi bulunduğu ülkelerden birçok bilgi ve tecrübe edinen Ertuğrul, sessiz film döneminde, dışarıdan orkestra, piyano ya da plaklarla film seslendirilmesi yöntemini özellikle operetlerinde kullanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un 1922'de çektiği ikinci filmi olan *Boğaziçi Esrarı* filminin broşüründe yazılana göre filminde Türk Sanat Müziğine yer vermiş ve müzik parçaları filmin bütçesine göre salona davet edilen orkestra tarafından çalınmıştır. *Boğaziçi Esrarı* filminin broşüründe filme Büyük Alaturka Salon Orkestrası'nın eşlik edeceği ve Türk eserlerinin çalınacağı belirtmiştir (Akçura, 2004, Konuralp, 2004).

Müzik ve görüntü birlikteliğine önem verdiği anlaşılan Ertuğrul'un sonraki denemesi Weinberg'in savaş nedeni ile tamamlayamadığı *Leblebici Horhor* filmidir. Türkiye'de opera ve operetin ilk büyük sanatçılarından olan Dikran Çuhacıyan'ın bir ilkokul öğretmeni olan Takfur Nalyan'ın güftesine dayanarak 1875'te meydana getirdiği, çeşitli operet kumpanyaları tarafından oynanan ve beğeni ile izlenen aslı

komik bir operet olan *Leblebici Horhor Ağa*, Ertuğrul tarafından iki defa filme çekilmiştir.

Leblebici Horhor Ağa 'nın ilki 1923 yılında sessiz bir müzikal olarak Elhamra Sinemasında orkestra tarafından çalınan orijinal müzik eşliğinde gösterilmiştir (Onaran, 1981:174). Kemal Film'e oldukça pahalıya mal olan filmin başarısız olmasının nedeni, Onaran'a göre halk tarafından bilinen ve beğenilmiş olan bir gösteriye, müziğinin dışarıdan çalınarak katkı sağlanmak istenmesidir (1994a:23).

Sinema tarihinde önemli bir yeri olan *Ateşten Gömlek* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) ve büyük bir başarısızlıkla sonuçlanan *Sözde Kızlar* (1924) filmlerinden sonra Ertuğrul dört yıllık bir aranın ardından İpek Film stüdyosu için çalışmaya başlamıştır. Bu dört yıllık süreç içerisinde Dünya Sinemasında önemli teknik ilerlemeler olmuş özellikle sesin film üzerine kaydı gerçekleştirilmiştir. Film çekmediği yıllarda yine yurtdışında bulunan Ertuğrul tüm bu yenilikler hakkında bilgiye edinmiş ve bu bilgisini sonraki yıllar çalışacağı İpek Film ile paylaşmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un bilgisine güvenen Fahir ve İhsan İpekçi Kardeşler 1928 yılında Nişantaşı Valikonağı Caddesinde bir ekmek fabrikasını kiralamışlar, Alman W. Morchenn'e teknik düzenlemeleri yaptırtarak İpek Film Stüdyosu'nu açmışlardır. İpek Film Stüdyosu'nun, Türk Sinema tarihindeki yeri oldukça önemlidir. Ertuğrul'un yönlendirmeleri ile İpek Film, Türk Sineması'na birçok teknik yenilik kazandırmıştır birçok ilke imza atmıştır. Önceleri film ithalatı ve sinema işletmeciliği yapan kurum Türkiye'nin dört yıl film çekmeden geçirdiği süreci Muhsin Ertuğrul'a çektirdikleri *Ankara Postası* (1929) ile sona erdirmiş, filmin ticari bir başarı göstermesi üzerine daha çok yerli film yapmaya karar vermişlerdir.

3.2. Türk Sineması'nda Teknolojik Değişimler

Dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de 21. yüzyılda yeni teknolojik araçlar kullanılmaya başlanmış, bu bağlamda sinema sektöründe üretim aşamasında ve sonrasında olumlu yönde önemli değişiklikler görülmüştür. Scognamillo (2010) için Türk Sineması bu zamana gelinceye kadar uzun süren (ilk 63 yılının (1896-1959) olduğunu ifade eder) bir hazırlık dönemi geçirmiştir. O'na göre her ne kadar bu hazırlık dönemi içinde Türk Sineması "konuşmaya", yani kendine özgü bir

sinema dili oluşturmaya başlamış olsa da yaptığımız çalışmalar gösteriyor ki özellikle 1990 yılına kadar olan süreç ülkenin içinde bulunduğu şartlar da göz önüne alındığında oldukça zorlu geçmiştir. Savaşlar, krizler, hükümet değişimleri, darbeler sinemanın sanatsal yönden gelişimini olumsuz yönde etkilerken, yaşanan ekonomik sıkıntılar da teknik ilerleyişi engellemiş, sektör çalışanlarını sıkıntıya düşürmüştür. Örneğin sinemanın ülkeye geldiği ilk yıllarda Abdülhamit'in elektriğin yurda girmesine izin vermeyişi, sonraki yıllarda savaş nedeni ile çıkartılan vergiler vs. sinema endüstrisinin gelişmesini engellemiştir.

Abisel'in de değindiği gibi sinema endüstrisi denildiğinde, ham film den kamera merceğine, baskı makinesinden, banyo işlemlerinde kullanılan kimyasal maddelere ya da aydınlatma elemanlarından ses cihazlarına dek her türlü araç-gereç, aygıt ve donanımı üreten, bunlardan ve insan emeğinden yararlanarak sinema filmlerini gerçekleştiren devasa bir ağ akla gelmektedir (2005:29) ve bu ağ ne yazık ki 21.yüzyılda ancak Türkiye'de oluşturulmaya başlanmıştır. Günümüzde bile özellikle son teknoloji kullanımını zorunlu kılan özel efektler içermesi gereken filmler çok az sayıda yapılmakta ve denenen az sayıdaki filmlerin de yapım sonrası işlemleri yurtdışında gerçekleştirilmektedir. Bunun yanı sıra yüksek bütçeli filmlerde genellikle görüntü yönetmenliği, kurgu yönetmenliği ya da ses düzenleme alanlarında yurtdışından profesyoneller getirilmektedir.

Özel efekt gerektiren yapımlar maddi sorunlar nedeni ile tercih edilmezken, yurtdışından profesyonel ekiplerin getirilmesi Türk teknisyenlerin yeni tecrübeler edinmesi anlamında oldukça faydalı olmuştur.

1993 yılında özel radyoların yayına başlaması ile ses teknisyeni olarak çalışmaya başlayan Orçun Kozluca, 2005 yılından bu yana televizyon dizileri ve sinema filmlerinin ses ekibinde çalışmaktadır. 2011 yapımı aksiyon filmi olan *Kurtlar Vadisi Filistin* ve 2013 yapımı *Hititya* filmlerinin ses tasarım ve final mix işlemlerini yapan Kozluca'ya göre yurtdışından ekipler ile çalışılması bilgi paylaşımı, yeni kişilerle tanışmak, tecrübeler edinmek adına önemli ve iyi bir durumdur. Ona göre Türkiye'de teknik olarak son yıllarda çok önemli gelişmeler olmuştur. Artık önemli olan resmin doğru karşılığı olan sesin bulunmasıdır (2013).

2013 yılına gelindiğinde Türk Sineması'nda durum böyle iken sinemamının ilk yıllarına tekrar dönecek olursak konu ile ilgili Muhsin Ertuğrul'un görüşü

önemlidir. Kemal Film'in daveti üzerine film çekmek için 1922 yılında Almanya'dan İstanbul'a gelen Ertuğrul karşılaştığı durumu şöyle anlatmaktadır:

Önerilerini kabul edip Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı... (aktaran Akçura, 2004:25).

Ülkesine döndüğünde karşılaştığı olumsuz durumun üstesinden, Kemal Seden ve kardeşi Şakir Seden'in kendisine olan güveni sayesinde gelmeye çalışan Ertuğrul, yurtdışından getirttiği malzemeler ile askeriyeden kiralanmış olan Haliç kıyısındaki Feshane Fabrikasının dikimevi bölümünü tam bir stüdyo haline getirmiştir. Bu sayede, önceki bölümde de yer verildiği gibi Ertuğrul, 1922 yılında çektiği ve büyük bir başarı yakaladığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'tan, yapım şirketini büyük zarara uğrattığı *Sözde Kızlar*'a kadar yedi film çevirmiştir.

Türkiye'de ilk film denemeleri gerçekleştirilirken, dünyanın çeşitli yerlerinde, Thomas Edison, William Dickson, Lee De Forest, Eugene Lauste gibi isimler, sesi film üzerine eklemeye çalışmaktadırlar.

Yurt dışından getirtilen sesli filmler plakçalarlar sayesinde, öncelikle İstanbul'da sonra diğer şehirlerde gösterilmiştir. Bu plak tabanlı sesli film gösterimlerinden ilki 1907 yılında Odeon Tiyatrosu'nda *Excelsior* sistemiyle, ikincisi ise 1908'de Varyete Sineması'nda *La Synchronisme* sistemi ile gerçekleştirilmiştir (Konuralp, 2004:63). Dünya Sinema tarihinde ses teknolojilerini araştırırken rastlamadığımız bu iki sistem muhtemelen, elektriğinde olmadığı göz önünde bulundurulursa 1877 yılında Thomas Alva Edison tarafından icat edilmiş olan *Fonograf* ya da daha yaygın olarak kullanılan adı ile *Gramofon*'un farklı firmalarca üretilmiş olan markalarının adlarıdır. Ayrıca, Akçura (2004) ve Konuralp'ten (2004) edinilen bilgiye göre, 1910-1913 yıllarında Gaumont, firmasının ünlü ses sistemiyle de gösterimler yapılmıştır. Ancak Gramofonla ses verme işlemi her yerde devam etmemiş maddi gücü olmayan ve yenilenmeyen bazı salonlar filmleri sessiz göstermeyi tercih etmişlerdir.

Birinci bölümde de belirtildiği gibi 1910'da Fransa'nın iki büyük yapımevinden biri olan Gaumont'un, *Kronofon* adlı sisteminde, görüntü film, ses ise

plak üzerine kaydediliyor ve eşleme elektrikli bir sistemle sağlanıyordu. Hollywood Sinemasında 1912'den itibaren kullanılan bu sistemde gösteriler ise genelde müzikal türünde idi. Dünyada sesli film örneklerinin çoktan verilmeye başlamış olduğu 1929 yılında ise Türkiye'de *Sonor Film* adlı bir sistemle Opera Sineması'nda *Teşir* adlı film gösterilmiştir. Vitaphone'a benzeyen bu sistemle gösterilen filmde ses olarak söz yoktur, sadece film müziği bulunmaktadır. Gösterimde plağa alınmış müzik, film oynatılırken hoparlör aracılığı ile salona verilmiştir. Opera Sineması'nda daha sonra tüm dünyanın tercih ettiği Amerika'dan ithal RCA Photophone Sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Melek, İpek ve Elhamra salonlarında ise Western Electric Ses Sistemi kullanılmıştır (Akçura, 2004:121-198, Konuralp, 2004:63).

Çok sık Avrupa'ya giden Muhsin Ertuğrul'un gittiği ülkelerdeki sinema sektörünü yakından takip etmesine rağmen (ya da sayesinde) ilk sesli (sözlü) film olan *Caz Şarkıcısı*'nın gösteriminden 4 yıl sonra 1931 yılında ilk sesli Türk filmi çevrilmiştir. Her ne kadar Esen'e (2010:31) göre bu durum o yıllarda teknolojik yeniliklere duyarlı bir ortamın yaratılmış olmasının sonucu olsa da dünyadaki diğer örneklerinde olduğu gibi Türk yapımcıların da halkın sesli filme olan ilgisini fark ettiği ve bu durumdan kar elde etme amacı güttüğü açıkça ortadadır.

Sesli filmin dünyada olumlu karşılanması üzerine, bu yöntemi karlı bir iş olarak gören İpek Film de Yunanlılar ve Mısırlılar ile ortaklaşa bir film meydana getirmeye ve bunu Fransa'da seslendirmeye karar vermiştir. Böylelikle ses sistemi için Tobis-Klang firması ile anlaşılmış ve yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un üstelendiği ilk sesli Türk filmi *İstanbul Sokaklarında* 1931 yılında çekilmiştir.

İstanbul Sokaklarında ilk sesli Türk filmi olarak kabul edilmesine rağmen bir Türk yönetmen tarafından çekilen ilk sesli film değildir. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında Mısır'da 14 kadar film yöneten Vedat Örfi Bengü'nün 1929'da Paris'te *Kum Cehennemi* (L'enfer des Sables) filmini sesli olarak gerçekleştirdiğini yazmıştır (2010:103).

İstanbul Sokaklarında filmi ise dış sahne çekimleri üç ülkede sessiz olarak gerçekleştirildikten sonra, sesli stüdyo çekimleri Paris'te Espinay Stüdyoları'nda gerçekleştirilmiş ve sessiz bölümler bu stüdyoda seslendirilmiştir.* Mısırlı, Yunan ve

*Hiçbir kaynakta değinilmemiş olmasına rağmen bu bilgilerden yola çıkılarak yerli yapımlarda ilk sonradan seslendirme işlemine tabi tutulan filmin *Dertli Pınar* değil de *İstanbul Sokaklarında* ve

Türk oyuncularla sesli olarak çekilmiş olan filmin içerisinde Arapça, Fransızca ve Rumca sözlere yer verildiğinden filme halkın büyük ilgisi olduğu belirtilmektedir. Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde çekimine 1929 yılında başlanan ancak çekim esnasında gerçekleşen araba kazası sonucu bir oyuncunun ölmesi ve birinin de ağır yaralanması nedeniyle çekimlerine ara verilmiş olan *Kaçakçılar* filminin de bir kısmı *İstanbul Sokaklarında* ile aynı zamanda Espinay Stüdyosunda seslendirilmiş ve 1932 yılında gösterimi yapılmıştır.



Resim 55: *Kacakçılar* filminin el ilanı

(Akçura,1992b)

İstanbul Sokaklarında filminin gösteriminin ardından alınan olumlu tepkiler neticesinde bu tarihten sonra Türkiye’de çekilecek olan filmlerin de sesli olması artık kaçınılmazdır. Dünyada ses ve sesli film konusunda tartışmalar devam ederken, Türkiye’de sinema sadece ticari bir meta olarak görüldüğünden herhangi bir tartışmaya gerek duyulmaksızın sesli film çekimlerine hız verilmiş, sinema salonları

Kacakçılar olduğu söylenebilir. (*Derli Pınar* filmi ile ilgili detaylı bilgiye ilerleyen bölümlerde yer verilecektir.). Yukarıda da belirtildiği üzere bu filmlerin dış çekimlerinin seslendirme işlemleri sonradan yapılmıştır.

alt yapılarını zorla da olsa yenilemeye başlamıştır. Bu dönemde çıkan Cumhuriyet Gazetesinin ilanı, sinemanın içinde bulunduğu durum için iyi bir kanıttır:

Sözlü ve sesli film yavaş yavaş İstanbul'un her tarafını kaplıyor. Şimdiye kadar bundan mahrum olduğu için Beyoğlu'na inmeğe mecbur olan Kadıköy halkı, artık bu zahmetten kurtuluyor. Çünkü Kadıköy Süreyya sineması sesli ve sözlü makine ile teçhiz olunmuştur. Bu makinenin küşat resmi sesli ve sözlü Brodvey melodi film ile ve birçok yüksek zevatın huzur ile bu akşam yapılacaktır (Cumhuriyet Gazetesi, 7 Mayıs 1930:7 aktaran Konuralp, 2004:64).

Cumhuriyet Dönemi reformlarının yanı sıra 1929'da patlak veren Büyük Bunalım sonucunda benimsenen devletçi sanayileşmeye karşın Fahir ve İhsan İpekçi Kardeşler 1932 yılında Nişantaşı'ndaki büyük fırını yeni baştan düzenleyerek sesli çekim yapılabilecek bir stüdyo haline getirmişlerdir. Stüdyo ve laboratuvar için gerekli olan alt yapı ihtiyacı Almanya'dan *Klank* marka makinelerle giderilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Türkiye'de ses kaydı yapabilecek bir teknisyenin olmaması nedeniyle, sesli film stüdyosunda yönetmenlik yapmak üzere Wilhelm Morhen adlı bir ses mühendisi de getirtilmiştir. Altı ay kadar stüdyoda çalışan Morhen, teknisyen olarak çalışmanın yanı sıra Osman İpekçi'yi ses mühendisi olarak eğitmiştir (Milliyet Ansiklopedi, 1985:347, Akçura, 2004:59). Teknolojik gelişmeleri yakından takip eden Muhsin Ertuğrul, sadece teknik aygıtların getirilmesiyle yetinmemiş, bu konuda çağdaş eğitime de önem vermiştir. Prof. Sami Şekeroğlu'na göre (1985 aktaran Liman, 2009:29) yurtdışından ses mühendisi getirilmesi, yurt dışına eğitim için eleman gönderilmesi de bunun kanıtıdır. Yeniliklerin öğrenilmesine önem veren Ertuğrul, stüdyonun kuruluşu ile ilgili çalışmaları sırasında sanat yönetmeni olan Vedat Ar'ı ses konusunda eğitim alması amacıyla yurt dışına göndermiştir.

Stüdyonun hazırlanmasından sonra Türkiye'de gerçekleştirilmiş ilk sesli film de Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı, Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *Bir Millet Uyanyor*, ulusal bir konuyu ele alması dolayısıyla geniş seyirci kitlesine ulaşmayı başarmıştır.

İpek Film'in bu yöndeki yatırımlarını ve bu yılların sesli film gösterim koşullarını aynı dönemde sinema işletmeciliği yapan Cemil Filmer (1984:151-152) şöyle ifade etmiştir:

Sesli sinemanın icat edildiğini gazetelerden öğrendik. Paris'te gösteriler yapılıyordu. Hemen ağabeyimi aradım, ona meseleyi tetkik etmesini söyledim. Eğer bizim için uygun fiyatta ise bir makine alıp göndermesini yazdım. Gerçekten de bize uygun bir fiyat olduğu için çok geçmeden alıp gönderdi. Makine basit bir şey idi. Gramofon plaklarının işleyişi gibi bir mekanizma üzerine filmin bütün seslerini, konuşmalarını kaydettikleri bir plağın döndürülmesi ve bunun perdedeki sahnelerle denk düşürülmesinden ibaretti. Ancak operatörlere çok dikkatli olmalarını tenbih etmek gerekti. Çünkü bir kare atlasalar sesler ait oldukları sahneden başka sahnelerle kayıyor ve son derece uygunsuz durumlar doğuyordu. Mesela atların nal seslerinin duyulduğu, tabancaların, bombaların patladığı bir sahnede sesler, bir süre sonraki sevişme sahnesine kayıyor; adam sevgilisini öperken bombalar patlıyor. Ancak bizim kullandığımız makineler uydurma şeylerdi. Esas sesli sinema makineleri Amerika'da imal ediliyordu. Çok pahalı şeylerdi. Benden altı-yedi ay sonra İpekçiler Elhamra sinemasına getirdiler. Çok lüks bir sinema idi, orada ilk renkli ve sesli film olarak Al Conson'un filmini ve Moris Şövalye'nin 'Şen Mülazım' filmini gösterdiler, aylarca devam etti ki, büyük hadise olmuştu. Yirmibeş kuruşluk biletleri İtalya'dan koltuklarını getirtip monte ettikleri sinemada yetmişbeş kuruşa çıkardılar, yine de sinema dolup taşı.

Muhsin Ertuğrul'un önerilerini dikkate alan İpekçi Kardeşler bir süre Türkiye'deki film teknolojisinin dünyadaki örnekleriyle neredeyse paralel gitmesini sağlamışlardır. İlk iki özel stüdyo olan Kemal ve İpek Film'in ardından, Sovyet uzmanlarının yardımı ile Ha-Ka Film ile Necip Erses'in Ses Film Şirketi de bu işe girmişlerdir. Ses mühendisliği eğitimi olan Şadan Kamil, 1939'da Londra'ya giderek orada RCA stüdyolarında ses kaydı üzerine bilgisini geliştirmiş, döndüğünde Ha-Ka Film'de çalışmaya başlamıştır.

Türkiye'de sesli filme gösterilen yoğun ilgi, bir memur tarafından sesli film çekebilen kamera icadına bile vesile olmuştur. Suat Aral adlı memur, 'Sesli Sine-Suat' adını verdiği bir kamera (ozamanın tabiri ile film çekici aygıt) icat etmiştir (Resimli Uyanış'tan aktaran Abisel, 1994:13). Bu yıllarda eğitilmiş olmayan, alaylı birçok kişi sinema adına yeni şeyler yapmak ve öğrenmek için yoğun çaba

sarfetmiştir. Ancak, Atatürk'ün vefatı, yakında başlayacak olan İkinci Dünya Savaşı, ülkedeki sinema endüstrisinin yeni bir atılışa hazırlandığı, geçiş çağının başlangıcına denk gelmiştir. Özön'ün de belirttiği gibi 1938'de 2 film ile başlayan atılım, 1939'da 3, 1940'ta 5 savaşın ardından ise 1941'de 1, 1942'de 4, 1943'de 2, 1944'de 1 film ile olumsuz yönde ilerlemiştir (2010:126).

Aynı yıllarda yurtdışından getirilen yeni cihazlar sayesinde plağa dayanan Vitaphone sistemi yerini yavaşça optik sisteme bırakmıştır. Erman Şener'e (1968:36-38) göre bu sistem ile birlikte bir film üzerine seslerin alınması ve orjinal filmin görüntüleri ile sesin alındığı filmin tek şerit üzerinde birleştirilmesinden oluşan ve film sanayinde devrim yaratan *Doublage* (Sözlendirme-Seslendirme) sistemi ortaya çıkmıştır. Fakat savaş sırasında ve sonrasında film çekmek bir yana Avrupa ve Amerika'dan film ithali de zorlaşmıştır. Gemilerle getirilmeye çalışılan Avrupa ve Amerika filmleri yerine özellikle Mısır filmleri Türkiye'ye girmeye başlamıştır. Elllerinde başka filmi olmayan işletmeciler bu filmleri sinemalarda göstermeye karar vermişlerdir. Bu nedenle, Mısır filmlerinin sözleri Türkçeleştirilmiş, önceleri orijinal haliyle bırakılan şarkılara sonraları Türkçe besteler ve sözler yazılmıştır*. Akbaşlı'ya (2011) göre bu dönemlerde ses kayıt özelliği olan ve içine 35mm pozitif film takılan optik film makinesine kayıtlar direkt olarak alınmakta, ithal edilen orjinal filminden negatif kopya, bu negatiften de pozitif iş kopyası çıkartıldıktan sonra seslendirme işlemi yapılmaktadır.

Yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi yani seslendirilmesi işleminin karlı bir iş olması üzerine sadece bu alanda hizmet/ürünler verecek olan yeni stüdyolar kurulmaya başlanmıştır.

*Bu konu ile ilgili detaylı bilgiye *Yabancı Filmlerde Seslendirme ve Ses Kurgusu* başlığı altında yer verilecektir.

Stüdyo	Kurucu	Yıl	Ses-Laboratuvar	Plato
Kemal	Kemal Seden	1922	Yok	Var
İpek	İhsan İpekçi	1928	Var	Yok
Ha-Ka	Halil Kamil	1934	Var	Yok
Marmara	Kemal-Özen- Lale Film	1937	Var	Yok
Lale	Cemil Filmer	1940	Var	Yok
Ses	Necip Erses	1943	Var	Yok
İstanbul	Faruk Kenç	1944	Var	Yok
Halk	Fuat Rutkay	1944	Var	Var
And	Turgut Demirağ	1945	Yok	Var
Atlas (Acar)	Nazif Duru- Murat Köseoğlu	1945	Var	Var
Duru	Naci Duru	1946	Yok	Var
Erman	Hürrem Erman	1946	Var	Yok
Ar	Nurettin Ada	1948	Var	Yok

Tablo 3: İlk Yerli Stüdyolar*

Birbirinin peşi sıra açılan yapım şirketleri ithal filmlerde seslendirme tekniğinin hızla gelişmesine aracı olurken, yerli film yapımcılığı ağır da olsa ilerlemektedir. Bu yıllarda yerli filmler sesli çekilmektedir.

Faruk Kenç'in yapımcılarla yaşadığı sıkıntı nedeni ile 1943 yılında yerli filme (*Dertli Pınar*) uyguladığı seslendirme yöntemi diğer yapımcı ve yönetmenlerin de ilgisini çekmiş ve bu yöntemi denemeye başlamışlardır. Bu yöntem sayesinde film maliyetleri düşmüş, zamandan tasarruf edilmiştir.

1930'lu yıllarda fotoğraf çekmeye başlamış olan İlhan Arakon, Türkiye'nin ilk fotoğraf sergisini açtıktan sonra 1940'lı yıllardan sonra sinema sektörüne girmiştir. Görüntü yönetmeni olarak uzun yıllar film çekimlerinde bulunan Arakon, sesli çekim dönemini ve seslendirme işleminin yerli filmlerde kullanılmaya başlanmasını şöyle dile getirmektedir:

*Bazı kaynaklarda Atlas Stüdyosu'nun 1946, Halk Film'in 1947, Duru Film'in ise 1949 yılında kurulduğu geçmektedir.

Biz çekimleri stüdyolarda yapıyorduk. Hatta stüdyolara orman dekoru bile kuruluyordu, yani sesli çekim yapabilme imkanı mevcuttu. İlk zamanlar ağır aletlerle, kablolarla ve regülkatörlerle sesli film çekmek zahmetli idi. Ama sonra yeni kayıt makineleri çıktı, bunlar büyük kolaylıklar getirdiler sesli çekim tekniğine. Prodüktörler, oyuncular sesli çekime heves ediyorlardı, ancak hiçbir yönetmen filmi sesli çekmeyi kabul etmiyordu. Çünkü hepsi çekim boyunca konuşuyorlardı. ...Sesli film çekerken sette bir diyalog yönetmeni, bir diksiyon uzmanını bulunması gerekmekte. Bu nedenle de yönetmenler setin hakimiyetini kaybedeceklerini düşündüklerinden ve filmleri kendileri için çektiklerinden bunu istemiyorlardı. Prodüktörler de bir süre sonra kolay ve pratik olan bu yöntemle iyice alıştılar, öyle ki filmlerdeki şarkı bölümlerini bile dublaj yapıyorduk (Er, 1990).

Ülkede orijinal optik ses filmi olmadığından, seslendirme işlemi için sessiz çekilen filmlerin optik kuşaklarının üstüne konuşma ve ses efektleri kayıt edilmiştir ve plaklardan alıntı yapılarak müziklerin üstüne diğer kuşakların eklenmesi o dönem için hem çok kolay hem de kontrolü bir çözüm yolu sayılmıştır. Ancak yaşanan mali ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle, kayıt stüdyolarının ve aletlerinin azlığı, film banyo şartlarının tam sağlanamamış olması, bu kayıtların da kötü olmasına neden olmuştur (Konuralp, 2004:69). 1949 yılında sinema hayatına giren ve ses teknisyeni (o zaman yabancı dildeki karşılığı olan tonmaister kelimesini kullanılmaktadır) olarak uzun süre sinemaya emek vermiş olan Necip Sarıcı da orijinal ses filmi bulamadıklarından seste pozitif film kullandıklarını dile getirmektedir. Bu tür kayıtlar sırasında, sesin film üzerinde oluşumu için optik makinelerin lamba ışıkları kullanılmıştır.

Ancak, bu ışık karşı tarafa geçebilsin diye lambaların ışıklarının artırılmasından dolayı sık sık lambalar yanmakta ve bundan da kimi zaman teknisyenlerin haberi olmamaktadır. Sarıcı, bu yüzden, çoğu zaman filmin yarısının bozulduğundan, tekrar ses yapmak durumunda kaldıklarını dile getirmektedir (Sarıcı, 2011).

1950'lerden 1990'a kadar hem film azlığından hem de yapım maliyetini ucuzlatmak için 35mm optik ses filmi yerine, 35mm siyah beyaz pozitif film ortadan ikiye ayrılıp 17.5 mm olarak kullanılmıştır. 35mm filmin bu şekilde kullanımının yaygınlaşmasının ardından, bu işin kolaylaşması için, Yeşilçam sokağında çeşitli film makinelerinin onarımını yapan Halit isminde bir usta ses bandını ortadan boylu boyunca kesen bir makine yapmıştır ve bu sayede 35mm'lik film 17.5mm olmuş ve

Çift taraflı kullanılmaya başlanmıştır. Bu sayede 10 kutu (her kutu 300 m) film sarfiyatı 5 kutuya inmiştir. Bu yöntemde filmin kenarına yapılan yaklaşık 300m’lik kayıt bittikten sonra film ters çevrilip tekrar optik film makinesine takılıp diğer yüze kayıt devam etmiştir. Optiğı yapılan filmlerin bobinleri laboratuarda yıkandıktan sonra filmin kenarına kaydedilen frekans çizgileri de ortaya çıkmıştır (Akbaşlı, 2011).

Optik ses filmlerinin, her kısım için tek parça olması gerekirken, bunun yerine küçük parçaların eklenerek kullanılması baskı sırasında sesin sık sık takılıp kopmasına yol açmıştır. Ayrıca bir gün ara ile yenilenmesi gereken optik ses ilaçlarının kullanımına (giderlerin artmaması için) ve işi bitmiş filmlerin optik ses kanallarındaki, ses izlerinin kazınarak yeniden ses ilacı döküldükten sonra başka bir film için değerlendirilmesine devam edilmiştir.



Resim 56: Ses kazı makinesi
(Türvak, 2009)

Bilindiğı üzere, film azlığı Türk Sineması’nda uzun dönemler yaşanmıştır. Akad, “Negatif kısıtlığı sinemamız için büyük bir köstek olmuştur. Yönetmen bu yüzden yaratma özgürlüğünü yitirmiştir. Çalışırken deneme yapmaya, bir sahneyi değişik açılardan yorumlayarak kurguda seçenek yaratmaya hakkı yoktur” sözleriyle yaşananları dile getirmektedir (2004:41). Bu nedenle denenmiş ve kabul görmüş yöntemler, riske girmemek adına her yapım için aynı şekilde kullanılmıştır.

Film kullanımı bu şekilde iken, seslendirme aşamasında da dünya standartlarına uygun çalışılamamıştır. Sıradan mekanlarda ilkel araç-gereçlerle kurulan seslendirme stüdyoları bu yıllardaki hızlı ve ucuz film yapımı ilkesinin sonuçlarındandır. Bu stüdyolarda uzun yıllar eski, ilkel efekt ve seslendirme ekipmanları kullanılmış, stüdyoların ses yalıtımından, ses efektlerin inandırıcılığına kadar bir çok teknik ve estetik etken bu teknik altyapıdan olumsuz etkilenmiştir.

1953 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Halıcı Kız* ve yine aynı yıl çekilen ancak bu filmde sekiz ay sonra gösterime girebilen Ali İpar'ın yönetmenliğinde gerçekleştirilen *Salgın* filmleri ile Türkiye'de renkli film dönemi başlamıştır. Bu yeni filmler beraberinde yeni tekniklerin kullanımını zorunlu kılarak Türkiye'de renkli film döneminde de renkli orijinal kopyadan siyah-beyaz iş kopyası basılmıştır. Konturtip denilen bu kopyanın görüntü ve ses kalitesi düşük seviyededir. Çünkü pozitiften, pozitif baskı yapılmıştır. Veli Akbaşlı (2011), *Renkli-Türkçe* olarak lanse edilen bu filmlerde orijinal kopyanın kenarındaki ses bandının boylu boyunca çamaşır suyu ile silindiğini belirtmiştir. Sonra ki yıllarda ise kenarında elmas uç taşıyan kazıma makinesi getirilmiş ve bu makine sayesinde filmin kenarındaki ses bandı çok hassas bir şekilde kazınmıştır. Bu sayede açılan boş kanala özel ilaçlama yapıp, Türkçe olan ses bandı basılmış ve neticede orijinal kopya *Renkli-Türkçe* olarak sinema salonlarına gönderilmiştir. İspanya'dan yayılan bu sistem ülkemizde hemen hemen 1995 yılına kadar sürmüştür.

1970'lerde perfore (delikli) 16, 17.5 ve 35mm manyetik bantları okuyan ve kaydeden cihazlardan sonra, çok kanallı teypler Türkiye'ye getirilmiştir. Bu sayede eskiden 3-4 kanallı olan mikserler 8-10 kanala çıkmıştır. Bu tarihlerde batı ülkelerinden her türlü efekt (nokta efektler hariç) plakları ve bantları da getirilmiştir. Tüm teknolojik ilerlemelerin neticesinde artık söz, müzik ve efekt ayrı kanallara döşenmeye başlanmıştır (yani ses öğeleri artık ayrı ayrı kayıt edilebiliyordu). Bu sayede teknisyenler üç kanalın aynı anda kayıt edilmesi zorluğundan kurtulmuş, işler biraz olsun kolaylaşmıştır.

Aynı yıllarda Ören Film şirketinde 16mm ve 35mm optik filmin ses bandı kazınarak, buraya manyetik solüsyon sürülüp manyetik ses kaydı gerçekleştirilmiştir (Akbaş, 2012).

Teknolojinin gelişmesi ile yani çok kanallı teypler, mikserler, perforeler gelince kayıt sistemleri ve teknikleri de değişmiştir. Yeni sistemlerle birlikte önce iş kopyaları 35mm'den 16mm'ye dönüşmüştür. Yine 1970'lerde ilk defa Lale Film Stüdyosunda filmin tüm sesleri 16mm manyetik perfore bandına alınmış ve bu kayıttan istifade edilerek filmin Enter Bandı (müzik efekt kanalı) hazırlanmıştır. Bu yöntem ile ses kalitesi daha da artmıştır. Zaman içerisinde kullanılan teyplerin gelişmesi ile kayıtlar manyetik bantlara yapılmaya başlanmıştır. Bu sistemde, hatalı kayıt geri alınıp silinebilindiğinden film israfı da azalmıştır.



Resim 57: 1960 Model Ampex Teyp

(Türvak, 2009)

Şafak Film Laboratuvarında şef olarak çalışmakta olan Özkan Sevinç, 1970'lerdeki stüdyoların teknik altyapısını anlatırken, karın yüksek olmasına karşın teknik malzeme ve altyapı için yatırım yapılmadığını dile getirmektedir. Bu dönemde İtalya'dan kullanılmış cihaz aldıklarını ifade eden Sevinç, kurgulanmış görüntü ya da sesin film baskı makinesinden geçerken ek yerlerinin takıldığını ve bundan dolayı filmin zarar gördüğünü belirtmektedir. Sevinç'e göre 1980'li yıllarda ise televizyonla rekabet etmek zorunda kalındığından, müşteri kazanmak için sinema teknolojisine yatırım yapılmaya başlanmıştır (2009).

Akbaş ise (2012), 1988 yılında ses işlemlerinin gerçekleştirildiği stüdyolarda yalıtım maddesi olarak saman kullanıldığını ve üzerinin çuvalla kapatıldığını dile

getirmektedir. Ayrıca yine stüdyo içi akustiğin önlenmesi için bu yıllarda yumurtaların karton kapları da stüdyo duvarlarında sıkça kullanılmıştır.

Ayrıca, Dünya Sineması'nda 1970'lerde kullanılmaya başlanan surround ses sistemlerinin Türkiye'de uygulanımı gösterim salonlarındaki hoparlör sayısının artırılması ile gerçekleştirilmiştir. Yerli firmalar Umatic ve Betamax cihazlarla tek kanal ses çıkışı verirken, 1988 yılında açılan ve 1992 yılında kapanan AudioVideo Turkey firması sadece ithal ettiği filmlerin Türkçe seslendirme işlemlerini dar bantlar sayesinde 6-8 kanallı alıp, çıkışı stereo gerçekleştirmiştir. Yabancıların kurduğu bu şirket, o zaman Türkiye'de üstün bir sistem olan 1inç'lik cihazları tercih etmiştir ve ayda yaklaşık 38 film gösterime girmiştir (Akbaş, 2012).

Sonradan seslendirme işlemlerinin ucuzluğu ve kolaylığı sayesinde de sesli filme dönüş Türkiye'de çok zor olmuştur. Özkan Sevinç'in görüşlerinin aksine, 1980'lerin ortalarına doğru ilk olarak televizyon için gerçekleştirilen dizilerde sesli çekim araçları kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yılda yapımı gerçekleştirilen 80-90 dizinin yaklaşık 10 tanesi sesli çekilmiştir. Durum komedisi (sitcom) olan ve stüdyo içinde çekilen bu diziler tiyatro özelliği taşıdığından çekimleri kolay gerçekleştirilmiştir. TRT için çekilen bu dizilerde sesli çekim tekniği ilk başlarda başarısız olduysa da sonrasında iyi işler yapılmaya ve izleyicinin beğenisini kazanmaya başlamıştır. Dış çekimlerde teknik anlamda yetersiz olduğundan kötü işler çıkmış bu nedenle zamanla sesli çekim ekipmanlarına yatırım yapılmaya başlanmıştır. 1990 ortalarına gelindiğinde ise doğru cihazların kullanımı ile başarılı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Televizyon dizi sektörüne yapılan yatırımlar sayesinde sinema sektörü de yavaşça toparlanmaya başlamıştır. 2008 yılına gelindiğinde sonradan seslendirmeye tabi tutulan işler azalmış sesli çekime ağırlık verilmiştir. Bu yıllarda sesli çekim yapılan işler %90 civarına yükselirken, seslendirme yapılan işler %10'a düşmüştür. Dizilerden her hafta elde edilen yüksek bütçeler sayesinde teknik cihazlara yatırım yapılmış, nitelikli insanlar yetişmiştir. Bu sayede de sinema sektörü için ekip ve teknik malzeme oluşmuştur. Çünkü yapımcılar dizileri para kazanmak için, sinema filmlerini de saygınlık kazanmak için yapmaktadırlar. Bu nedenle denilebilir ki, dizi sektörünün ticari anlamda gelişmesi, 2008 yılı itibariyle sinemanın da gelişmesini sağlamıştır.

Bugün sinema endüstrisi bulunan bütün ülkelerde sinemanın teknik yönü neredeyse standartlaşmıştır. İleri düzeyde özel efekt içeren Hollywood yapımları hariç, neredeyse bütün filmler birbirine çok yakın teknik işlemlerden geçerek meydana getirilmektedir.

İşte bu durumda önemli olan aynı araçla bir şey söyleyebilmektir (Özön, 2010:194-198). Türk Sineması'nda ilk yıllar herkes her işi yaptığından teknikerlerin sayısı ancak son yıllar içinde dikkati çeker ölçüye ulaşmıştır. Bundan önceki yıllarda az sayıda kişi ile gerçekleştirilen filmler günümüzde teknolojinin işi basitleştirmesi ile çok sayıda kişinin çalıştığı bir sektör haline dönüşmüştür. İlk yıllarda ileri düzeyde bilgi isteyen, laboratuvar, ses kaydı, kurgu işlerinde iyi sonuçlar ancak zaman zaman ve rastlantı sonucunda alınabilmıştır. Bu olumsuz duruma yol açan başlıca etken, teknikerlerin hemen hepsinin usta çırak ilişkisi ile çaycının, temizlikçinin çalışanlara bakarak yetiştirilmesinden ileri gelmektedir. Özön'e göre teknik eleman yetiştirilmesindeki kayıtsızlık, sinemaya büyük sermaye yatıranların bile pek önemsemedikleri bir durumdur. Bu nedenle birçok film teknik hatadan dolayı zarara uğramıştır (2010:205). Necip Sarıcı'nın aktarmış olduğu bir anısına göre ise büyük paralar ödenerek Almanya'dan getirtilen cihaz, onu kullanmayı bilen kimse olmadığından ve kimsenin de öğrenmesi için yurtdışına gönderilmediğinden yıllarca depoda kalmıştır (Sarıcı, 2011).

3.3. Türk Sineması'nda Sesin Gelişimi ve Kullanımı

Türk Sineması'nda ses ögesi, ilk sesli film döneminden itibaren, yönetmenlerin önemini ve değerini anlayamadıklarından ve de bu işi başarıyla gerçekleştirecek teknik ve teknisyen yokluğundan dolayı filmlerde doğru şekilde kullanılamamıştır. Örneğin, yurt dışında sessiz film döneminden itibaren çok önem verilen film müziğine Türkiye'de uzun yıllar gereken önem verilememiştir. Özellikle bu konuda çalışan bestecilerin olmayışı, yurt dışından getirtilen filmlerden, müziklerin gelişi güzel seçilerek yerli yapımlara uygulanışı, hazırlanan bir melanjin* aynı stüdyoda yapılan birçok filmde kullanılması, miks işlemlerinin kayıt anında

*Melanj; 35 mm pozitif film üzerindeki, daha önce çeşitli kaynaklardan kayıt edilmiş çeşitli seslerden (deniz sesi, rüzgar sesi, trafik sesi vs) oluşan 1,5 -2 metrelik Loop haline getirilmiş, efektler bütünüdür.

gerçekleştirilmesi gibi sıkıntılar Türk Sineması'nda sesin estetik anlamda gelişmesini engellemiştir.

Sanatsal değeri bir yana sesin gösterime kadar geçirdiği teknik işlemler de özellikle 2000'li yıllara kadar tam bir bilgisizlik içinde yürütülmüştür. Tanıdığın oğlu sokaklarda boş dolaşmasın diye stüdyoda işe alınmış, iş biraz öğretildikten sonra teknisyen olarak filmin başına geçirilmiştir. Bu yıllarda sektörde çalışanların tek eğitim alanı izledikleri yabancı filmler olmuştur.

Türk Sineması'nda yaklaşık 70-80 yıl boyunca aynı teknik cihazlarla film üretimi gerçekleştirilmiştir. Kurumlar yeni araç gereç almak yerine birbirlerine cihaz satışları yapmıştır. MOSD tarafından getirilen kameranın farklı kurumlarca kullanılması bu yaklaşımın beklide ilk örneğini teşkil etmektedir. 1990'lı yıllarda manyetik teknolojisinin ülkeye gelmesiyle birlikte bu düşünce değişmeye başlamıştır. Artık yeni cihazlar daha bilinçli kişiler tarafından kullanılmış, hem görüntü hem ses kullanımına önem verilerek daha kaliteli ürünlerin üretilmesi hedeflenmiştir.

Her ne kadar Özön, Türk Sineması'nda sesin yok demesinler diye kullanılan bir öge olarak görüldüğünü dile getirir (2010:207-208) tüm imkansızlıklara rağmen hevesli gençler yerli yapımları yabancı filmler kadar iyi yapabilmek için büyük çaba sarfetmişlerdir. Bu amaçla kimi zaman ithal edilen filmlerden komple sahne aldıkları gibi kimi zaman da sadece müzik ve efektlerini almışlardır.

Genel olarak ele alınacak olursa, Türk Sineması'na ses, ilk kez 25 Eylül 1929'da, *Kadının Askere Gidişi* adlı filmin RCA Photophone sistemi kurulmuş olan Opera Sineması'nda gösterilmesiyle girmiştir (Gökmen, 1989:127). Filme gösterilen ilgi neticesinde Türkiye'de sinema salonlarının sesli filme geçiş süreci oldukça hızlı olmuştur. Buna ilişkin Nilgün Abisel'in Resimli Uyanış Dergisinden aktardığı bilgiler aydınlatıcı yöndedir:

Sesli film sinemanın beynelmilelliğini kaybettirir dediler. Halbuki hiç de dedikleri çıkmadı; Fransızca, Almanca, İngilizce filmlerin İstanbul'da gördüğü büyük rağbet meydanda. Sesli film gösteren sinemalarda yer bulmak kabil olmuyor. Bütün halkın lisana aşına olduğu iddia edilemez, lisan bilmeyen de 'fan, fin, fon' karşısında pekala zevk duyuyor (1994:13).

Resimli Uyanış Dergisinde yer alan bu metinden de anlaşılacağı üzere ses seyirci tarafından olumlu karşılanmıştır. Halkın sesli filme gösterdiği ilgi neticesinde, sesli filmin karlı olacağına inanan İpekçiler kısa sürede sesli film çekimi işine girmişlerdir.

Sesli sinema, ilk yıllarında dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hem olumlu hem de olumsuz yaklaşımlara neden olmuştur. Ancak, üretilmiş teknolojiyi kullanan dışa bağımlı bir ülke olarak Türkiye’de sesli sinemaya olan yaklaşımlar diğer ülkelerde olduğu kuramsal değil uygulama yetisi ve ekonomisi bağlamında gerçekleşmiştir.

Ayrıca Dünya Sineması’nda olduğu gibi Türkiye’de de sessiz film çekimi sırasında yönetmenin talimatlarına göre oynayan oyuncular için, çıt çıkmayan bir stüdyoda rol yapmak oldukça zor bir iştir. Rekin Teksoy; sinema oyuncularının, mikrofon karşısında, tiyatro oyuncularının seyirci karşısında duydukları sahne korkusuna benzer bir korkuya kapıldıklarını dile getirmektedir (2005:184). Bu bağlamda Türkiye’de de birçok oyuncu, sözlerini ezberlemek zorunda olduklarından, aksan kullanmaları gerektiğinden ya da aksana sahip olduklarından dolayı işlerini kaybetmek durumunda kalmışlardır. Bunun yanı sıra bazı oyuncuların sesleri ile perdedeki görüntülerinin örtüşmemesi yani “fonojenik” bir sese sahip olmayışları da oyuncular açısından kötü bir durum ortaya çıkarmıştır.

Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi sıkça yurtdışına çıkan Muhsin Ertuğrul sesli sinemanın Türkiye’deki ilk uygulayıcısı olmuştur. Ancak ülkedeki sinema anlayışı ticari olduğundan yurt dışından teknik malzeme getirilse bile eğitim almak için yurtdışına çıkan birkaç kişi hariç (Şadan Kamil, Vedat Ar), bu cihazları kullanabilecek yetkinliğe sahip elemanların yetiştirilmesi hep göz ardı edilmiştir. Ve böyle bir ortamda, şarkılı bir melodram olan, Muhsin Ertuğrul’un ve Türk Sineması’nın ilk sesli filmi için çalışmalar başlamıştır.

İstanbul Sokaklarında filminin kahramanları, biri kör, sokaklarda şarkıcılık yapmak zorunda olan iki erkek kardeş ve bunların yaşamlarını öğrenerek onlara yardım eden ve romanına konu eden Mısırlı bir kadındır. Film, Darülbedayi oyuncularının yanı sıra, yeni bir operet oyuncusu olan Semiha Berksoy, Mısırlı şarkıcı Azize Emir ve Yunanlı Gavrilides ile çekilmiştir. Türk toplumu için son derece ilgi çekici ve duygusal olan bu filmin müziğini ünlü besteci Hasan Ferit Alnar

bestelemiştir. Alnar, Hüseyin Sadettin Arel ile birlikte çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenleyerek, filme müzikal hava vermeye çalışmıştır. Filmin *Tükenmez Yollarda* şarkısını ise Semiha Berksoy seslendirmiştir. Böylelikle ilk sesli film aynı zamanda ilk şarkılı-melodram filmi, Hasan Ferit Alnar'da ilk film müziği bestecisi olmuştur (Onaran, 1994:28, Konuralp, 2004:64, Esen, 2010:27, Özön, 2010:103).

İpekçi Kardeşler'in Muhsin Ertuğrul'a güvenerek gerçekleştirdikleri *İstanbul Sokaklarında* filmi şirkete oldukça pahalıya mal olmasına rağmen, 1 Aralık 1931 günü özel bir galayla Beyoğlu'ndaki Melek ve Elhamra salonlarında gösterime girdiğinde büyük bir ilgi ile karşılanmıştır. Yaşanan bu durum karşısında şaşırان sinema eleştirmeni Çetin Özkırım: "...bizim gerçeklerimize de bir hayli aykırıdır. O çağlarda İstanbul Sokaklarında akordeon çalıp tangolar söyleyerek dilenenlere, halkımız para vermek şöyle dursun, dinlemezdi bile..." diyerek filmin başarısını dile getirmiştir (aktaran Scognamillo, 2010:53).

Türk Sineması'ndaki Teknolojik Değişimler başlığı altında da değinildiği gibi İpekçiler, Nişantaşı'ndaki stüdyoya araç gereç ve bir Alman ses mühendisi getirtmişlerdir. Sesli film çekmek için hazırlanan bu stüdyoda yabancı filmlerin seslendirmesinin de yapılabilmesi planlanmıştır. Stüdyo tamamlandığında yedi yaşında olan Osman İpekçi'nin kızı İnci İpekçi, ilk sesi kayıt edilen kişi olmuştur. İnci İpekçi, ses kaydının yapıldığı ilk günü Akçura'ya şöyle anlatmıştır:

Babam aynı zamanda elektrik mühendisi olduğu için bu işi o üstlendi. Almanya'dan bir dublaj mütehasısı getirdiler. İlk dublajı da bahçede benle tecrübe ettiler. Babam, kuzenlerim ve Nazım abi [Hikmet] tabii bu işin başındalar. Bana dublaj yaptırılar. Elime bir şey vermişler. Verdiklerine göre tahmin ediyorum ki 7 yaşındayım, çünkü verilen yazıyı okuyorum. Duruyorum, Nazım devam et diyor ve elimden kağıdı alıyor. Çok sıkılıyorum, ama konuşuyorum. Hepsi memnunar, çok da güzel deniliyor (Akçura, 2005).

Sesli film stüdyosunun hazırlıklarının tamamlanmasının ardından, gazeteci, yazar Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun hazırladığı sinopsisten yola çıkılarak 1932'de Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *Bir Millet Uyanıyor* adlı film çekilmiştir. Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un ses mühendisliğini Wilhelm Morhen'in yaptığı

ve ses sistemi olarak Tobis-Klang kullanılan film ulusal bir konuyu da ele alması ile ülkede geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başaramıştır.



Resim 58: *Bir Millet Uyanıyor*, Ferdi Tayfur
(Dublaj Belgeseli,2006)

Filmde Beethoven, Chopin, Çaykovski, Wagner gibi sanatçıların müzikleri fonda kullanılmış, böylelikle ileriki yıllarda Yeşilçam'da “döşeme” (Pekman, 2004:26) olarak adlandırılacak olan ve teknisyenler bölümünde tekrar ele alınacak olan plaktan veya hazır müzikten fon müziği yapma işlemi, tamamı Türkiye’de gerçekleştirilen ilk sesli filmde kullanılmaya başlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul ile başlayan Tiyatrocular Döneminde, Ertuğrul bildiği en iyi işi yapmış ve sinemayı, tiyatroyu kayda alabilmek için kullanmıştır. Ertuğrul’un sesli dönemde yaptığı filmler de bu yaklaşıma uygun olarak operet türündedir. Nedim Otyam (1980), dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye’de de sesin sinemaya girişiyle müzikal filmlerin çokça çekilmeye başladığını belirtmektedir. Bu bağlamda ilk sesli filmlerin aynı zamanda ilk melodram filmler olduğu da söylenebilir.

Türk Sineması’nın ilk operet filmi bir Fransız vodvilinden uyarlanarak *Karım Beni Aldatırsa* adıyla 1933’te gösterilmiştir (Özgüç, 2005:49). Filmin senaryo ve şarkı sözleri Nazım Hikmet Ran’a aittir. Kapoçelli yönetimindeki orkestranın çaldığı

parçalar ise Muhlis Sabahattin'in (Onaran, 1981:139) eseridir. (Bu filmin 2.versiyonunu Aram Gülyüz, 1967'de müzikli komedi olarak, Melek Film adına çekmiştir. Onaran'a (1986) göre bu bir operet değil müzikli komedidir).

Bu filmin de başarılı olmasının ardından Ertuğrul, *Cici Berber* (1933), *Leblebici Horhor Ağa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Milyon Avcıları* (1934), *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1935), *Allah'ın Cenneti* (1939), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kahveci Güzeli* (1941), filmlerinde müziğe ve şarkıya yer vermiştir. Bu filmlerde orjinal sahne müzikleri de kullanılmıştır.

Otyam, sesli sinemanın ilk müziklerinin, sessiz sinema dönemine benzediğini ancak artık müziklerin görüntü ile biraz daha uyumlu ve bilinen parçaların kullanıldığını ifade etmektedir (1980:8-11).

Muhsin Ertuğrul'un 1933 yılında yönettiği *Cici Berber* (1933), komedi türünde müzikli (operet) bir tiyatrodur. Filmin müziklerini Mesut Cemil Tel yapmış, sözlerini de Mümtaz Osman (Nazım Hikmet) düzenlemiştir (Scognamillo, 2010:58, Akçura,ty.), Yunan şarkıcı Zozo Dalmas ise şarkıları seslendirmiştir.

Leblebici Horhor Ağa'nın Ertuğrul'un ikinci, Türk Sineması'nda gerçekleştirilen üçüncü çevriminde Ferdi Tayfur, şarkı söylüyor gibi (playback) yapmıştır. Çekim sırasında sette bulunan radyo musiki heyeti çalarken Adem Bey adlı tenor şarkı söylemekte, Ferdi Tayfur ise kamera önünde şarkıyı söylüyormuş gibi yapmaktadır. Feriha Tevfik ise aynı filmde kendi sesini kullanmıştır (Akçura, 2004:369, Konuralp, 2004:67). Pekman'nın Venedik Film Festivali'nde beğeni topladığını belirttiği film uluslararası bir festivalde gösterilmiş ilk Türk filmi olmasına karşın, Türkiye'de yine beğenilmemiştir (2004:27).

Söz Bir Allah Bir (1933), filminin müziği Muhlis Sabahattin'e, şarkı sözleri ise yine Osman Mümtaz takma adıyla Nazım Hikmet'e aittir. Ertuğrul'un operet türündeki ikinci filmi (Akçura, ty.) olan *Söz Bir Allah Bir*, M. Hernequin ve P. Weber'in bir bulvar vodvili olan *Et moi j'dis qu'elle t'n fait d'l'osil* adlı yapıtından alınmıştır (Onaran, 1973).

Müziğini Muhlis Sabahattin'in bestelediği, şarkı sözlerini Osman Mümtaz takma adıyla Nazım Hikmet'in yazdığı *Milyon Avcıları* (1934) ise Rene Clair'in *Milyon* (Le Million, 1931) filminden bir uyarlamadır. Onaran'a göre, Clair filminde şarkı sözlerini anlatım aracı olarak, müziği ise kurgudaki devamlılığa katkıda

bulunacak biçimde değerlendirmiştir (1981:245). Clair'ın filminde yakaladığı başarıyı Ertuğrul yakalayamamıştır.

Nazım Hikmet'in senaryosunu hazırladığı, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde Cemal Reşit Rey'in müziklerinden uygulama yapılmıştır. Ayrıca Pekman'ın belirttiğine göre, sanatçı Aysel Senfonisi olarak adlandırdığı bir senfoniye film için bestelemiştir (2004:27).

1930'lu yıllarda Atatürk'ün sinema alanındaki vergileri indirmesi ve seyircinin yoğun ilgisi sayesinde sektör hızla ilerlemeye, alana yatırım yapılmaya başlanmıştır. Ancak bu durum fazla uzun sürmemiş, Atatürk'ün ölümü ardından gelen II. Dünya Savaşı, çıkarılan kanunlar, 1950'de Cumhuriyet'i kuranlardan farklı bir anlayışın başa geçmesi gibi olaylar sinemanın gidişatını büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu dönemde olumlu sayılabilecek tek şey, II. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'ya çeşitli dallarda öğrenim görmeye gitmiş olan gençlerin geri dönerek (özellikle fotoğraf, grafik ya da sanat eğitimi için gidenler) sinemayı etkilemiş olmalarıdır.

3.3.1. Şarkılı ve Sözlü Filmler (Geçiş Dönemi 1939-1950)

1939 yılında II. Dünya Savaşının başlamasıyla Sovyet ve Alman sinemaları propaganda filmlerine ağırlık vermiş, Avrupa'nın diğer ülkelerinde ise film çekimi neredeyse durmuştur. Avrupa sinemasında oluşan durgunluk nedeniyle, Türkiye'nin Avrupa üzerinden yaptığı film ithalatında aksaklıklar oluşmuştur. Cemil Filmer'in *Hatıralar* eserinden de anlaşılacağı üzere salonlarda gösterilecek film sıkıntısına düşen bazı ithalatçılar İngiliz ve Amerikan filmlerine yönelmişler, filmleri savaş nedeni ile Avrupa yerine Mısır üzerinden Türkiye'ye getirtmeye başlamışlardır. Mısır üzerinden gelen gemilerde Amerikan ve İngiliz filmlerinin yanı sıra Türk Sineması'nı sonraki yıllarda büyük ölçüde etkileyecek olan Mısır filmleri de bulunmuştur.

Mısır'ın 28 Şubat 1922'de Birleşik Krallık'tan bağımsızlığını ilan etmesinden sonra Kral Faruk, II. Dünya Savaşı'nın başlarında İngilizlerin Mısır'daki üsleri kullanmasına ses çıkarmamakla beraber tarafsız kalmaya çalışmış, (<http://tr.wikipedia.org>, 28.02.2012) ülkenin ferahı için çalışmaya başlamıştır. Birinci bölümde belirtildiği gibi sesli sinema Hollywood'un dünya üzerindeki tekeli

etkilemiş ve ülkeler kendi sinemalarını geliştirmeye başlamıştır. Bu gelişimin en önemli örneklerini Kral Faruk döneminde Mısır Sineması vermiştir.

Özön, sesli sinemanın 1932’de Mısır’a girdiğini ve Arapça konuşan ülkelerin sinemaya olan ilgisinin bu sayede hızla arttığını dile getirmiştir (2010:126-127). Sinemalarının yayılmasını isteyen Mısırlılar, Amerika ve İngiltere’den film ithal etmeye çalışan Türkiye’ye kendi filmlerini de göndermeye başlamışlardır. Çoğu şarkılı melodram olan bu filmler Türkiye’de, büyük ilgi görmüştür. Muhsin Ertuğrul’un filmleri eski önemini kaybederken, bu dönemde Türkiye’ye gelen *Aşkın Gözyaşları* (Muhammet Kerim/1938), sinema salonlarında gösterildiğinde seyircide büyük ilgi uyandırmıştır. Akın Ok’un *Türk Sinemasında Film Müzikleri* adlı çalışmasında belirttiğine göre, *Aşkın Gözyaşları* adlı filmin İstanbul’da gösterilmesiyle bol müzikli, aşklı, gözyaşlı Mısır filmleri akımı başlamıştır (1995:43).

Abisel’in ifadesine göre İstanbul sinemalarının gösterdiği bu filmler hafif operetler, aşk maceraları bazen düşkün kadın hayatlarıdır (2005:15) ve filmler uzun şarkılarla doludur. Bu nedenle sinemada yeni bir iş kolu açılmıştır. Mısır yapımı filmlere Türkçe sözler yazılmış, şarkılar bestelenmiştir.

Bu işi ilk yapanlardan biri Saadettin Kaynak’tır, onu Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işlay, Kadri Şençalar, Zeki Duygulu ve Şükrü Tunar gibi besteci ve icracılar izlemiştir. Otyama göre Mısır filmlerinin bu şekilde uyarlanması arabeskin doğuşuna neden olmuştur (1980:12).

Sadettin Kaynak’ın besteleri, Münir Nurettin Selçuk ve Müzeyyen Senar’ın sesleriyle Türk musikili ve Türkçe seslendirmeli olarak gösterilen bu filmler halk tarafından beğeni ile izlenmiştir (Onaran, 1994:31).

Necip Sarıcı, dönemin önemli bestekarlarından olan Saadettin Kaynak’ın bir filme 10 ile 20 arasında beste yaptığından bahsetmektedir. Bu yıllarda sesler direkt filme kaydedildiğinden ve Türk Sineması’nın tam bir arşivi olmadığından bugün bu filmlerin birçoğu bilinmemektedir. Ancak yapılan şarkılar popüler olduğundan, önemli bir sektör yaratmıştır. Dünyaca ünlü Odeon ve Colombia Şirketleri belki de bu filmler sayesinde Müzeyyen Senar ve Münir Nurettin Selçuk ile kontrat yapmışlardır (Sarıcı, 2011).

Mısır melodram filmlerine özgün müzik yapılması ile birlikte yeni bir şarkı yazarı kuşağı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu isimler arasında, Artaki Candan, Sadi Işıl, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkun, Mustafa Nafiz Irmak, Selahaddin Pınar, İsmail Ogun bulunmaktadır.

Bu tarz film gösterimleri gerçekleştirilirken Türkçe'ye uyarlama sadece sözlerle değil görüntülerle de yapılmaya başlanmıştır. Işık Film Şirketinin getirdiği *Oğlumu Öldürdüm* filminde Cezayir'de bir paşanın düğününde salona Hamiyet Yüceses, üstad Sadi Işıl ve arkadaşları davet edilmiştir. Sadi Işıl'ın taksiminden sonra Hamiyet Yüceses sarayda *Yesin Onu Ninesi* adlı şarkısını okumuş ve bir süre sonra filmin aslına dönülerek Fransız oyuncunun dansı izlenmeye başlanmıştır (Özgüç, 1990:53, Konuralp, 2004:69).

Türk Sineması'nın bu dönemde kullanmaya başladığı başka bir yöntem ise sonradan sözlendirmedir. Film yapımı ve sinema işletmeciliğinin yanında film ithalatçılığı işiyle de uğraşan İpekçi Kardeşlerin yurtdışından getirdikleri filmlerin Türkçe sözlendirilmesi işlemleri bir önceki bölümde de ele alındığı gibi büyük masraflar yaparak kurdukları stüdyolarında gerçekleştirilmiştir.

Türk Sineması'nda yabancı filmlere Türkçe sözlendirme yapılmasına İpek Film Stüdyosu'nda, 8 Temmuz 1933 tarihinde başlanmıştır (Gökmen, 1989:135, Akçura, 2004:98). Stüdyonun ilk sözlendirme yönetmeni İpekçiler'in yakın arkadaşı Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet 1931-1932 yılları arasında İpek film için sözlendirme işinde çalışmış, bir süre sonra bu görevi öğrencisi Ferdi Tayfur üstlenmiştir (Akçura, 2004:59-60, Scognamillo, 2010:81).

Adalet Cimcoz'a göre ilk Türkçe sözlendirme yapılan film Alman yapımı *Güneş Doğarken* isimli bir savaş filmidir. Darülbeyti (Şehir Tiyatrosu) oyuncularının sözlendirmesini yaptığı filmin yönetmenliğini ilk olarak aynı kurumun oyuncusu olan Mahmut Morali denemiş, Darülbeyti sanatçılarının sözlendirmeleri doğal gelmeyince, yönetim Nazım Hikmet'e verilmiştir. Bu filmde sözlendirme yapan Hüseyin Kemal Gürmen, Emin Belig Beler, Mahmut Morali, İ.Galip Arcan, Sami Ayanoğlu gibi tiyatro oyuncularının yanı sıra Nazım Hikmet, her zamanki gibi ileri görüşlü ve yaratıcı bir kişi olarak, değişik kesimlerden insanları bu işe sokmuştur. Bunlar arasında adını sıkça duyulacak olan Ferdi Tayfur ve eşi Melek

Hanım da bulunmaktadır. Film 1933 yılında İpek Sineması'nda gösterilmiş ve büyük bir beğeni toplamıştır (Akçura, 2006).

Sözlendirme yönteminin başarı ile kullanılmasına rağmen özellikle Anadolu'da filmlerdeki açıklayıcı yazılar ve/veya ara yazılar Türkçe ve Fransızca (alt yazıların Fransızca olması geleneği 1940'lara kadar sürmüştür) olarak yazılmıştır (Scognamillo, 2010:78).

Türk Sineması'nda ithal edilen yabancı filmlere sözlendirme yapılırken, Muhsin Ertuğrul filmlerini sesli olarak çekmeye devam etmiştir. Onaran'ın Geçiş Dönemi olarak adlandırdığı yılların başında, 1939 yılından sonra birçok yeni yönetmen film çekmeye başlamıştır. Eğitim için yurtdışına çıkanlardan savaş nedeniyle geri dönenler 1940'lı yıllarda sinemayı etkilemiştir. Türk Sineması'ndaki bu ara dönemde, sinemada hem tiyatrocular (Kemal Arduman, Mümtaz Ener, Kani Kıpçak, Sami Ayanoglu, Talat Artemel), hem sinemaya heves etmiş girişimciler (Şakir Sırmalı, Vedat Ar, Orhon Murat Arıburnu), hem de bu işin eğitimini almış veya çalışmasını yapmış (Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi) kişiler birlikte yer almışlardır. (Bu dönemin ses kullanımı bağlamında en önemli yönetmeni Faruk Kenç'tir.)

Şefik Güngör'ün de (1994:44) belirttiği gibi çekimlerin sesli olarak gerçekleştirildiği bu yıllarda yetersiz ışık kaynakları ve dar açılı objektiflerle duyarsız pelikülleri etkileme zorluğundan kaynaklanan mizansen kısıtlamaları, mikrofonların yetersizlikleri çekimleri olumsuz etkilemektedir. Bu yıllarda oyuncular her hareketlerinde, başlarını çevirirken bile, dikkatli davranmak zorundaydılar. Tüm bunlara, gittikçe hareketsizleşen kamera da eklenince, sesli sinemaya karşı çıkanların kaygılarını doğrular nitelikte henüz bir dile sahip olmaya çalışan Türk Sineması, gittikçe daha çok tiyatroya benzemeye başlamıştır. Ertuğrul'u eleştirenler de bu sıkıntılar yüzünden sinemada estetik yenilikler yapamamıştır. Bu sıkıntılar devam ederken, Halil Kamil ile arasında maddi sorun çıkan Faruk Kenç, *Taş Parçası* ve *Yılmaz Ali* adlı filmlerini sesli olarak çekmesine rağmen yaşadığı sıkıntılar nedeniyle 1943 yılında *Dertli Pınar* filmini sessiz çekmiş ve sonradan seslendirme yöntemini tercih etmiştir. Bu bağlamda Faruk Kenç ses kullanımı açısından Türk Sineması'nda yeni bir dönemi başlatmıştır.



Resim 59: Faruk Kenç

(Dublaj Belgeseli, 2006)

Her ne kadar Muhsin Ertuğrul'un *İstanbul Sokaklarında* ve *Kaçakçılar* filmlerinde kısmen uygulanmış olsa da *Dertli Pınar* filminin tamamına seslendirme yapılmıştır. Film beğenilmemiş olsa da sonradan seslendirme yönteminin ucuzluğu ve pratikliği yapımcılar ve yönetmenler tarafından kolayca benimsenmiştir. Böylelikle sessiz dönemde olduğu gibi oyuncu yönetimi konusunda daha az sorun yaşanmış, filmler daha kısa sürede çekilebilmiş ve daha ucuza mal olmuştur. Bu tarihten itibaren film sayısında her sene düzenli artışlar olmuştur. Yeteneği olsun olmasın birçok kişi oyuncu olarak çalışmaya başlamıştır. Tiyatro kökenli olmayan, sektör dışından birçok kişi için sonradan sözlendirme büyük bir avantaj haline gelmiştir.

Bu yıllarda oyuncu olarak sinema sektörüne adım atan Münir Özkul “Sesli çekim benim için kolay değildi. Ezber yapmak zor geliyor. Yapımız gereği kolay ve pratik olanı seçiyorduk. Diksiyon açısından da uygun olmadığımdan sessiz çekim benim için daha uygun.” sözleriyle oyuncuların, sonradan sözlendirme yöntemine bakışlarını dile getirmektedir (aktaran Er, 1990).

Sessiz çekilen filmlerin seslendirmesi yapılırken fon müzikleri için plaklardan ve Türk Müziği çalgıları ile çalınan müzik parçalarından yararlanılmıştır. Zamanla, stüdyolarda ses çeken teknisyenler bu işi (müzik döşeme) düşük ücretlere yapmaya başlamışlardır.

Müziğin kullanım mantığını tam kavrayamamış olan yapımcı ve yönetmenler belkide Mısır filmlerinin de etkisinde kalarak yaptıkları filmlerin müzikle seyirci

toplayabileceğine inanmışlardır. Filmin ön jeneriğinden arka jeneriğine kadar aralıksız müzik kullanımını dönemin tüm filmlerinde görülmektedir. Ses teknisyeni olarak Necip Sarıcı (2011, 2012) özellikle filmlerinin görüntülerine ve içeriğine pek güvenmeyen yapımcı ve yönetmenlerin müziği filmin kurtarıcısı olarak gördüklerini ve bu nedenle filmin tamamında müzik kullanılmasını istediklerini dile getirmektedir. Ancak müzik için bir bütçe ayrılmadığından bu yıllarda 78'lik plaklardan istediklerini seçip filme koyduklarını böylelikle ekonomik işler yaptıklarını ifade etmektedir.

Bu yıllarda özellikle, Yeni Dünya Senfonisi, Şehrazat, Vagner ve Bethoven gibi önemli isimlerin taş plaklarından sahneye uygun müzikler seçilmiş ve sesler direkt film üzerine kayıt edilmiştir. Aynı yıllarda İpek Film ve Lale Film, Alman Klank Film'in Record 2 adlı ses sistemini kullanmıştır (Sarıcı, 2012). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Türkiye'ye long playler, orijinal sound tracklar (film müzikleri) getirildiğini dile getiren Sarıcı, bir anısını paylaşırken aslında o dönemde yapılan işlerin bilinçsizce meydana getirildiğini gözler önüne sermektedir:

1960'larda hep milli filmler moda bayağı bir kullandık o müziği. O ara, Nedim abi geldi, "bu müziğin ne olduğunu biliyor musunuz?" dedi. "Marsailles, Fransız milli marşı". Yani Fransız milli marşını ben, bizim milli filmlerimizde kullanıyorum (Sarıcı, 2011).

Fakat aynı zamanda filmlere bilinçli müzik uyarlamaları yapanlarda olmuştur. Otyam'a göre, garp müziğinde bant ve plaklarla Faruk Yener, halk müziğinde insan sesleri ve halk çalgıları ile Muzaffer Sarısözen ve Sadi Yaver Ataman, pop müziği ile Fecri Ebcioğlu filme uygun müzik döşemeleri yapmışlardır (1980:11).

Sonradan seslendirme yöntemi, pratik ve ekonomik olarak kabul görse de, Türk Sinema estetiği açısından eleştirmenlerce olumsuz karşılanmıştır. Özön, "filmler baştan sona çevrildikten sonra seslendirilmeye başlanınca bunun sanat bakımından doğurduğu kötü sonuçlar ortaya çıkacak, fakat kimse eski düzene dönmek istemeyecekti" sözleri ile bu durumu ifade etmektedir (2010:119). (Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki son birkaç yıldır Türkiye'de sinema filmleri (hatta bütçesi uygun olan diziler) sesli olarak çekilmekte ihtiyaç duyulduğunda ADR ya da Play-back yöntemi kullanılmaktadır.)

Sadece güzel ya da yakışıklı oldukları için birçok kişi bu dönemde sinemaya adım atmıştır. Hatta bu yıllarda sinema dergilerinde güzellik yarışmaları düzenlenmiş, kazananlara filmlerde başrol verilmiştir. Yıldız oyuncuların doğması bir yana bu kişilerin kendilerini sözlendirememeleri, yabancı filmlerin seslendirmesinde çalışan kişilerin artık yerli filmlerde de çalışmalarının yolunu açmıştır.

Fakat yerli filmlere seslendirme yapmak, yabancı filmleri seslendirmek kadar kolay değildir. Nazım Hikmet ve Ferdi Tayfur önderliğinde yetişen sözlendirme sanatçıları, ağza tam eşleme olacak şekilde sözlerini yerine getirmekte, orjinal müzik ve efektlerle (özellikle yurtdışından enter bant gelmesinin ardından) filmler Türkçe olarak sinemalarda gösterilmektedir. Ancak, yerli yapımlarda, çekimlere özenilmemesi, başrol oyuncularının sözlendirme yapılacağını düşünerek sözlerini tam söylememeleri gibi nedenlerden dolayı sözlendirme sanatçılarına, yönetmenlerine ve ses teknisyenlerine büyük sorumluluk düşmüştür. Aynı zamanda Türk Sineması bu geçiş döneminde çok sayıda yönetmen, oyuncu, teknik adam, film yapımevi, ses stüdyosu ve laboratuvar da kazanmıştır.

Ses kullanımına verilen değer neticesinde 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen Türk Sineması'nın ilk resmi yarışmasında;

- En çok muvaffak olan ses yönetmeni: Yorgo İlyadis

- En iyi laboratuvar: Ses Film (Necip Erses)

-En iyi orijinal şarkı: Unutulan Sır (<http://www.telifhaklari.gov.tr/belge/1-3957/1931-1950-donemi.html>, 08.01.2012) ödüle layık görülmüşlerdir.

3.3.2. Sinemacılar Dönemi ve Sonrası

Özön'e göre Türk Sineması'nın en önemli çağı 1950-1960 arasında yaşanmıştır. 1960 yılının sonuna doğru ise Türk Sineması'nın başlangıçtan beri gösterdiği gelişme topluca ele alındığında, "sinemacılar" çağının yer aldığı 1950-1960 dönemi büyük bir önem kazanmaktadır. Bu önem, sinemanın tam anlamıyla bu dönemde başlamasından ileri gelmektedir (Özön, 2010:25-194-195).

1914 yılından itibaren geçen 36 yıl Türk Sineması'na ve sinemacılarına çok şey katmıştır. Zorlu geçen öğrenme yıllarının ardından, alaylıda olsa birçok yönetmen ve teknisyen yetişmiş, filmler daha bilinçli olarak yapılmaya başlanmıştır.

Tiyatronun etkisinden tamamen çıkmaya başlayan yapımlarda artık sinemasal öğelere ve film diline rastlanmaya başlanmıştır.

Aslında bu yıllarda sıkça kullanılan sessiz çekim yöntemi, alışlagelmiş oyuncu ve konuların dışına çıkmadaki ürkeklik, filmleri kendi sesiyle konuşacak oyuncuların az oluşu, filmlerin sonradan sözlendirilmesi ve bunda da hep aynı kadronun kullanılışı Esen'e göre Türk Sineması'nın yetkin bir anlatım yakalamasını engellemiştir (2010:46). Türk Sineması bir köşede bu şekilde devam ederken, Erman Filmde muhasebeci, sonrasında yapım sorumlusu olarak çalışan Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğe başlamasıyla birlikte sinema, bazı eleştirmenlere göre, belki de sıkışıp kaldığı yerden yavaşça çıkmaya başlamıştır. Akad, kendine özgü anlatım dili ile 1949 yılında Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* adlı romanını aynı adla sinemaya uyarlamış, 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi ile sinema tarihçisi ve hocası olan Onaran'ın Sinemacılar Dönemini başlatmasına vesile olmuştur. Çünkü Onaran'a (1994) göre Akad, bu filmde sonra sinema öğelerini kullanarak film çekmeye başlamış ve dönemindeki yönetmenlere de örnek olmuştur.

Film üretiminin her aşamasında işinin başında olan Akad, yönetmenliğe yeni başladığı yıllardaki ses kullanımı ile ilgili tecrübesini şöyle dile getirmiştir (aktaran, Ok, 1995:44):

1950 yılında Lüküs Hayat operetini filme almıştık, filmde kullanılan müzikler Cemil Reşit Rey'in aynı isimli operetinden filme alınmıştır, bu yönde yapılan filmler içinde bizim denememiz ilktir. Filmin müziği playback olarak yapıldı. Önceden müziği aldık, sonra o parçayı projeksiyon makinesini çalıştırdığımız sete getirdik. Çekim sırasında alıcı kamerayla birlikte projeksiyonda ses bandı geçince oyuncular çalışmaya başladı. Oyuncular duydukları sese uydurarak ağızlarını açıp kapadılar. O zamanki bantlar manyetik değildi, sonra sesleri çektiğimiz sahnelerin üstüne baktık. Baskı makinesinde ses ve müzik birleştirilince bir bütün oluyor. Aslında filmin müziğini ve seslendirmesini ilkel yöntemlerle gerçekleştirdik.

Bu dönemde film çekmeye devam eden Geçiş Dönemi yönetmenlerinden Aydın Arakon'ın *İstanbul'un Fethi* (1951) filmi için Atlas Film stüdyosunun platosuna brandalarla, dekor merdivenleriyle ayrıca bir ses odası yapılmıştır. Bu film ile Nedim Otyam Türkiye'de bir ilki gerçekleştirerek 45 kişilik orkestra ile 200 kişilik askerden oluşan koroyu, yaptıkları ses odasına alarak, Şadan Kamil'in

teknisyenliğinde ses kaydını gerçekleştirmiştir. Bu ilk özgün sinema müziği kompozisyonu ve ses çekimi olarak Türk Sinema tarihine geçmiştir (Otyam, 1980:15).

Filmlerin jeneriklerinde yazan “Özgün Sinema Müziği” artık filme uygulanmaya çalışılan müzik olarak değil, film ile bütünleşen, film için bestelenmiş müzik olmuştur. Bu tarihten sonra Yalçın Tura, Arif Erkin, Sarper Özhan, Timur Selçuk, Cahit Berkay, Kemal Sunder (Otyam, 1980:13) gibi isimler filmlere özgün müzikler yapmaya başlamışlardır. Müziğin etkisini kavrayan yerli yapımcılar bu işe önem verirken Abisel’in ifadesiyle filmlerde, anlaşılmazsa endişesiyle bol sözle anlatmaya çalışma bir yana, atasözü, deyim ve tekerleme, günün moda ya da argo sözcüklerine bolca yer verilmesi özellikle ticari yapımlarda sıkça rastlanan bir durum olmuştur (Abisel, 2005:120).

Filmlerde konuşmalara çokça yer verilmesi özellikle 1970’li yıllara doğru yaygınlaşan güzel oyuncuların, şarkı söylediği filmlerde ses ekibini sıkıntıya sokmuştur. 45’lik plaklarda çalan şarkıya, güzel oyuncu tarafından playback yapılması sonucunda film üzerindeki sesle oyuncunun ağzının eşleme işlemleri teknisyenleri zor durumda bırakmıştır. Bu durum karşısında ses teknisyenlerinin bir yöntem geliştirdiğini ifade eden Sarıcı (2011), filmlerde kullanılacak müziklerin ünlü şarkıcılar tarafından okunduğunu ve bu kayıtların özel bir teyp ile sete gönderildiğini ve çekimlerde kullanıldığını belirtmektedir.

Bu yıllarda müzikler doğrudan optik olarak kayda alınmaktadır. Müzik parçası kayda alınıp kesilmekte, laboratuara gönderilmekte, banyo ettirilip kalite kontrolü yapılmaktadır. Sonraları ise bir manyetik teyp (TK.35) kullanılmaya başlanmıştır. Teybin kendi mikrofonu ile sesler kaydedilip sonrada dinlenebilmiştir.

İlk filmi *Kardeşim Benim*’i 1983 yılında çeken Nesli Çölgeçen, aslında bu yıllarda yönetmenlerin filmleri sesli çekmek istediklerini ancak yapımcıların maddi kaygılar nedeni ile bu imkanı onlara vermediklerini dile getirmektedir (2012). Maddi kaygıların yanı sıra eğitilmiş kişilerin de olmayışı yapımcıların sesli çekim işine girmesini engellemiştir.

Türk Sineması’nda uzun yıllar hatta 2000’li yıllara kadar diyebiliriz ki eğitime, eğitilmiş kişilerle çalışmaya pek önem verilmemiştir. Özellikle yapım sonrası olarak adlandırılan görüntü ve ses kurgusu aşamasında işi deneme yanılma

yöntemi ile öğrenmiş kişiler çalışmıştır. Akad'ın (2004) kitabında değindiği gibi aslında filmlerin kurgu ve miksajının yapıldığı stüdyolarda bilimsellik adına hiçbir şey yoktur. Bu stüdyolarda yapılan işler çoğu zaman malzemesiz gerçekleştirilmiştir. Ancak bunun yanı sıra paraya kıyıp yurtdışında gördüğü yeni bir cihazı kullanmak için Türkiye'ye getirten yapımcılar da vardır bu dönemde. Fakat daha fazla masraf olmasın diye aleti kullanmayı öğretecek birilerini getirmediğinden, cihazlar yıllarca çürümeye bırakılmış ya da onun, ne işi yaradığını deneme yolu ile bulan çaycı ve temizlik işçilerinin elinde işler hale gelmiştir.

Film yapımının arttığı yıllarda ise seslendirmeler bir iki aygıtla evlerde, bürolarda yapılacak kadar basite indirgenmeye başlanmıştır (Buna Yeşilçam'da "telefon kabini" seslendirmesi denmektedir) (Abisel, 2005:118). Doğal seslerin kullanımı ise tamamen göz ardı edilmiş, yaşanan krizler, politik karmaşalar, televizyonun evlere girişi sinemanın tamamen basite indirgenmesine yol açmıştır.

Türk Sineması'nda ses alanında en iyi yapılan ve dünya genelinde de kabul edilmiş olan iş, sonradan sözlendirme işlemidir. Seslendirme sanatçılarının yabancı filmlere yaptıkları ağız eşlemeli sözlerinin başarısı tüm dünyaya yayılmıştır. Müziğe ve sözlendirmeye verilen önem ortada iken, efekt ve sessizlik kullanımı Türk Sineması'nda 2000'li yıllara kadar ihmal edilmiştir.

Türkiye'de düzenlenen film yarışmalarında da (1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen Türk Sineması'nın ilk resmi yarışması hariç) uzun yıllar ses göz ardı edilmiştir. Türkiye'nin en eski ve köklü film festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin ikincisinin düzenlendiği 1965 ve üçüncüsünün düzenlendiği 1966 yıllarında sadece Nedim Otyam, En İyi Özgün Müzik (*Karanlıkta Uyananlar* ve *İsyancılar* filmleri ile) dalında ödül almıştır. 30. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Seslendirme adı altında Yeni Lale ödül alabilmiş, sonrasında yine bu dalda ödül verilmemiştir.

"*Ses Tasarımcısı*" teriminin profesyonel bir meslek adı olarak ilk kez 1979 yılında kullanılmış olmasına karşın, Türkiye'de 2004 yılına gelindiğinde (41. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği *Meleğin Düşüşü* filmi ile) ilk kez İsmail Karadaş, *Ses Tasarımı* adı altında ödüllendirilmiştir. 2005 yılında düzenlenen festivalde *En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj Ödülü* adı altında *İki Genç Kız* filmi ile Erol Adilce'ye, 2006 yılında *İklimler* filmi ile yine İsmail

Karadaş'a, 2007 yılında *Mutluluk* filmi ile Orçun Kozluca'ya, 2008'de *Nokta* filmi ile Kostasvi Variopiotis'e ödül verilmiştir. 2009 yılında Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, Ses Tasarımı alanında Reha Erdem'in *Kosmos* filmine verilmiştir. Ayrıca 18.Adana Altın Koza Film Festival'inde kategoriler arasında olmamasına rağmen jürinin talebi ile 'Ses Tasarımı' başlığı ile yeni bir kategori açılmış ve ödül, *Kaybedenler Kulübü* ve *Eylül* filmlerindeki çalışmaları nedeniyle Burak Topalakçı'ya verilmiştir.

Ses ve ses tasarımı/düzenleme işine Türkiye'de çok önem verilmediğini dile getiren Orçun Kozluca, miksaj işi ile uğraşan kişilerin işlerini iyi yapsalar dahi takdir edilmediklerini dile getirmektedir (2013).

Son yıllarda belki de küreselleşmenin de bir sonucu olarak sinemaya daha bilinçli yaklaşılmaya başlanmış, özellikle sayısal sistemlerin çok yönlü kullanımı sağlanmıştır. Ancak bu zamana kadar yaşanan süreç Türk Sineması adına oldukça zorlu ve sıkıntılıdır. Çalışmanın devamında Türk Sineması'nda ses alanında yapılan çalışmalar bu alanda emek vermiş olan isimlerle birlikte aktarılmaya çalışılmıştır.

3.4. Türk Sineması'nda Ses Alanında Çalışanlar

Türk Sineması'nda hep karşılaşıldığı gibi ses alanında da bir arşiv ya da tam anlamıyla resmi bir kaynak bulunmadığından filmlerden, belgesellerden kitaplardan edinilen bilgilerle bu bölüm oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın kapsamı dahilinde kişiler hakkında yeterli bilgi bulunmasa bile bu bölümde en azından isimlerine yer verilerek yazılı bir kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır.*

Bu bağlamda araştırma alana dayalı olarak gerçekleştirilmiştir, Türk Sineması'na ses alanında özellikle 2000'li yıllar öncesinde emek vermiş, yaşayan ve ulaşılabilen kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler de, yarı yapılandırılmış soru formları aracılığıyla, Türk Sineması'nda sesin evrimi ve sanatsal gelişimi hakkında bilgi edinmek ve bu alanda çalışmış kişilerin en azından adlarını öğrenmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıda üç alt başlık oluşturulmuştur. Bu bağlamda Türk Sineması'na ses teknisyeni, seslendirme yönetmeni-sanatçısı ve film

*Bu bölümdeki bilgiler, Dublaj Belgeseli (2006), Kurgu Belgeseli (2007), <http://www.sinematurk.com>, <http://www.imdb.com>, <http://www.sinemalar.com>, <http://www.seslendirme.org/sanaticilar>, <http://www.kameraarkasi.org> sitelerinden ve kişilerle gerçekleştirilen yüz yüze görüşmelerden yararlanılarak hazırlanmıştır.

müziği yaparak emek verenlere alanında yaptığı işlerin tarihsel sıralaması göz önünde bulundurularak yer verilmiştir.

3.4.1. Ses Teknisyenleri

İsimleri pek duyulmamış olsa da Türk Sineması'nın zorlu günlerinde yokluk içinde çalışmış, bilgi ve teknik eksikliğine rağmen başarılı işler çıkarmış önemli ses teknisyenleri bulunmaktadır. Türk Sineması'nın ilk ses teknisyeni ilk sesli film stüdyosunu açan İpek Film tarafından Almanya'dan getirtilen ses mühendisi Wilhelm Morhenn tarafından yetiştirilen Osman İpekçi'dir.

Türkiye'de iki sene kalan Morhenn ses alma işlerini Osman İpekçi, Yoakim Filmeridis ve Hilmi Fitaş'a öğretmiştir (Onaran, 1981:136). 1954 yılında ise Lale Film'in, Siemens firmasından satın aldığı 4 kanallı mikseri öğretmek için Türkiye'ye gelen Siemens mühendisi Bruno Höhn, yaklaşık bir yılda Esat Toroğlu'nu, Toroğlu ise Nihat Sevinç'i yetiştirmiştir.

Dünyada bir meslek dalı olarak yerini almış olan ses düzenleme görevini Türkiye'de teknisyenler yerine getirmektedir. Sadece söz ve efekt kayıtlarını almakla kalmayan bu kişiler, telif sorunlarının olmadığı yıllarda yabancı filmlerden ya da plaklardan beğendikleri müzikleri alarak filmlere temaya uygun yeni müzikler yapmışlardır. Bu nedenle ki, Bidav (2012) film stüdyolarında ses teknisyenlerinin (tonmaister) çok önemli kişiler olduğunu, filmlerin onlara emanet edildiğini dile getirmektedir.

Osman İpekçi: İpek filmin ilk ses mühendisi olan Osman İpekçi birçok filmde görev almıştır. Wilhelm Morhenn'in ülkesine dönmesinin ardından sesli çekimlerde bulunan İpekçi, seslendirme yönteminin kullanılmaya başlanmasıyla setlerden stüdyoya gelmiş burada da birçok ses sanatçısını yetiştirmiştir.



Resim 60: Osman İpekçi

Açık havada ses kayıt provaları (Dublaj Belgeseli,2006)

Muhsin Ertuğrul'un

Allahın Cenneti (1939),

Tosun Paşa (1939)

Kıskanç (1942) ses mühendisliğini üstlendiği filmlerdendir.

Şadan Kamil: 1939'da Londra'ya giderek orada RCA stüdyolarında ses kaydı üzerine bilgisini geliştirmiştir, döndüğünde Ha-Ka filmde çalışmaya başlamıştır. İlk filmini 1943'te çeken Halil Kamil'in akrabasıdır. Daha çok yönetmen kimliği ile bilinmektedir.

Necip Erses: 1943 yılında kurulan Ses Film Stüdyosu'nun sahibi olan Necip Erses, yabancı filmlerin seslendirme işlerinde görev almıştır. Faruk Kenç *Dertli Pınar* filmini Necip Erses tarafından kurulan Ses Film'de sessiz olarak çekmiş ve sonra Erses'in yönetiminde film seslendirilmiştir. Türkiye'de ilk defa denenmiş olan bu yöntem neticesinde film pek başarılı olmasa bile, bu çalışma sonraki yerli yapımlara bir öncü niteliği taşımaktadır. Erses'in kurduğu Ses Film 1948 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından düzenlenen Türk Sineması'nın ilk resmi yarışmasında en iyi laboratuvar ödülüne de layık görülmüştür.

Yorgo İlyadis/İlyadis: Sedat Simavi'nin *Pençe* ve *Casus* filmlerinde görüntü yönetmeni olarak görev alan İlyadis bir ara Almanya'ya giderek ses kaydı üzerine eğitim almıştır. 1940'lı yıllarda Türkiye'ye döndükten sonra uzun süre Ses Film ve Marmara Film stüdyosunda görev almıştır.

Ö. Lütfü Akad'ın *Kanun Namına* (1952), *Katil* (1953),

Osman F. Seden'in *Bir Avuç Toprak* (1957), *Altın Kafes* (1958), *Gurbet* (1959),

Arşavir Alyanak'ın *Cici Katibem* (1960), *Taşralı Kız* (1964),

Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963), *Sevmek Zamanı* (1965),

Semih Evin'in *Avare* (1964),

Hulki Saner'in *Turist Ömer* (1964),

Ertem Eğilmez'in *Senede Bir Gün* (1965) filmleri ses kayıtlarını aldığı yapımlardan bazılarıdır. Ses kaydı sırasında duyulan ihtiyaçtan dolayı ufak karakterlerin sözlendirmesini de yapan İlyadis, *Zorlu Damat* (Hulki Saner, 1962), *Çalınan Aşk* (Ülkü Erakalın, 1963), *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy, 1964) gibi birkaç filmin de müziklerini düzenlemiştir.



Resim 61: Nevin Akkaya ve İlyadis

(Dublaj Belgeseli,2006)

Turgut İnangiray: 1949 yılında Halk Film Stüdyosunda teknisyen olarak sinema hayatına başlamıştır. Sonrasında Necip Erses'in Ses Film Stüdyosu'nda çalışmıştır. Birçok filmin kurgusunu ve eşleme işlemlerini yapan İnangiray'ın yönetmenlik denemeleri de bulunmaktadır.

Metin Erksan'ın ödüllü *Susuz Yaz* (1963) filmi,

Atıf Yılmaz'ın 1965 yapımı *Murat'ın Türküsü*,
Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul (1981)* filmi, hem kurgusunu ve hem de
seslendirme yönetmenliğini yaptığı filmlerden birkaçıdır.

Kanun Namına (1952),

Katil (1953),

Beklenen Şarkı (1953),

Samanyolu (1959),

Cici Katibem (1960),

Bir Demet Yasemen (1961),

Senede Bir Gün (1965),

Sokak Kızı (1966),

Su (1981) ise eşlemesini yaptığı filmlerdendir.

Bican Avşar: Aram Gülyüz'ün yönetmenliğini yaptığı *Mirasyediler* (1974)
filminin kurgusunu, Mehmet Dinler'in *Yalancı / Çok Yalnızım* (1973)
filminin müzik ve ses kayıt işlemlerini gerçekleştiren Avşar, çok sayıda filmde görev
almıştır.

İstanbul'un Fethi (Aydın Arakon, 1951),

Cingöz Recai (Safa Önal, 1969),

Dağlar Kızı Reyhan (Metin Erksan, 1969),

Sen Bir Meleksin (Nejat Saydam, 1969),

Oyun Bitti (Orhan Elmas, 1971),

Senede Bir Gün (Ertem Eğilmez, 1971),

Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1971),

Oğlum (Aram Gülyüz, 1972),

Yalan Dünya (Temel Gürsu, 1972),

Düşman (Muzaffer Arslan, 1973),

Siyah Gelinlik (Orhan Elmas, 1973),

Hababam Taburu (Hulki Saner, 1975),

Keloğlan İz Peşinde (Nuri O. Ergün, 1975),

Kartal Murat (Cüneyt Arkın, 1980) ses ekibinde yer aldığı filmlerden
birkaçıdır.

Rauf Tözüm: Birçok stüdyoda görev almıştır. 1950’li yıllarda sinema sektöründe çalışmaya başlayan Tözüm, filmlere özgün müzik yapmanın yanı sıra, seslendirme yönetmenliği, seslendirme ve ses kayıt görevlerinde de bulunmuştur.

1953 yapımı *Drakula İstanbul’da*, Zeki Müren ve Belgin Doruk’un başrollerini paylaştığı Arşavir Alyanak’ın yönettiği *Son Beste* (1955), Memduh Ün’ün, *Üç Arkadaş* (1958), Ülkü Erakalın’ın yönetmenliğini yaptığı *Yıldızların Altında* (1965) ses teknisyenliğini yaptığı filmlerden bazılarıdır. Tözüm ayrıca,

Ö. Lütfü Akad’ın *Meyhanecinin Kızı / Mapushane Çeşmesi* (1958), *Tanrının Bağışı Orman* (1964),

Nevzat Pesen’in *Samanyolu* (1959),

Nejat Saydam’ın *Hayat Bazen Tatlıdır* (1962),

Metin Erksan’ın *İstanbul Kaldırımları* (1964),

Osman F. Seden *Elveda Sevgilim* (1965 - Fecri Ebcioğlu ile birlikte),

Türker İnanoğlu’nun *İdam Mahkumu* (1966) gibi filmlerinin de müziklerini düzenlemiştir.

Lami Kamil: Uzun süre ses kayıt teknisyeni olarak sinema sektörüne emek vermiştir. Kamil’in yaptığı işlerden birkaçı;

Şadan Kamil’in *Edi İle Büdü Tiyatrocu* (1952),

Aydın Arakon’un *Kızıltuğ* (1952), *Fosforlu Cevriye* (1959),

Ö. Lütfü Akad’ın *Altı Ölü Var / İpsala Cinayeti* (1953),

Osman F. Seden’in *Kırık Plak* (1959),

Atıf Yılmaz’ın *Kızıl Vazo* (1961), *Tatlı Bela* (1961),

Sırrı Gültekin *Tel Örgü* (1969) filmleridir.

Esat Toroğlu: Ses kaydının yanı sıra birkaç filmin yapımcılığını da üstlenen Toroğlu’nun kayıt aldığı filmlerden bazıları;

Nilgün (Münir Hayri Egeli, 1954),

Beyaz Mendil (Ö. Lütfü Akad, 1955),

Kadın Severse (Atıf Yılmaz, 1955),

Kalbimin Şarkısı (Ö. Lütfü Akad, 1956)’dır.

Marko Buduris: Kurgucu Orhan Atadeniz'den makinistliği öğrenerek sinema sektöründe çalışmaya başlamıştır. Negatif kurgu, ses kurgusu ve eşleme yapmayı öğrenmiş, Yıldız Film Stüdyosu'nun ses teknisyeni olarak uzun yıllar çalışmıştır. Filmlerin jeneriğinde işinin adı *Sesleri Alan* olarak geçen Buduris, 1000'in üzerinde filmin ses kaydını almıştır.

Nejat Saydam'ın *Kaderim Böyle İmiş* (1959),

Osman F. Seden'in *Elveda Sevgilim* (1965),

Türker İnanoğlu'nun *Babasına Bak Oğlunu Al* (1965), *Zennube* (1965), *Beyoğlu Esrarı* (1966),

Ö. Lütfü Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966) ve *Gelin* (1973),

Çetin İnanç'ın *Kızıl Maske* (1968),

Seyfi Havaeri'nin *Zafer Kartalları* (1974),

Ülkü Erakalın'ın *Düşmanlarım Çatlasın* (1974) ses kaydını aldığı filmlerden bazılarıdır.

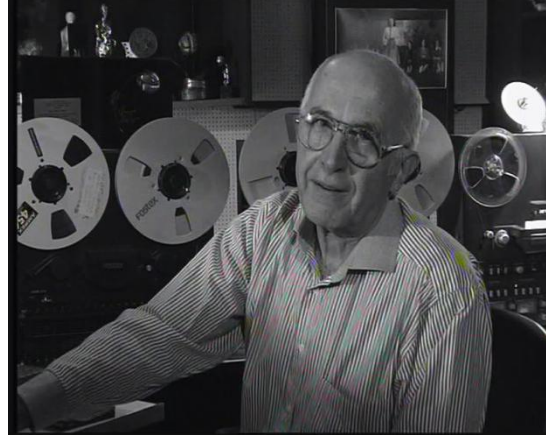
Türvak Sinema –Tiyatro Müzesi Ve Sanat Kitaplığı'nda 4 Mayıs – 4 Haziran 2011 arasında düzenlenmiş olan Turhan Ka.'nın “*Sesleri Alan: Marko Buduris*” adlı Resim Sergisinin Basın Bülteninde Türker İnanoğlu 1970 başlarında filmlerin renklenmeye başlamasıyla siyah-beyaz çalışan Yıldız Film Stüdyosu'nun kapanmasının ardından Marko Buduris'in ortadan kaybolduğunu yazmıştır. İnanoğlu, daha sonra Buduris'in Şişli'de pastacılık yaptığını öğrendiğini ve birkaç yıl sonra da vefat haberini aldığını belirtmiştir. 1998 yılında vefat eden Marco Buduris, Meslek Onur Ödülü almıştır (<http://www.turvak.com.tr>, 31.03.2012).

Tuncer Aydınoğlu: 1961 yılında Lami Kamil'in asistanı olarak Acar Filmde çalışmaya başlamış, 3-4 ay sonra da ses teknisyeni olmuştur. Necip Sarıcı'nın Dubaj Belgeseli'ne konuşan Aydınoğlu (2006), çalıştıkları dönemde sinema işinin çok zahmetli olduğunu dile getirmektedir:

“...şimdiki gibi hepsi ayrı ayrı değil, sesler bir defada optiğe kaydediliyordu, film de bulunmuyordu. Çoğu zaman pozitif filme kayıt yapılıyordu. İlk başladığı yıllarda 78 devirli plaklarla müzik yapılıyordu, zaman zamanda canlı müzik yapılıyordu. Film projeksiyonla yansıtılır, mikrofonlar koyulur, çalınan müzik yine platoda kaydedilirdi. Film üzerine kayıt

yapılırdı. Sözlendirmeler ayrı banda alınıp sonra filme basılıp re-recording* yapılırdı. Fon müzikleri taş plaklarla yapılıyor, 1970’lerde manyetik perfore filme geçiliyordu. 3 ayrı makine hepsi senkron çalışır film makinesi ile beraber miksaj yapılıyor. Optik recorder makinesinde filmin kenarına ses çekiliyor” sözleri ile yaptığı işin zorluklarını vurgulamaktadır.

Hayat Bazen Tatlıdır, Şehirdeki Yabancı, Yılların Öcü, Acı Hayat, Haremde 4 Kadın, Ağaçlar Ayakta Ölür, Sürü, Kurbağalar, Uçurtmayı Vurmasınlar, Piyano Piyano Bacaksız, Keşanlı Ali Destanı, Arkadaş ses kaydını aldığı filmlerden bir kaçıdır. Acar Film’in kapanmasının ardında 1991 yılında Lale Filmde çalışmaya başlamıştır (Dublaj belgeseli, 2006).



Resim 62: Tuncer Aydınoğlu
(Dublaj belgeseli, 2006)

Necip Sarıcı: 1949 yılında sinemaya makinistlik yaparak başlayan Sarıcı, İzmir’deki çıraklık yıllarının ardından İstanbul’a dönmüştür. 1952 Şan Sineması, Ant Film, 1957’de Lale Film Stüdyosu’nda işe alınmıştır. 1979’da Cemil Filmer’in Lale Film Stüdyosu’nu eşi Sebahat Filmer’den üç ortakla almış ve günümüzde de stüdyoyu yaşatmaya devam etmektedir.

* Ses kurgusu bölümünde açıklanacaktır.



Resim 63: Yılmaz Güney ve Necip Sarıcı ses kayıt çalışmalarında
(Dublaj Belgeseli,2006)

Birçok önemli yönetmen, oyuncu, ses sanatçısı ve bestekarla çalışmış olan Sarıcı, *Kuyu* (Metin Erksan, 1968), *Ah Güzel İstanbul* (Ömer Kavur, 1982), *Çökertme* (Tunca Yönder, 1997) ve Bilge Olgaç ile birlikte *Kara Gün* (Bilge Olgaç, 1971) filmlerinin yapımcılığını üstlenmiştir.

Sevimli Haydut (Asaf Tengiz, 1961),
Hancı (Türker İnanoğlu, 1961),
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961),
Yolcu (Türker İnanoğlu, 1963),
Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1964),
Veysel Karani (Hüseyin Peyda, 1965),
Çirkin Kral (Yılmaz Atadeniz, 1966),
Bağdat Hırsızı (Ertem Göreç, 1968),
Kuyu (Metin Erksan, 1968),
Kızıl Vazo (Atıf Yılmaz, 1969),
Yumurcak (Türker İnanoğlu, 1969),
Umut (Yılmaz Güney, 1970),
Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972),
Salako (Atıf Yılmaz, 1974),
Delisin (Ergin Orbey, 1975),
Pembe Panter (Hulki Saner, 1975),
Devlerin Aşkı (Osman F. Seden, 1976),

Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten, 1977),
Sultan (Kartal Tibet, 1978),
Yalnızım (İbrahim Tatlıses, 1985),
Sevdim Seni (Gökhan Güney, 1987),
Çıplak (Ali Özgentürk, 1992) ses teknisyenliğini yaptığı ya da ses ekibinde yer aldığı filmlerden sadece birkaçıdır.

Sinemanın sesle birlikte büyük bir ivme kazandığını dile getiren Sarıcı, özellikle manyetik dönemde tüm olumsuzluklara rağmen sesle ilgili çalışmalarda büyük ilerlemeler kaydedildiğini dile getirmektedir. Türk Sineması'na, 2000'li yıllara kadar yeni bir teknik cihaz gelmediğini, kullanılmış, önceki dönemlere ait cihazlarla çalışmalar yaptıklarını belirten Sarıcı, düşük bütçeli işlerde anında kayıt ve miks işlemlerini gerçekleştirmelerine rağmen başarılı projelere imza attıklarına değinmektedir (Sarıcı, 2012b).

Çalışmaya başladığı ilk yıllarda telif hakları diye bir sorun olmadığından özellikle Amerikan filmlerinin Long Play (LP)'lerinin çıkması ile birlikte, plaklardan beğendikleri müziklerle düşük bütçeli filmlere müzik yapan tonmaysterlerden olan Sarıcı 1000'e yakın filmin müzik düzenlemesini gerçekleştirmiştir. Cemal Noyan, Erkan Esenboğa gibi önemli isimlerin yetişmesine katkısı olmuştur.

Necip Sarıcı, Mecidikeköy'de hala yaşattığı Lale Film Stüdyosu ve uzun bir çalışma dönemi sonunda ortaya çıkardığı Dublaj Belgeseli adlı dört bölümlük çalışmasıyla Türk Sineması'nın bilinmeyen yönlerine ışık tutmakta ve bu tarihi bilgileri ilgilenenlerle paylaşmaktadır.

Nihat Sevinç: *Sevimli Haydut* (Asaf Tengiz, 1961), *Gönülden Gönüle* (Süha Doğan, 1961), *Hancı* (Türker İnanoğlu, 1961), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Gümüş Gerdanlık* (Ümit Utku, 1962), *Yolcu* (Türker İnanoğlu, 1963) ses kaydını yaptığı filmlerdendir. Türk Sineması'na laboratuvar bölümünde de hizmet veren Sevinç, Orhon M. Arıburnu'nun *Ümitler Kırılınca* (1962) filmin müziklerini düzenlemiştir.

Veli Akbaşlı: Ağabeyi yönetmen Hicri Akbaşlı'nın aracılığı ile oyuncu olarak sinema sektörüne giren Akbaşlı senaryo yazarlığı ve yönetmenliğin yanı sıra uzun yıllar kurgu, ses eşleme ve 2000'li yıllardan sonra da seslendirme yönetmenliği yapmıştır.



Resim 64: Veli Akbaşlı

Sektörün yoğun iş yaptığı 1970'lerde ithal edilen yabancı filmlerin enter bantlarının gönderilmediği ya da ekonomik olması nedeniyle ithalatçıların bu bantları getirtmediğini dile getiren Akbaşlı, bu filmlerin seslendirme çalışmaları için basılan iş kopyalarının (baskının baskısı olduğundan) kalitesiz olması nedeniyle, ortaya çıkan filmin müzik ve efekt kalitesinin de düşük olduğunu ifade etmektedir. Bu durum üzerine uzun bir süre kafa yoran Akbaşlı, perfore manyetik teypler yeni geldiğinde enter bant hazırlayabileceğini düşünmüş, patronunun beğenmemesini önemsemeden, filmin orijinal sesini perfore teyplere kayıt ettirip, kurgu masasında filmde lazım olan sesleri işaretleyerek (kuş sesi, savaş sesi vs.) metresi ne kadarsa perfore teyplerde çoğalttırmıştır. Aynı yöntem ile orjinal filmin müziğini de plaktan alan Akbaşlı, Türkiye'de ilk defa bir yabancı filmin enter bandını bu şekilde hazırlamıştır. Bu sayede müzik, efekt bandı ayrı ayrı verilerek seslendirme kaydına girilmiş ve aslına uygun bir randıman alınarak, dönemine göre kaliteli işlerin ortaya çıkmasına aracı olmuştur. Bu uygulamadan sonra TRT'den ve diğer stüdyolardan gelenlere bu işlem anlatılmış ve yöntemin herkes tarafından kullanılabilmesi sağlanmıştır. Dolby sistem geldiğinde ise bu işin fonksiyonu azalmış, sonraki, yıllarda da enter bant getirilmeye başlandığından işleri daha da kolaylaşmıştır

(Dublaj belgeseli, 2006, Akbaşlı, 2011). (Çalışmanın devam ettiği sırada Veli Akbaşlı hayatını kaybetmiştir.)

Mustafa Kent: Bir çok filmin kurgusunu gerçekleştiren Kent aynı zamanda bu filmlerin ve daha fazlasının senkron işlemlerini yapmıştır.

Ertem Göreç, *Karanlıkta Uyananlar* (1964), *Ölüm Saati* (1967),

Süreyya Duru *Aşk ve İntikam* (1965),

Atıf Yılmaz *Ah Güzel İstanbul* (1966),

Ülkü Erakalın *Kara Tren* (1966),

Yılmaz Atadeniz *Çirkin Kral Affetmez* (1967),

Seyfi Havaeri *Kara Sevda* (1968),

Yılmaz Güney *Umut* (1970), *Acı* (1971),

Türkan Şoray *Dönüş* (1972),

Osman F. Seden *Bekçiler Kralı* (1979),

Kartal Tibet *Çarıklı Milyoner* (1983) Kent'in eşleme işlemini yaptığı filmlere birkaç örnek olarak gösterilebilir.

Nevzat Pesen: Yönetmen olarak tanınan Pesen, ses cihazları ve sinema makineleri üzerine işletmecilik yaparak başladığı sinema hayatını 1957'de İstanbul'da kurduğu Pesen Film şirketinde yapımcı olarak devam ettirmiştir. Yapımcı olarak yaptığı çoğu filmin senaryo, ses kayıt ve yönetmenliğini de üstlenmiştir.

Veda Busesi (Ülkü Erakalın, 1965),

Posta Güvercini (Nevzat Pesen, 1965),

Hüdaverdi-Pırtık (Lale Oraloğlu, 1971) filmlerinin ses kayıt işlemlerini,

Cehenneme Bir Yolcu (Nuri O. Ergün, 1971) filminin seslendirme yönetmenliğini,

Kadın Severse (Ülkü Erakalın, 1968) filminin müzik ve ses kayıt işlemlerini gerçekleştirmiştir. Girdiği ekonomik bunalımın üstesinden gelemeyen Pesen, 1973 yılında intihar ederek yaşamına son vermiştir.

Kunt Tulgar: Yönetmenliğini üstlendiği *Tarzan Korkusuz Adam* (1974), *Süpermen Dönüyor* (1979) gibi filmlerle Türk Sineması'nın unutulmazları arasında

giren Tulgar, senaryo yazarlığı, oyunculuğun yanı sıra açtığı Kunt Film ile birçok filmin yapımcılığını da üstlenmiştir.

Birçok filmde ses kayıt teknisyeni olarak görev alan Kuntu Tulgar'ın çalıştığı filmlerden bazıları;

Devlerin Kavgası (Kemal Kan, 1965),
Maskeli Şeytan (Yılmaz Atadeniz, 1970),
Damgalı Adam (Nejat Okçugil, 1974),
Tövbekar (Ertem Göreç, 1977),
Görünmeyen Düşman (Cüneyt Arkın, 1978),
Yengen (Ülkü Erakalın, 1978),
Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç, 1982),
Kılıbık (Uğur İnan, 1983),
Kocanın Karısı (Ertem Göreç, 1987)'dir.

Erkan Esenboğa: 2011 yılında hayatını kaybeden Esenboğa sayısız filmde seslendirme yönetmeni ve ses mühendisi olarak görev yapmıştır. Esenboğa'nın görev aldığı unutulmayan filmlerden bazıları şunlardır:

Cibali Karakolu (Hulki Saner, 1966),
Salak Milyoner (Ertem Eğilmez, 1974),
Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976),
Selvi Boylum, Al Yazmalım (Atıf Yılmaz, 1977),
Sensiz Yaşayamam (Metin Erksan, 1977),
Sultan (Kartal Tibet, 1978),
Gelincik (Şerif Gören, 1978),
Dokunmayın Şabanıma (Osman F. Seden, 1979),
Devlet Kuşu (Memduh Ün, 1980),
Ah Güzel İstanbul (Ömer Kavur, 1981),
Gırgıriye (Kartal Tibet, 1981),
İffet (Kartal Tibet, 1982),
Kılıbık (Uğur İnan, 1983),
Şalvar Davası (Kartal Tibet, 1983),
Ayşem (İbrahim Tatlıses, 1984),

Acıların Çocuğu (Ümit Efehan, 1985),
Davacı (Zeki Ökten, 1986),
Damga (Orhan Elmas, 1987),
Çizme (İsmail Güneş, 1991),
Sürgün (Mehmet Tanrısever, 1992),
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm, 1992).

Sinemanın yanı sıra video döneminde televizyon için yapılan dizi filmlerde de görev almıştır.

İsmail Karadaş: Son yıllarda da adı sıkça duyulan Karadaş, 1966 yılında Acar film stüdyosunda Tuncer Aydınoğlu'nun asistanı olarak işe başlamıştır.

Dünyanın En Güzel Kadını (Nejat Saydam, 1968),
Cingöz Recai (Safa Önal, 1969),
Dağlar Kızı Reyhan (Metin Erksan, 1969),
Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974),
Baldız (Temel Gürsu, 1975),
Fasulye (Bora Tekay, 1999),
Filler ve Çimen (Derviş Zaim, 2000),

Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filmlerinin ses kaydını almıştır.

Ayrıca Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999),

Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003),
Kader (2006),

Tolga Örnek'in *Devrim Arabaları* (2008), *Kaybedenler Kulübü* (2010) ve *Labirent* (2011) filmlerinde ses mühendisi olarak görev almıştır.

1948 yılından sonra ilk kez 2004 yılında 41. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde *Meleğin Düşüşü* filmiyle ve 2006 yılında da *İklimler* ile iki kez *En İyi Ses Tasarımı Ödülü* 'nü almıştır.

Ender Teker: Türk Sineması'na negatif kurgucu olarak emek vermiş olan Teker filmlerin ses kayıt ve eşleme işlemlerini de gerçekleştirmiştir.

Zorbanın Aşkı (Yücel Uçanoğlu, 1972),
Papazlar Şebekesi (Mümtaz Alpaslan, 1973),

Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1974),
Sahte Kabadayı (Natuk Baytan, 1976),
Sakar Şakir (Natuk Baytan, 1977) ses işlemlerini gerçekleştirdiği filmlerdendir.

Feridun Kınay: Oğlu Emre Kınay'ın yayınlanmış röportaj ve söyleşilerinden hakkında bilgi edinilen Feridun Kınay, 1960'lı yıllarda tiyatrodan oyuncu olarak görev almıştır. Bir süre Darülbeydi'de çalışan oyuncu kadro dışında kalınca İpek Film'de ses mühendisi olarak işe girmiştir. Muzaffer Arslan'ın *Acele Koca Aranıyor* (1975) filminin ses kaydının yanı sıra müziğini de düzenlemiştir. Bunun dışında;

Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974),
Zeki Ökten'in *Hanzo* (1975),
Çetin İnanç'ın *Gurbetçiler Dönüyor* (1976),
Aram Gülyüz'ün *Saffet Beni Affet* (1976),
Osman F. Seden'in *Nazey* (1979) ses kaydını aldığı filmlerdendir.

Cemal Noyan: 2000'li yıllarda film yapımcılığına başlayan Noyan, bu tarihten önce;

Şeytan Kayaları (İlhan Filmer, 1970),
Büyük Soygun (Nuri O. Ergün, 1973),
Siyah Eldivenli Adam (Mehmet Aslan, 1973) filmlerinin yanı sıra
Atilla Van ve Ömer Kırımlı ile birlikte *Kara Çarşafli Gelin* (Süreyya Duru, 1975) filmlerinin ses teknisyenliğini üstlenmiştir.

Necdet Tok: 1970 yılında ilk olarak laboratuarda çalışmaya başlayan Tok, film basmayı, ses çekmeyi öğrendikten sonra uzun yıllar kurgu ve eşleme işinde çalışmıştır.

Karanlık Yıllar (Nejat Okçugil, 1974),
Gel Barışalım (Ergin Orbey, 1976),
Tövbekar (Ertem Göreç, 1977),
Ölüm Görevi (Cüneyt Arkın, 1978),
Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç, 1982),

Son Savaşçı (Çetin İnanç, 1982),

Yasak İlişki (Orhan Elmas, 1988) ve son olarak *Kanayan Yara - Bosna Mavi Karanlık* (Yücel Çakmaklı, 1994) eşlemesini yaptığı filmlerdendir.

1990 yılından sonra sayısal sistemlerin kullanılması ve ses işlemlerinin de bilgisayar üzerinde yapılmaya başlanması ile eşleme işlemine gerek kalmamıştır. Çetin İnanç'ın 1982 yılında gösterime giren filmi *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın kurgu ve eşlemesini yapan Tok (2012), eksik teknoloji nedeni ile filmde deneme yanılma yöntemi ile buldukları görüntü ve ses efektlerini kullandıklarını belirtmektedir. Eşlemeli kurgu yapma işinin sadece kurgu yapmaktan daha zor olduğunu dile getiren Tok, sinemanın tamamen sayısallaşması ile kurgu yönetmenliği yapmaya başlamıştır.

Atilla Van: Hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamayan Van,

Kara Çarşaf Gelin (Süreyya Duru, 1975),

Biri Ve Diğerleri (Tunç Başaran, 1987),

Katırcılar (Şerif Gören, 1987),

On Kadın (Şerif Gören, 1987),

Bir Kulum İşte (İbrahim Tatlıses, 1988) filmlerinin ve

Halis Bütünley ile birlikte *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988) filminin teknisyenliğini üstlenmiş, ayrıca *On Kadın* filminin müziklerini düzenlemiştir.

Ayhan Arlı: 1980'li yılların başında stüdyolarda çalışmaya başlayan Arlı, daha çok televizyon için yapılan dizilerin ses ekibinde yer almıştır. Sektörde başarılı bir efektör olarak adından bahsettiren Ayhan Arlı'nın efektini yaptığı filmlerden bazıları şunlardır:

Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1990),

Sürgün (Mehmet Tanrısever, 1992),

İskipli Atıf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar (Mesut Uçakan, 1993),

Aşk Üzerine Söylenmemiş Herşey (Erden Kıral, Ömer Kavur, İrfan Tözüm,

Yusuf Kurçenli, Zeki Öktem, 1995),

Gemide (Serdar Akar, 2000).

Metin Çeşmebaşı: 1980 sonrası yapımlarda eşleme ve ses mühendisliği görevlerini üstlenen Çeşmebaşı, televizyon dizilerinde seslendirme yönetmenliği de yapmıştır.

Gün Akşam Oldu (Şahin Gök, 1986),

Alışırım (Temel Gürsu, 1987),

Yuvasızlar (Temel - Tanju Gürsu, 1987),

Ben İnsan Değil Miyim (İbrahim Tatlıses, 1988),

Seninle İlk Defa (Kaya Ererez, 1988),

Talih Kuşu (Kartal Tibet, 1989) görev aldığı filmlerden bazılarıdır.

Televizyon yapımlarının daha da artmasının ardından *Zerda*, *Haziran Gecesi*, *Aliye*, *Binbir Gece*, *Aşk-ı Memnu*, *Aşk ve Ceza* gibi dizilerin ses mühendisliğinin ardından, *Fatmagül'ün Suçu Ne?* adlı televizyon dizisinin ses kayıt ve mix işlemlerini de gerçekleştirmiştir.

Ses kayıt teknisyeni Ferruh Kırmaz, negatif kurgunun yanı sıra filmlerin eşlemesini gerçekleştiren Metin Miroğlu, Sezai Elmaskaya, Özdemir Arıtan, yönetmenliğin yanı sıra filmlerin eşleme işlemlerini de gerçekleştiren Zafer Davutoğlu, çeşitli kaynaklarda ve filmlerde adları geçen Haldun Özarmara, Demir Arakon, İdris Üstün, Samim Ankara gibi ses teknisyenleri de bulunmaktadır. Ayrıca yönetmen, senarist, seslendirme yönetmeni ve efektör olarak Hikmet Eldek, seslendirme sanatçısı, yönetmeni ve efektör Ersin Sanver ile efektör olarak Özdemir Özkara, Atilla Ertüz adına rastlanılan diğer isimlerdir. (Bu kişiler ile ilgili yeterli bilgi bulunamadığında burada sadece adları yazılmıştır.)

3.4.2. Seslendirme Yönetmenleri ve Sanatçıları

1930'lu yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu durum neticesinde az sayıda film çekiliyor bunun yanı sıra sinemayı karlı gören kişiler ve sinema salonu sahipleri tarafından çok sayıda film ithalatı yapılıyordu.

1928'de açılan İpek Film, Muhsin Ertuğrul'un yönlendirmesi sayesinde ilk sesli film stüdyosunu kurmuş ve Türkiye'de uzun süre tek stüdyo olarak çalışmıştır. Bu stüdyoda bir yandan yerli filmler sesli olarak çekilirken, diğer tarafta yabancı filmlere seslendirme yapılmaya başlanmıştır. Zamanla seslendirme yapılmış olan

filmler moda olmuş ve halk tarafından özellikle tercih edilmiştir. Film sayısı fazla, stüdyo sayısı az olduğundan (ancak 1934'te ikinci stüdyo olarak Ha-KA Film açılacaktır) bu dönemde yapımcılar iki günlüğüne stüdyo kiralamakta ancak çalışmaya başladıklarında kimi zaman üç filme birden seslendirme işlemi yaptırmışlardır. Film ithalatçıları sinema sektörüne tamamen kar odaklı yaklaştıklarından yapılan işin kalitesinden çok işin hızlı yapılması ile ilgilenmişlerdir. Şehir tiyatrosunun oyuncularını, provalarından ya da gösterimlerinden arta kalan vakitlerde stüdyolara gitmekte çoğu zaman tek prova ile filmlere seslendirme yapmışlardır.

Daha önce de değinildiği gibi İpek Film stüdyosunda ilk kez gerçekleştirilen *Güneş Doğarken* filminin seslendirme yönetmenliğini Nazım Hikmet üstlenmiştir. Hikmet, doğallık ve yenilik katmak adına seslendirme işlemlerinde tiyatro sanatçılarının yanı sıra sesini beğendiği, yetenekli olduğuna inandığı kişilere de şans tanımıştır. Bu kişiler arasında sonrasında sektörde önemli yerlere gelecek olan Ferdi Tayfur, eşi Melek Hanım ve kız kardeşi Adalet Cimcoz bulunmaktadır.

1934 yılında Halil Kamil tarafından açılan Ha-Ka Film'de de seslendirme işlemleri gerçekleştirilmiştir. İpek Film'in aksine Vedat Ar'a göre bu stüdyoda sadece Darülbeyti sanatçıları (şehir tiyatrosu oyuncularını) seslendirme yapmış, başka kimseye fırsat verilmemiştir.

Erdoğan Bidav tam tersini düşünse de, Halil Kamil, bir insanın 4 farklı yöntem ile ayrı sesler çıkarabileceğini inanmaktadır. Bu nedenle Halil Kamil, seslendirme işlemlerinde tecrübeli olduğuna inandığı şehir tiyatrosu oyuncularını tercih etmiştir. Kamil'e göre bu dört farklı ses aşağıdaki gibidir;

- a) Kurşun kalem dudakla burun arasına konur ve düşürmeden konuşulur
- b) Pamukla burun delikleri tıkanıp konuşulur
- c) Ağız açmadan konuşulur
- d) Kişinin kendi sesi (Dublaj Belgeseli, 2006).

Bu söylemlerden de anlaşılacağı üzere seslendirme işlemlerinin ilk yıllarında az zamanda, az sayıda insanla çok iş yapılmaya çalışılmıştır. Seslendirme stüdyolarının ve çalışanlarının sayısı 1940'lı yıllardan sonra (Faruk Kenç'in *Dertli*

Pınar filminin ardından), yerli yapımlarda da seslendirmeli filme geçilmesi ile giderek çoğalmaya başlamıştır.

‘*Dertli Pınar*’ ve sonrasında çekilen filmlerde önceleri sadece filmde oynayanlar konuşurken, hem dış görünüşe önem verildiğinde hem de çekimlerin yoğunluğundan dolayı oyuncunun haricinde farklı kişilerin sözlendirme yapması yaygınlaşmıştır.

Tüm olumsuz çalışma koşullarına karşın Türk Sineması seslendirme işlemlerinde çağdaşlarının çok önünde başarılı işler ortaya koymuştur. Amerikan yapımlarına seslendirme işlemleri yapıldığında film şirketinden yetkililerin tüm ülkelerdeki çalışmaları kontrol ettiğini dile getiren Sarıcı, Amerikan firmalarının Türk Stüdyolarında gerçekleştirilen seslendirme ve miks işlemlerinin diğer ülkelerden daha iyi bir şekilde yapıldığını dile getirdiklerini belirtmektedir (Sarıcı, 2012b). Aşağıdaki bölümde Türk Sineması’nın belki de en iyi olduğu alanda, seslendirme alanında, emek vermiş olan kişilere yer verilmektedir.

Mümtaz Osman (Nazım Hikmet): İpek Film’in sahibi İhsan İpek’in yakın arkadaşı olan Nazım Hikmet bu takma ad ile Türk Sineması’na emek vermiştir. Bu bağlamda Nazım Hikmet, birçok senaryo yazmış, seslendirme yönetmenliği yapmış, şarkı sözleri yazmıştır. İpek Film’in ilk seslendirme yönetmeni olan Nazım Hikmet birçok ses sanatçısı yetiştirmiş, yabancı dil bilgisi sayesinde filmlerin çevirilerinin doğru yapılmasını sağlamıştır.

Mahmut Moralı: İlk olarak Türkçe sözlendirilen Alman yapımı *Güneş Doğarken*, filminin yönetmenliğini Mahmut Moralı üstlenmiş ancak Darülbeydi sanatçılarının sözlendirmeleri doğal gelmeyince, yönetim bu işi Nazım Hikmet’e vermiştir. 1928 yılından itibaren sinema filmlerinde de rol alan Moralı, Kemal Film, Lale Film ve Sümer Film gibi stüdyolarda aynı zamanda hem seslendirme sanatçısı, hem de seslendirme yönetmenliği yapmıştır.

Ferdi Tayfur: Nazım Hikmet’in hapse girmesi üzerine sözlendirme işinin yanı sıra yönetmenliğini de üstlenen Tayfur, Türk Sineması’nda bu alanda çalışmış en önemli isimdir.

Tiyatro ve sinema oyuncusu Vasfi Rıza Zobu'nun bir yazısında ve Yıldız Dergisi'nde (01.06.1943) yer alan bir makalede (aktaran Akçura, 1992:43) Ferdi Tayfur'un aslında İstanbul Kanalizasyon Şirketi'nde çevirmen olduğu, sözlendirme çalışmalarını ikinci iş olarak yaptığı belirtilmektedir. Bu işinden ne zaman ayrıldığı bilinmemekle birlikte Tayfur, Muhsin Ertuğrul'un bazı dram ve komedi filmlerinde oynamış, sonra da İpek Film'de çalışmaya başlamıştır.

1931 yılında bir İngiliz filmine (Tell England) parçalar ekleyerek oluşturulan *Çanakkale* filmindeki rolüyle sinemaya ilk adımını atan Ferdi Tayfur,

Bir Millet Uyanıyor (Muhsin Ertuğrul, 1932),

Cici Berber (Muhsin Ertuğrul, 1933),

Milyon Avcıları (Muhsin Ertuğrul, 1934),

Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1934),

Güneşe Doğru (Nazım Hikmet Ran, 1937),

Şehvet Kurbanı (Muhsin Ertuğrul, 1940),

Nasreddin Hoca Düğünde (Muhsin Ertuğrul - Ferdi Tayfur, 1943),

Deniz Kızı, (Baha Gelenbevi, 1944),

Senede Bir Gün (Ferdî Tayfur, 1946-47),

Kerim'in Çilesi (Ferdî Tayfur, 1947)

İstiklal Madalyası (Ferdî Tayfur, 1948)

Öldüren Sır (Ferdî Tayfur, 1954) isimli filmlerde oyuncu olarak görev almış ve seslendirme yönetmenliği yapmıştır (Onaran, 1981:333-334, Akçura, 1992:41, <http://www.sinematurk.com/kisi/1392/Ferdi-Tayfur>, 09.02.2012).

Seslendirme yönetmenliği sırasında ses sanatçılarına söylemeleri gereken sözleri veren Tayfur, aynı zamanda önünde yer alan kutunun içinde bulunan kum ve bir sopa ile kimi efektleri de aynı zamanda gerçekleştirmiştir.

Oyunculuk ve yönetmenliğin yanı sıra birçok tanınmış yabancı oyuncunun Türkçe sözlendirmelerini de gerçekleştiren Tayfur, Laurel ve Hardy, Gruchó Max, Eddie Cantor gibi film karakterlerine yeni kişilikler kazandırmıştır, Spencer Tracy, Clark Gable, Roman Navaro, Gary Cooper gibi isimler Türkiye'de hep onun sesinden dinlenmiştir.



Resim 65: Lorel ve Hardi film Jeneriği

(Dublaj Belgeseli, 2006)

Türkiye’de, Amerikan şivesiyle Türkçe sözlendirdiği ve yerel özellikler kattığı Lorel ve Hardi’nin filmleri kendi ülkelerinden daha çok iş yapmıştır. Türk halkı tarafından çok beğenilen Lorel ve Hardi'nin kuklalarıyla sahnelerde şovlar da yapmıştır. 1938 yılında kendisiyle röportaj yapan Foto Magazin dergisi muhabirine Lorel Hardi filmlerinin sözlendirme öyküsünü şöyle anlatmıştır:

- Lorel Hardi'yi bu Amerikan şivesiyle Türkçe konuşturmak nereden aklınıza geldi?

- Onların hareketlerinin komikliğine biz, bir de şive, yani ses komikliği katmak istedik de... Yoksa hoşunuza gitmiyor mu?

- Hayır, bilâkis pek beğeniyorum. Söyledikleriniz kelime kelime tercüme midir? Yoksa irticalen mi söylersiniz?

- Azizim; evvelâ kelime kelime, 'motamo' tercüme etmek istedimse de, sonra kendi bulduğum esprileri onların ağız hareketlerine ve jestlerine uydurmak çok daha iyi oldu. Meselâ bir filmlerinde Galata Kulesi'nin gölgesini satın alırlar, bir diğesinde Hardi bir işle meşgul olurken "Anam olası Ömer" şarkısını mırıldanır, Lorel de "Bayan Safiye'ye [Ayla] rekabet mi edeceksin?" diye sorar. Daha birçok bu kabil yerli uydurmalarımız var tabii... (aktaran Akçura,2006).

Batı lehçelerini konuşabilen Tayfur, 5 dil biliyordu, ancak özellikle ses verdiği komik karakterlerle tanınmıştır. Bu karakterlerin asıl kişiliklerini ve sözlerini bir

kenara koyarak, onlara yeni kişilikler, laflar yazmış ve halkın beğenisini kazanmıştır. Sahneye çıkıp 2 saat lehçeler ile konuşup insanları güldürmüştür. Seslendirme sanatçısı Mücap Ofluoğlu:

Ferdi, çok kez önündeki Fransızca, İngilizce senaryodan o anda, çeviri yapar, ya da filmdeki parçayı dinler, Türkçeleştirirdi. Almanca'sı ana diliydi. İstanbullucayı, Osmanlıcayı esprisi ile bilir, Anadolu ağzını yerinde iyi kullanırdı. Etkili bir sesi, doğal bir konuşması vardı. Bizim kuşak Ferdi'nin dublajlarından çok etkilenmiştir. sözleri ile Tayfur'un yeteneği konusunda bilgi vermektedir (Bir Avuç Alkış, 1985, aktaran Akçura, 1992:42).

Nâzım Hikmet gibi sadece tiyatro sanatçılarıyla çalışmanın doğru olduğuna inanmayan Ferdi Tayfur bunun nedenini şöyle açıklamıştır:

Dublajda muhakkak ki yalnız bu sahada çalışanlar daha çok muvaffak oluyorlar. Çünkü tiyatro konuşma tarzı ile film konuşma tarzı birbirini tutmaz. Tiyatroda kelimelere sun'î birer eda verilebilir, fakat film böyle değildir, orada her konuşulan kelimenin perdedekinden çıktığı kanaati seyirciye verilmelidir. Biz bunun için de daha ziyade roldeki artistin bünyesi, yaşı ve daha birçok hususiyetlerini nazarı itibara alarak ve hatır gönül düşünmeden rolü en muvafık artiste veririz. Bundan dolayı da Türkçeleştirdiğimiz filmler daima memnuniyet uyandırmaktadır (Akçura,2006).

Ferdi Tayfur'dan sonra İpek Film Stüdyosu'nun seslendirme yönetmenliğini Orhan Boran üstlenmiştir. 1946 yılında Necdet Mahfi Ayral, Orhan Boran'ı* Muhsin Ertuğrul ile tanıştırmış, böylelikle Boran, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oyuncu olarak ve dolayısıyla seslendirme sanatçısı olarak başlamıştır.

Adalet Cimcoz: Toprak Mahsulleri Ofisinde çevirmen olarak çalışan Cimcoz, yengesi Melek Hanımın hastalanması üzerine bir kadın sesine ihtiyaç duyulduğundan ağabeyi Ferdi Tayfur'un önerisi ile şans eseri sözlendirme işine başlamıştır.

*Türkiye'de televizyonun olmadığı yıllarda stand-up geleneğini başlatan Orhan Boran hakkında seslendirme sanatçısı olarak pek bilgi bulunamadığından çalışmada kendisine ancak bu kadar yer verilebilmiştir.

Nazım Hikmet'in yönetmenliğinde sözlendirdiği ilk film *King Kong* olur ve resmi bir kurumda çalıştığı için uzun bir süre Seniye Sonku takma adı ile seslendirme sektöründe yer alır (Akçura, 2006). İpek Film ile kontrat imzalamış olan Cimcoz, bu kuruma gelen bütün filmlerde çalışmış, sektöre yeni sesler kazandırılmasında emeği geçmiştir. İpek Film dışından gelen işleri Nevin Akkaya'ya yönlendiren Cimcoz, kontratı sona erince Nevin Akkaya ile başrolleri paylaşmaya başlamıştır. Sezer Sezin, Türkan Şoray, Neriman Köksal, Zeynep Sırmalı, Muhterem Nur, Ayfer Feray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Filiz Akın gibi isimleri seslendiren Cimcoz, Yeditepe, Varlık, Yeni Ufuklar gibi edebiyat dergilerinde şiir, öykü ve kitap tanıtım yazıları yazmış, Bertolt Brecht, Georg Büchner, Franz Kafka gibi yazarların eserlerini Türkçe'ye çevirmiştir. Kafka'dan çevirdiği *Milena'ya Mektuplar* 1962 yılında Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülünü almıştır (Cimcöz, 1968, Dublaj Belgeseli, 2006).



Resim 66: İpek Film Stüdyosu'nda bir seslendirme anısı

Adalet Cimcoz, Osman ipekçi, Mehmet Ali Cimcoz, Nazım Hikmet ve Ferdi Tayfur
(Akçura, 1992:42).

Emin Erer: Adalet Cimcoz'un iş arkadaşı olan Erer, Cimcoz'un önerisi ile Nazım Hikmet'in yaptığı sınava girmiş ve 1935-1937 yılları arasında İpek Film stüdyosunda seslendirme sanatçısı olarak çalışmıştır. Erer, 1937 yılında yurtdışına çıktığından dolayı bu işe daha fazla devam edememiştir.

Nevin Akkaya: 1937 yılında şehir tiyatrosuna girerek, konservatuarda şan ve tiyatro eğitimi almış olan Akkaya, Muhsin Ertuğrul'un Pergünt (Peer Gynt) piyesinde başrol oynamış ve bu başarısından sonra diğer tiyatro oyuncularını gibi oda seslendirme işi için İpek Film'e gitmiştir.

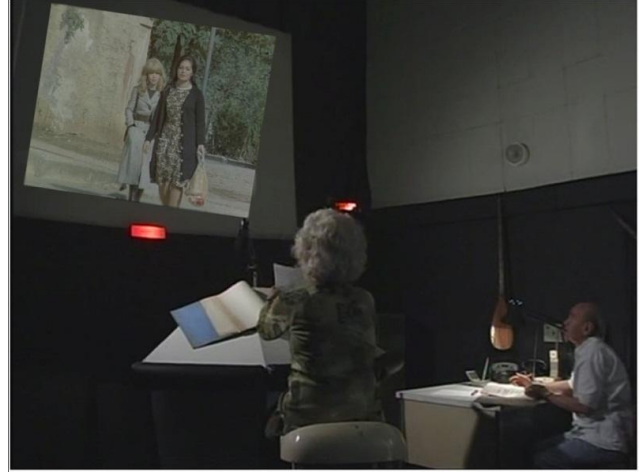
Ancak o yıllarda herkes seslendirme de yapmak istediğinden gelenler İpek Film stüdyosunda küçük bir sınava tabi tutulmaktadır. Türkçeyi güzel ifade edemeyenlerden kibarca kurtulmak için hazırlanan bir sahne Adalet Cimcoz tarafından seslendirilmekte gelen kişiden de aynısı beklenmektedir. Kurumun bu isteklerinin çok zor olduğunu ifade eden Nevin Akkaya bu sınavı geçememiştir. Ancak hocası Muhsin Ertuğrul'un isteği üzerine iki yıl sonra tekrar stüdyoya gitmiş ve "Dublaj yapmak Pergünt (Peer Gynt) oynamaya benzemez" diyen Osman İpekçi'ye inat öğrenerek, 1939'da filmlerde seslendirme yapmaya başlamıştır (Nevin Akkaya'nın anılarından Dubaj Belgeseli, 2006).

Muhsin Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı* (1938), *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Kıskanç* (1942) filmlerinde rol almış olan Akkaya, asıl iş olarak tiyatroyu ve seslendirme sanatçılığını tercih etmiştir. 2000 yılına kadar yaklaşık 8000 filmde çalıştığını dile getiren Akkaya; Müzeyyen Senar, Esen Püsküllü, Feri Cansel, Müjde Ar, Neriman Köksal, Türkan Şoray, Ahu Tuğba, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Fatma Girik, Hale Soygazi, Gülşen Bubikoğlu, Perihan Savaş, Filiz Akın gibi ünlü isimlere ses vermiştir.

Jeyan Mahvi Ayrıl (Tözüm): 1939 yılında henüz beş yaşındayken tiyatroya başlamıştır. Nevin Akkaya ve Talat Ertemel'in başrollerini paylaştığı Pergünt (Peer Gynt)'de çocuk oyuncu olarak görev alan sanatçı iskemle üstünde seslendirmeler yapmıştır.

Sinema filmlerinde ve televizyon dizilerinde de rol alan Ayrıl, Dublaj Belgeseli'nde anılarını anlatırken seslendirme çalışmalarının kendine has ve zor bir iş olduğunu ifade etmektedir. "Anında ağlayıp, güleceksiniz, karakteri yansıtacaksınız" diyen sanatçı, *Ağlayan Melek* (Safa Önal, 1970) filmde aynı sahne içinde aralıksız iki kişiyi (kör bir kadını canlandıran Türkan Şoray'ı ve Rum kızı rolündeki Oya Peri'yi) ve küçük bir roldeki kadını provasız ağız oturtarak seslendirmiştir (Dublaj Belgeseli, 2006).

Jeyan Mahvi Ayrar'ın Türkan Şoray'ı ve Rum kızı rolündeki Oya Peri'yi aynı anda konuştuğu sahne. Seslendirme Yönetmeni Veli Akbaşlı (Dublaj Belgeseli, 2006).



Resim 67: Seslendirme Anısı

1970 yılında Adalet Cimcoz'un vefatının ardından başrolleri Nevin Akkaya ile paylaşmaya başlayan Jeyan Mahvi Ayrar, Türkan Şoray, Emel Sayın, Gülşen Bubikoğlu, Hülya Avşar, Necla Nazır, Oya Aydoğan, Müjde Ar, Perihan Savaş, Fatma Belgen, Fatma Girik, Mine Mutlu, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın gibi isimleri filmlerinde seslendirmiştir. 2003 yılında gösterime giren *Ömerçip* (yönetmen Zeki Alasya) filminde, 30'lu yaşlarda bir kadını canlandıran Aşkın Nur Yengi'yi seslendirdiğinde 69 yaşında olan sanatçı sesini en iyi şekilde kullanmayı her zaman ustalıklı becermiştir.

Kani Kıpçak: Güzel Sanatlar Akademisi ve İstanbul Konservatuvarı'nda eğitim gören Kıpçak, ilk olarak Şehir Tiyatrosunda sahneye çıkmaya başlamıştır. Şehir Tiyatrosu oyunculuğu sırasında diğer oyuncu arkadaşları gibi seslendirme çalışmalarına katılmış; 1943 yılında da seslendirme yönetmeni olmuştur. 1970 yılında Onaran (1981:338) ile yaptığı görüşmede seslendirme çalışmaları sırasında öğrendikleri sayesinde 1946 yılında ilk filmini çektiğini ifade eden Kıpçak;

“Dublaj sırasında 500-600 parçayı seslendiriyorduk. Bunu diyaloga kavuşturmak için her biri 15-20 kere gözümün önünden geçiyordu. Dolayısıyla filmlerdeki ışık-plan-mizansen-oyuncular-umumiden gros plana geçiş aksiyon unsurlarını inceliyordum. Muhtelif milletlerin

filmlerini de ayrı ayrı kıymetlendirmek imkanı buldum.” sözleri ile zorlu seslendirme sürecinin sonraki yıllarda çekeceği filmlere olan katkısını dile getirmiştir.

Hüsamettin Tursan: Adalet Cimcoz’un anılarından öğrendiğimiz kadarı ile (aktaran Akçura, 2006), Orhan Boran’dan sonra İpek Film Stüdyosunda birkaç yöneticinin ardından 1945 yılında Hüsamettin Tursan seslendirme yönetmenliğine başlamıştır. Hüsamettin Tursan, Ferdi Tayfur’un yöneticiliği sırasında büroda memur olarak çalışmaya başlamış daha sonra Tayfur’un teşviki ile Saadettin Erbil’den işin tekniğini öğrenmiştir. Bu öğrenimin ardından ses almaya başlamış ve 1968’li yıllara kadar İpek Film Stüdyosu’nda hem yönetmen hem kayıtçı olarak çalışmıştır.

Sacide Keskin: Gökhan Akçura’ya (1992) göre mikrofon başına ilk kez Ferdi Tayfur’un yönetmenliğinde İpek Film’de geçen Keskin, bu tarihten sonra seslendirme sanatçılığının yanı sıra birçok filmde seslendirme yönetmeni olarak çalışmıştır. Birçok ses sanatçısı yetiştirdiği bilinen Sacide Keskin hakkında ne yazık ki fazla bir bilgi bulunamamaktadır.

Nilgün (Münir Hayri Egeli, 1954),

Bekarlık Sultanlıktır (Türker İnanoğlu, 1963),

Beyoğlu Piliçleri (Türker İnanoğlu, 1963),

Mirasyedi (Türker İnanoğlu, 1965),

Çirkin Kral (Yılmaz Atadeniz, 1966),

Şeytanın Oğlu (Mehmet Aslan, 1967),

Cingöz Recai (Safa Önal, 1969),

Ölmeyen Şarkı (Orhan Aksoy, 1977) gibi filmlerde seslendirme yönetmeni olarak görev almıştır. Ayrıca Mualla Sürer, Aliye Rona, Suzan Uçaner, Şaziye Moral, Handan Adalı, Nezihe Güler, Mahmure Handan, Meral Kurtuluş, Muadelet Tibet, Leman Akçatepe, Kadriye Tuna, Gülten Ceylan, Muazzez Arçay, Güzin Özipek, Sabahat Işık, Nermin Özses gibi oyuncuların seslendirmelerini de yapmıştır.



Resim 68: Seslendirme sanatçıları bir çalışma esnasında
(Lale Film Stüdyosu-1954)

“Hanımların İdare ettiği Stüdyo”, 20.Asır, 13 Mayıs 1954.

Kemal Necati Çakus: Muhsin Ertuğrul’un yanında reji asistanlığı, kurguculuk ve yapım amirliği yapmış sonrasında ise İpek Film Stüdyoları’nda seslendirme yönetmeni olarak iş hayatına devam etmiş olan Çakuş hakkındaki bilgiler ne yazık ki Alim Şerif Onaran’ın bu birkaç cümlesinden ibarettir (1981:334).

Sami Ayanoglu: Darülbeydi’nin "Tiyatro Meslek Okulu"na giriş sınavını kazanarak, bugünkü adı ile Şehir Tiyatroları’nda sanat hayatına başlamış olan Ayanoglu, Muhsin Ertuğrul ile çalışmış ve filmlerinde roller almıştır. Film afişlerinde adı “Türkçe Konuşanları İdare Eden” olarak geçen Ayanoglu, Erol Taş, Nubar Terziyan, Hulusi Kentmen, Kenan Pars, Atıf Kaptan, Hayati Hamzaoglu, Kadir Savun, Turgut Özatay, Ali Şen gibi oyuncuların seslendirmesini yapmış ve Kani Kıpçak gibi seslendirme çalışmaları sırasında incelediği filmleri çözümleyerek yönetmenliği öğrenmiştir.

Hadi Hün: Tiyatro ve sinema oyuncusu olarak Muhsin Ertuğrul ile çalıştıktan sonra *Harman Sonu* (1946) ile yönetmenliğe başlamış, *Kapanan Gözler*

(1950) ile senaryo çalışmalarında bulunmuştur. Oyuncu olarak tanınan Hadi Hün, ayrıca seslendirme yönetmeni olarak da uzun yıllar çalışmıştır (Onaran, 1981:335-336).

Hayri Esen: 1933 yılında Balıkesir’de oyunculuk hayatına başlayan Esen, 1945’te İzmir Şehir Tiyatrosu’nda profesyonel sanat yaşamına başlamıştır. Yönetmenlik, senaryo yazarlığı gibi alanlarda çalışmalar yapmış olan sanatçı 1950 yılından sonra kamera karşısında da rol almıştır.

Ala Geyik (Atıf Yılmaz, 1959),

Kahpe (Aydın Arakon, 1960),

Yumurcak Faka Basmaz (Aydın Arakon, 1962),

Ayşecik Canımın İçi (Hulki Saner, 1963),

Hop Dedik (Aram Gülyüz, 1963),

Tamirci Parçası (Aram Gülyüz - Türker İnanoğlu, 1965),

Cibali Karakolu (Hulki Saner, 1966),

İki Süngü Arasında (Ülkü Erakalın, 1973),

Düşmanlarım Çatlasın (Ülkü Erakalın, 1974) gibi birçok filmde seslendirme yönetmeni olarak çalışmıştır.

Tarkan film serilerinde Kartal Tibet’i seslendirmesi ile başarıya ulaşan sanatçı, *Taçsız Kral* filminde de Metin Oktay’ı seslendirmiştir. Orhan Günşiray, Engin Çağlar, Ediz Hun, Cüneyt Arkın, Ayhan Işık, Tarık Akan, Murat Soydan, İzzet Günay, Renan Fosforoğlu, Bilge Zobu, Mahir Özerdem, Göksel Arsoy, Fikret Hakan, Eşref Kolçak, Tamer Yiğit, Kenan Pars, Ekrem Bora, Yılmaz Güney, Müşfik Kenter, Muzaffer Tema, Kadir Savun, Münir Özkul, Tanju Korel, Nuri Sesigüznel, Erol Büyükburç, Metin Serezli, Aytaç Arman, Hüseyin Peyda, Hayati Hamzaoglu gibi birçok ünlü isme ses vermiştir.

Şinasi Özönük: 1938 yılında tiyatro hayatına başlayan sanatçı 1940’lı yıllarda kurgucu olarak sinema sektörüne girmiştir. Bu yıllarda seslendirme yönetmenliği ve sanatçılığı da yapan Özönük, Kani Kıpçak ve Sami Ayanoğlu gibi seslendirme işinin ardından yönetmenliğe geçmiştir.

Zafer Önen: 1941 yılında Devlet Operası Şan Bölümü'nün imtihanını kazanan sanatçı, birçok tiyatro oyununda yer almış, sinema ve televizyon dizilerinde rol aldığı gibi seslendirme yönetmeni ve seslendirme sanatçısı olarak da çalışmış, bazı filmlerin ses kayıtlarını almıştır.

Sana Dönmeyeceğim (Mehmet Dinler, 1969),

Sevgili Babam (Aram Gülyüz, 1969),

Sürgünden Geliyorum (Fikret Hakan, 1971),

Bir Ana Bir Kız (Osman F. Seden, 1974),

Yıkılmayan Adam (Remzi Jöntürk, 1977), gibi filmlerin seslendirme yönetmenliğini,

Ayşecik Sana Tapıyorum (Aram Gülyüz, 1970),

Solan Bir Yaprak Gibi (Mehmet Dinler, 1971),

Üç Ahbap Çavuşlar (Oksal Pekmezoğlu, 1975) filmlerinin ise ses teknisyenliğini yapmıştır.

Sanatçı aynı zamanda, Ali Seyhan, Sami Hazinses, Ahmet Turgutlu, Danyal Topatan, Feridun Çölgeçen, Yılmaz Köksal, Aydemir Akbaş, Necdet Tosun, Müjdat Gezen, Baykal Kent, Yalçın Gülhan, Cevat Kurtuluş, Feridun Karakaya, Şener Şen, Renan Fosforoğlu, Halit Akçatepe, Özcan Özgür, Nubar Terziyan, Erol Günaydın gibi isimlerin seslendirmesini gerçekleştirmiştir.

Agâh Hün: Hadi Hün'ün kardeşi olan sanatçı 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olduktan sonra bir süre Devlet Tiyatroları'nda ve Şehir Tiyatrosu'nda çalışmıştır. Çeşitli sinema ve dizi filmlerde de rol alan Hün,

Sevdiğim Sendin (1955),

Meçhul Kahramanlar (1958),

Kanlı Değirmen (1959),

Ben Kahpe Değilim (1959),

Yak Bir Sigara (1960),

Öldür Beni (1963) filmlerinin yönetmenliğini ve senaristliğini yapmıştır.

Kadir Savun, Ragıp Karadeniz, Hulusi Kentmen, Hüseyin Peyda, Reha Yurdakul, Erol Taş, İhsan Yüce, Hakkı Kıvanç, Ali Sururi, Ali Şen, Kenan Pars, Turgut Özatay, İsmail Hakkı Şen, Nubar Terziyan, Atıf Kaptan, Nuri Altınok,

Seyfi Havaeri, Müfit Kiper, Hayati Hamzaoglu, Danyal Topatan, Orhon Arıburnu, Muzaffer Tema seslendirmesini yaptığı isimlerdendir.

Mücap Ofluoğlu: 1943 yılında *Dertli Pınar* filmiyle sinema oyunculuğuna başlayan Ofluoğlu, 1946 yılında figüran olarak çalışmaya başladığı Türk Tiyatrosu'na oyuncu ve yönetmen olarak uzun yıllar emek vermiştir. Diğer tiyatro sanatçıları gibi o da, 1940'lı yıllarda Ferdi Tayfur ile İpek Film Stüdyosu'nda film seslendirmeleri yapmıştır. 1960'lı yıllarda Öztürk Serengil seslendirmeleri ile ün kazanan Ofluoğlu, İsmail Varol, Sadettin Erbil, Sadri Alışık, Danyal Topatan, Süleyman Turan gibi isimleri de başarı ile seslendirmiştir.

Saadettin Erbil: 1943'te İstanbul Şehir Tiyatroları'na giren sanatçı, çok sayıda özel tiyatronun da kadrosunda yer almıştır. Sinema filmlerinde de rol alan Saadettin Erbil'i birkaç filminde Mücap Ofluoğlu ve Hayri Esen seslendirmiştir.

Funda (Nişan Hançer, 1958),

Bahriyeli Ahmet (Türker İnanoğlu, 1963),

Hüseyin Baradan Çekilin Aradan (Aram Gülyüz, 1965),

Sarmaşık Gülleri (Nejat Saydam, 1968),

Sakar Şakir (Natuk Baytan, 1977),

Canikom (Orhan Aksoy, 1979),

Günaha Girme (Natuk Baytan, 1982),

Davacı (Zeki Ökten, 1986) gibi yerli filmlerin yanı sıra birçok yabancı filmde seslendirme yönetmenliği yapmıştır.

Vurun Kahpeye (Ö. Lütfü Akad, 1949),

Tokatçı (Natuk Baytan, 1983) filmlerinde ses mühendisi olarak görev almıştır.

1950 yıllarında seslendirme işine başlayan sanatçı, Hulusi Kentmen, Eşref Vural, Behzat Balkaya, Turgut Özatay, Kadir Savun, Reha Yurdakul, Erol Taş, Tanju Gürsu, Ediz Hun, Kartal Tibet, Ekrem Bora, Tuncer Necmioğlu, Cüneyt Arkın, Bülent Kayabaş, Şevket Altuğ, Fikret Hakan gibi isimler için konuşmuştur.

Kemal Ergüveç: 1945 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'na girmiştir. Cemil Demirer, Rıza Tüzün, Ahmet Tarık Tekçe, İhsan Aşkın, Kadir Savun, Hulusi Kentmen, Ahmet Tarık Tekçe, Nubar Terziyan, Hasan Ceylan, Erol Taş, Eşref Vural, Necdet Çağlar, Hayati Hamzaoğlu, Behçet Nacar, Reha Yurdakul, Danyal Topatan, Behçet Nacar gibi isimleri seslendirmiştir.

Osman Nuri Ergün: 1947 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu bölümüne giren Ergün, Muhsin Ertuğrul'un tavsiyesi ile oyuncu ve seslendirme yönetmeni Hayrı Esen'le tanışmıştır. Bu tanışmanın ardından sinema filmlerinde, yardımcı rolleri oynayan, sinema oyuncularını seslendirmeye başlamıştır. Vedat Örfi Bengü ve Kani Kıpçak'ın reji; Talat Artemel ve Sacide Keskin'in seslendirme asistanlıklarında bulunduktan sonra, ilk olarak Kemal Film adına seslendirme yönetmenliği yapmıştır. Hem seslendirme yönetmenliği hem efektörlük işlerini yaptığını belirten Ergün;

Çalıştığımız alanla ilgili o zaman ne kitap var, ne hoca, ne üniversitelerde eğitim var. Kendi kendimize sağdan soldan edindiğimiz belgelerle öğrendik. Bir filme 10 defa gider nasıl yapıldığını anlamaya çalışırdık... Bütün konuşmalar, efektler bir anda çekilirdi o dönemde miksaj tekniği yoktu (Dublaj Belgeseli, 2006) sözleri ile yaptıkları işin zorluklarını dile getirmektedir.

Toron Karacaoğlu: Sanat hayatına 1947 yılında Beşiktaş ve Büyükdere Halkevi'nde başlayan sanatçı 1995 yılına kadar Şehir Tiyatroları'nda çalışmıştır. Çeşitli sinema filmlerinde rol alan ve oyunculuk eğitimi veren Karacaoğlu, dönemindeki diğer sanatçılar gibi seslendirme görevinde de bulunmuştur. *Battal Gazi*, *Malkoçoğlu* ve *Kara Murat* serisi başta olmak üzere birçok filminde Cüneyt Arkın'ı seslendirmiştir. Eşref Kolçak, İzzet Günay, Tanju Gürsu, Tamer Yiğit, Semih Sergen, Kenan Pars, Ayhan Işık, Göksel Arsoy, Ahmet Mekin, Murat Soydan, Kartal Tibet, Kadir İnanır, Tarık Akan seslendirdiği diğer isimlerdendir.

Sudi Yılmaz: 1949 yılında tavsiye üzerine Sacide Keskin'in asistanlığını ve çalıştıkları filmlerin efekt işlerini yapmış olan Yılmaz, Osman Nuri Ergün'ün de

asistanlığını yapmış ve onun tarafından yetiştirilmiştir. Küçük rollerde konuşan ve seslendirme yönetmenliği de yapmış olan Sudi Yılmaz,

Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961),

Altın Çocuk Beyrut'ta (Ertem Göreç, 1967),

Krallar Ölmez (Ertem Göreç, 1967),

Kara Çarşaf Gelin (Süreyya Duru, 1975),

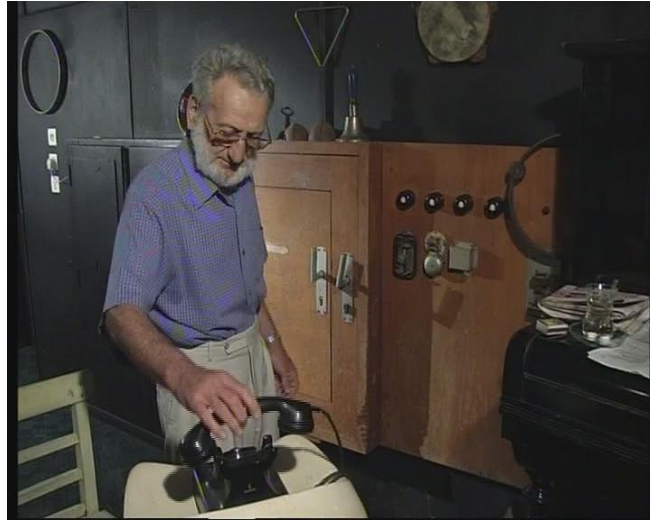
Ah Güzel İstanbul (Ömer Kavur, 1981),

Biri Ve Diğerleri (Tunç Başaran, 1987),

Bez Bebek (Engin Ayça - Gülsen Tuncer, 1987),

Piano Piano Bacaksız (Tunç Başaran, 1992),

Yolcu (Başar Sabuncu, 1994) filmlerinde efektör olarak görev almıştır. Birçok stüdyoda çalışan Yılmaz, Dublaj Belgeseli'ndeki söyleşisinde efektör olarak günde sekiz saat çalıştığını ve filmi bir kez izledikten sonra efektleri tam eşlemeli olarak gerçekleştirebildiğini aktarmaktadır.



Resim 69: Sudi Yılmaz

(Dublaj Belgeseli, 2006)

Tarık Gürcan: 1949 yılında yeni kurulmuş olan İstanbul Radyosu'na spiker olarak giren Gürcan, birçok radyo programı yapmış ve yönetmiştir. Türk Dil Kurumu tarafından "Türkçeyi En Güzel Konuşan Spiker" ödülüne değer görülmüştür. Nevin Akkaya ile evlenen sanatçı, ses kayıt ve seslendirme yönetmenliğinin yanı sıra Orhan Günşiray ve Ayhan Işık seslendirmesi ile ün kazanmıştır.

Necdet Mahfi Ayral: Birçok filmde ve tiyatro oyununda rol almış olan Ayral bazı filmlerde senaryo yazarlığı da yapmıştır. 1950-1975 yılları arasında ünlü İtalyan komedisi filmi meşhur Toto karakterini, Balatlı bir Musevi gibi seslendirmiştir. Bu seslendirmesi ile ustalığını gösteren sanatçı, yabancı filmlere yaptığı seslendirmelerin dışında yerli yapımlarda; Cevat Kurtuluş, Feridun Çölgeçen, Reşit Çildam, Halit/Mehmet Büyükgüngör, Ahmet Açı ve Renan Fosforoğlu, Faik Coşkun, Ali Demir, Sıtkı Akçatepe, Yüksel Gözen gibi karakterleri seslendirmiştir.

Abdurrahman Palay: 1951 yılında *Saat 6 Tiyatrosu*'nda sanat hayatına başlayan Palay, 1952'de tiyatro oyuncusu Mahmut Moralı'nın desteği ile Şehir Tiyatroları'nda çalışmaya başlamıştır. 1954 yılından itibaren oyunculuk, film ve seslendirme yönetmenliği yapan sanatçı asıl ününü '*n'ayır*' '*nolamaz*' sözleri ile seslendirme çalışmaları sırasında kazanmıştır. Nevin Akkaya'ya göre Abdurrahman Palay'ın '*n'ayır*' '*nolamaz*' gibi sözleri uykusuz ve hafif akşamdan kalma olduğu zamanlarda seslendirme yaparken elini çenesine tutarak konuşurken çıkmıştır ve sesi oyunculuğunun da ötesine geçmiştir (Dublaj Belgeseli, 2006). İzleyici, Palay'ın sesini Yılmaz Güney ile özdeşleştirmiştir. Turan Seyfioğlu, Kartal Tibet, Göksel Arsoy, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Orhan Gencebay, Murat Soydan, Ümit Besen, İbrahim Tatlıses, Fikret Hakan, Ekrem Bora, Kenan Pars, Orhan Günşiray, Tanju Gürsu, Tamer Yiğit, Cevat Kurtuluş, Yusuf Sezgin, Hüseyin Peyda, Turgut Özatay, Nuri Sesigüzel, Kuzey Vargın, Behcet Nacar, İzzet Günay, Önder Somer, Yılmaz Duru-Kadir Savun, Tanju Korel, Yılmaz Köksal, Kadir İnanır, Ahmet Özhan, Aytaç Arman, Tarık Akan ve Ali Poyrazoğlu seslendirdiği diğer isimlerdir.

Nursan Alçam: Özellikle *Ayşecik* filmlerinde Zeynep Değirmencioğlu'nu seslendiren Alçam, Demir Nuyan, Parla Şenol, Nilgün Utku, İtir Esen gibi oyuncularını da seslendirmiştir.

Esen Günay: 1960 yılında Ankara Devlet Konservatuarında sanat hayatına başlayan Günay, Zafer Önen aracılığı ile gittiği İpek Film'de seslendirme yönetmeni Feridun Kınay'ın onu denemesinin ardından seslendirme işine başlamıştır. Uzun süre

yabancı filmlerde (orijinal film de denmekte) başrol konuşmuş, bazı filmlerde seslendirme yönetmeni olarak görev almıştır. Dublaj Belgeseli'ndeki (2006) söyleşisinde işe başladığı yıllarda yerli filmde çalışmanın zor olduğunu belirten Günay, 1967 yılında Adalet Cimcoz'un sayesinde yerli filmlerde de seslendirme yapmaya başladığını dile getirmektedir. Neredeyse bütün filmlerini seslendirdiği Kadir İnanır ve Ferdi Tayfur'un yanı sıra Cüneyt Arkın, Kenan Pars, Ali Şen, Süleyman Turan, Muzaffer Tema, Atilla Ergün, Önder Somer, Nuri Sesigüzel, Yılmaz Köksal, Metin Serezli, Tanju Korel, Kartal Tibet, Salih Güney, Tanju Okan, Yalçın Gülhan, Aytaç Arman, Hüseyin Peyda, Ahmet Mekin, Tarık Akan, Bulut Aras, Kenan Kalav, Tolga Savacı, İbrahim Tatlıses ve Ediz Hun gibi isimlerin seslendirmesini de gerçekleştirmiştir.

Seslendirme işinin okulunun İpek Film olduğunu vurgulayan Esen Günay seslendirme sanatçılarının duygu verdikleri seslerin, artık kâğıda bakarak okumacılığa döndüğünü düşünmektedir. Seslendirme ile filme %70 oranında ek değer kattıklarını ileri süren sanatçı son yıllarda seslendirme işinin sanat olmaktan çıkmaya başladığını da dile getirmektedir (Dublaj Belgeseli, 2006). Esen Günay'ın sesi son yıllarda daha çok reklam, belgesel ve tanıtım filmlerinde duyulmaktadır.

Kamuran Usluer: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda çeşitli oyunlarda önemli roller üstlenen sanatçı birçok sinema ve televizyon filminde de yer almıştır. 1973 yılında Adana Altın Koza Film Şenliği'nde, 2000 yılında da, 12'inci Ankara Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülleri almış olan Usluer, uzun yıllar seslendirme sanatçılığı da yapmıştır. Hüseyin Zan, Erol Solak, Ekrem Gökkaya, Ahmet Turgutlu, Turgut Özatay, Yılmaz Gruda, Hayati Hamzaoğlu, Hulusi Kentmen, Erol Taş, Bülent Kayabaş, Reha Yurdakul, Bülent Kayabaş, Danyal Topatan, Tanju Gürsu, Bilal İnci, Ahmet Mekin, Kadir Savun, Fikret Hakan, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Tarık Akan, Ergun Köknar seslendirdiği sanatçılar arasındadır.

Özdemir Han Sağırosmanoğlu: 1960'lı yıllarda Haldun Dormen Tiyatrosu, ardından Şehir Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayan sanatçı birçok sinema filminde özellikle kötü adam rollerinde yer almıştır. İlerleyen yaşlarında seslendirme işine

ağırlık veren Sağırosmanoğlu, *Bizimkiler* dizisindeki Uğurtan Sayıner (Sarhoş Cemil) seslendirmesi ile başarıya ulaşmış ayrıca Kayhan Yıldızoğlu, Tefik Şen, İbrahim Kurt, Süheyl Eğriboz, Turgut Özatay, Eşref Koçak, Baykal Kent, Kazım Kartal gibi isimleri de seslendirmiştir.

Kemal Bilici: TRT’de ve özel stüdyolarda uzun yıllar seslendirme yönetmeni olarak çalışmış olan sanatçı, birçok kişiyi de yetiştirmiştir.

Bitmeyen Mücadele (T. Fikret Uçak, 1961),

Asi Gençler (Artun Yeres, 1972),

Ayrılık (Türker İnanoğlu, 1972),

Bitirimler Sosyete (Zeki Ökten, 1973),

Ayrı Dünyalar (Orhan Aksoy, 1974),

Erkekler Ağlamaz (Osman F. Seden, 1974),

Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı (Natuk Baytan, 1975),

Mağlup Edilemeyenler (Atıf Yılmaz, 1976),

Yuvasızlar (Temel Gürsu - Tanju Gürsu, 1987),

Aşk Rüzgarı / Arzu Rüzgarı (Sırrı Gültekin, 1987),

Kaderim (Zafer Par, 1987) seslendirme yönetmenliğini yaptığı filmler arasındadır.

Cüneyt Türel: İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nden mezun olduktan sonra, 1962 yılında Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu’nda daha sonra da Lale Oraloğlu Tiyatrosu’nda çalışan sanatçı, 1965 yılında *Cimri* oyunu ile 30 yıl boyunca çalışacağı Şehir Tiyatroları’na geçmiştir (<http://www.cuneytturel.com/biyografi>, 07.04.2012). Daha çok televizyon dizilerinde oyuncu olarak tanınan Cüneyt Türel, Kuzey Vargın, Hüseyin Zan, Salih Güney, Tugay Toksöz, Tunç Oral, Yusuf Sezgin, Atilla Ergün, Aytaç Arman, Fikret Hakan, Tarık Akan, Yıldırım Gencer, Bora Ayanoğlu, Yalçın Gülhan, Mahmut Hekimoğlu, Atilla Ergün gibi isimleri seslendirmiştir. (Çalışmanın devam ettiği sırada Cüneyt Türel hayatını kaybetmiştir.)

Levent Dönmez: 1970’li yıllardan itibaren tiyatro ve sinema oyuncusu, senarist aynı zamanda da öğretim görevlisi olarak çalışan Levent Dönmez son yıllarda belgesel ve reklam filmi seslendirmektedir.

Güllüşah İle İbo (Atıf Yılmaz, 1977),

Cumartesi Cumartesi (Tunç Okan, 1984),

Şabaniye (Kartal Tibet, 1984) filmlerinde seslendirme yönetmeni olarak çalışmış olan sanatçı, sesi ile Renan Fosforoğlu, Ali Demir, Yavuz Selekman, Cevat Kurtuluş, Süha Doğan, Turgut Özatay, Atilla Ergün, Fikret Hakan, Sümer Tilmaç, Bulut Aras, Halil Ergün, Hüseyin Peyda, Bülent Kayabaş, Tanju Gürsu, Ekrem Bora, Eşref Kolçak, Yılmaz Duru, Ekrem Bora, Kuzey Vargın, Fikret Hakan gibi oyuncuların canlandırdıkları karakterlere hayat vermiştir.

Cahide Doruk, Avni Dilligil, Samiye Hün, Şaziye Moral, Talat Artemel seslendirme alanında da adını duyduğumuz ancak bu konu ile ilgili haklarında bilgi edinemediğimiz diğer seslendirme sanatçılarındandır.

3.4.3. Film Müziği Yapanlar

Şarkılı ve Sözlü Filmler (Geçiş Dönemi 1939-1950) bölümünde de ele alındığı gibi Mısır’dan gelen filmlerin Türkiye’de gösterilmeye başlanması ile birlikte filmler için çalışan şarkı yazarları ve besteciler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Mısır Filmleri ile başlayan dönemde önce şarkılar Türkçe sözlerle toplumun yapısına göre uyarlanmış ve Türkçeleştirilmiş ya da yeni bestelenmiş müzik ile orijinal filmler yerlileştirilmeye çalışılmıştır.

Muhlis Sabahattin Ezgi: Besteci, gazeteci ve yazar olan sanatçı uzun yıllar politika ile uğraşmış sürgün yıllarından sonra lisede eğitimini almış olduğu müzikle uğraşmaya başlayarak çok sayıda operetler, karakteristik bazı konser eserleri, şarkı, marş vs. bestelemiş, bunların birçoğunun sözlerini de yazmıştır. Müziklerini yaptığı filmlerden bazıları;

Karım Beni Aldatırsa (Muhsin Ertuğrul, 1933),

Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul, 1933),

Milyon Avcıları (Muhsin Ertuğrul, 1934),

Tosun Paşa (Muhsin Ertuğrul, 1939),
Bir Dağ Masalı (Turgut Demirağ, 1947)'dır.

Saadettin Kaynak: Dini müzik ile din dışı müziği birlikte yürütmüştür. İlk bestesi olan hüzzam şarkısı "Hicran-ı Elem"i 1926 yılında yazmış olan Kaynak, genç yaşta hafız olmuştur (http://tr.wikipedia.org/wiki/Sadettin_Kaynak, 11.04.2012).

1940-1950 yılları arasında seksenin üzerinde film müziği bestelemiştir.

Arap filmlerinin revaçta olduğu II. Dünya Savaşı yıllarında, bu filmlerden esinlenerek *Çile Bülbulüm* (film aslında okuldan kaçıp, evdeki bülbulü ile şarkı söyleyen kızın hikayesini anlatmaktadır) ve *Leyla Bir Özgecandır* gibi yıllarca dinlenecek olan şarkıları yapmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini üstlendiği *Allahın Cenneti* (1939), *Kahveci Güzeli* (1941), *Nasreddin Hoca Düğün'de* (1943), *Yayla Kartalı* (1945),

Semih Evin'in kameraya aldığı *Allah Kerim* (1950),

Münir Hayri Egeli'nin *Cem Sultan* (1951),

Ö. Lütfü Akad'ın yönetmenliğini üstlendiği Müzeyyen Senar ve Alaattin Yavaşca'nın şarkılarını seslendirdiği *Tahir İle Zühre* (1952), *Arzu ile Kamber* (1952),

Sami Ayanoğlu'nun *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) müziklerini bestelediği filmlerden birkaçıdır.



Resim 70: Müzeyyen Senar ve Saadettin Kaynak
(Dublaj Belgeseli, 2006)

Muhittin Sadak: Koro şefi olarak tanınan Sadak, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu kurmuştur. Bestesini yaptığı filmlerden bazıları;

Şehvet Kurbanı (Muhsin Ertuğrul, 1940),
Hürriyet Apartmanı (Talat Artemel, 1944),
Köroğlu (Refik Kemal Arduman - Mümtaz Ener, 1945),
Sonsuz Acı (Talat Artemel, 1946),
Domaniç Yolcusu / Unutulan Sır (Şakir Sırmalı, 1946),
Senede Bir Gün (Ferdî Tayfur, 1946),
Yanık Kaval (Baha Gelenbevi, 1947),
Çıldırın Kadın (Baha Gelenbevi, 1948)'dir.

Sadi Işlay: Kemancı ve besteci Sadi Işlay, ilk film bestesini Faruk Kenç'in 1943 yapımı *Dertli Pınar* filmine yapmıştır.

Hasret (Faruk Kenç, 1944),
Köroğlu (Refik Kemal Arduman - Mümtaz Ener, 1945),
Domaniç Yolcusu / Unutulan Sır (Şakir Sırmalı, 1946),
Yuvamı Yıkamazsın (Kani Kıpçak, 1947),
Sönen Rüya (Talat Artemel, 1948),
Kanlı Döşek (Baha Gelenbevi, 1949),
Vurun Kahpeye (Ö. Lütfü Akad, 1949),
Kara Efe / Zeynep'in Gözyaşları (Muharrem Gürses, 1952),
Beklenen Şarkı (Sami Ayanoğlu - Orhon M. Arıburnu - Cahide Sonku, 1953),
Kader (Necil Ozon, 1955),
Son Beste (Arşavir Alyanak, 1955),
Vurun Kahpeye (Orhan Aksoy, 1964) müziklerini yaptığı filmlerdendir.

Muzaffer Sarısözen: Lisede müzik öğretmenliği yapan ve bu görevi sırasında, halk müziği ve oyunlarıyla ilgili derleme çalışmalarını da sürdüren sanatçı Türkiye Radyoları'nın ilk Yurttan Sesler Korosu'nun kurulmasında öncü olmuştur.

Kızılırmak-Karakoyun (Muhsin Ertuğrul, 1946),
Beyaz Mendil (Ö. Lütfü Akad, 1955),
Gelinin Muradı (Atıf Yılmaz, 1957),

Bu Vatan Bizimdir (Nejat Saydam, 1958),
Ala Geyik (Atıf Yılmaz, 1959),
Tütün Zamanı (Orhon M. Arıburnu, 1959) çalıştığı filmlerden bazılarıdır.

Baki Çallıoğlu: 1948 yılında Vedat Örfi Bengü'nün *Canavar* adlı filmine fon müziği besteleyerek sinema alanında çalışmaya başlayan Çallıoğlu, yönetmen, yapımcı ve oyuncu olarak çeşitli alanlarda çalışmalarda bulunmuştur.

Uçuruma Doğru (Şadan Kamil, 1949),
Yüzbaşı Tahsin (Orhon M. Arıburnu, 1950),
Ege Kahramanları (Nuri Akıncı, 1951),
Boş Beşik (Baha Gelenbevi, 1952),
Cinci Hoca (Suavi Tedü, 1953),
Dümbüllü Tarzan (Muharrem Gürses, 1954),
Çılgın Bakire (Seyfi Havaeri, 1955),
Yangın (Baki Çallıoğlu, 1956),
Kederli Yıllar (Arşavir Alyanak, 1958),
Dertli Gönüm (Bilge Olgaç, 1968),
Kanlı Şafak (Bilge Olgaç, 1969),
Merhamet (Bilge Olgaç, 1970),
Seyyid (Erdoğan Tokatlı, 1985) müziğini bestelediği filmlerden bazılarıdır.

Kadri Şençalar: Besteci, ud sanatçısı, şarkı sözü yazarı olan ve birçok ünlü ismin yetişmesine büyük katkıları bulunan Kadri Şençalar, *Şençalar Plak* adında bir plak yapım şirketi kurmuştur. 1950 -1960 yılları arasında Türkiye'de çevrilen birçok yerli filmin müziğini de bestelemiş olan Şençalar'ın eserlerinden bazıları;

Gönülden Yaralılar (Seyfi Havaeri, 1949),
Oğlum İçin (Avni Dilligil, 1950), (Ahmet Üstün ve Suzan Güven ile birlikte)
Ebedi İstirahat (Vedat Örfi Bengü, 1952),
Bu Kadın Benimdir /Zavallı Necdet (Vedat Örfi Bengü, 1953),
Vahşi Kız (Muharrem Gürses, 1954),
Kaybolan Gençlik (Faruk Kenç, 1955),
Sevda Sahilleri (Seyfi Havaeri, 1956),

Kurt Mustafa (Abdurrahman Palay, 1957),
Şahinler Diyarı (Nejat Saydam, 1958),
Unutulmayan Aşk / Zeynebim (Şuayip Şenman, 1959),
Zavallı Necla (İhsan Nuyan, 1960),
Hak Yerini Bulur (Şuayip Şenman, 1961),
Nemli Gözler (Oksal Pekmezoğlu - Erkan Işıklar, 1967) filmlerinde kullanılmıştır.

Nedim Otyam: Türkiye'nin ilk özgün film müziği bestecisi ünvanına sahip olan Otyam, *Toprak* (1952), *Bar Kızı* (1954), *Gecekondü Yosması* (1956), *Kan Ve Gurur* (1964) filmlerinin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlenmiş, senaryo yazarlığı da yapmıştır.

İlk olarak Şadan Kamil'in *Dudaktan Kalbe* filmi için beste çalışmalarına başlayan Nedim Otyam, film bitirilemediğinden bu iş yarım kalmıştır. Bu nedenle, Aydın Arakon'un *İstanbul'un Fethi* filmi için yaptığı beste ilk sayılmaktadır. Bu yıllarda orkestra olmadığından, konservatuar öğrencilerinden, bandodan çağrılan müzisyenlerden bir ekip oluşturulmuştur. Büyük bir platonun içine kurulan çadır stüdyoda, bu orkestra eşliğinde, Nedim Otyam'a ait olan üç parça kayıt edilmiştir. Böylelikle 1950 yılında Türkiye'de ilk özgün müziğe sahip film olan *İstanbul'un Fethi* ile polifonik (çok sesli) olarak yapılmış sinema müziğine de adım atılmıştır (Otyam, Dublaj Belgeseli, 2006).

Barbaros Hayrettin Paşa (Baha Gelenbevi, 1951),
Ankara Ekspresi (Aydın Arakon, 1952),
Dokuz Dağın Efesi (Metin Erksan, 1958),
Peçeli Efe (Faruk Kenç, 1959),
Ben Kahpe Değilim (Agah Hün, 1959),
Duvarların Ötesi (Orhan Elmas, 1964),
Çalığışu (Osman F. Seden, 1966),
Kaçıklık Diploması (Tunç Başaran, 1998),
Acı Gönül (Ersin Pertan, 2000) müziklerini yaptığı filmlerden bazılarıdır.

Efekt olan yerlerde müzik kullanılmaması gerektiğini söyleyen Otyam, efektlerin ve diyalogların da kendi içinde müziği olduğunu vurgulamaktadır.

Otyam'a göre bir filmde hiç söz olmasa dahi müzik, görüntüyle birlikte istenilenleri anlatmak için yeterlidir (Ok, 1995:23-32). Atlas, Acar, Lale Film gibi stüdyolarda çalışmış olan Nedim Otyam, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde 1965 (*Karanlıkta Uyananlar*- Ertem Göreç), 1966 (*İsyancılar*- Abdurrahman Palay), 1981 (*Derya Güllü* - Süreyya Duru) yıllarında, 1969 yılında ise Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* filmi ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülleri almıştır. 1998 yılında ise Tunca Yönder'in yönetmenliğini üstlendiği *Çökertme* filminde elektronik müzik denemesi yapmış ve Ankara Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.

Metin Bükey: 1954 yılında yönetmenliğini Orhan Erçin'in yaptığı *Fındıkçı Gelin* filminin müziği ile sinema için çalışmaya başlamıştır. Film çalışmaları sırasında müzik yönetmenliği, vokalistik, oyuncu ve kurgu yönetmeni olarak denemeleri olmuştur.

Cıralı İbo Yıldızlar Arasında (Osman F. Seden, 1958),
Şehvet Uçurumu (Muharrem Gürses, 1959),
Ayşecik Şeytan Çekici (Atıf Yılmaz, 1960),
Kaderime Ağlarım (Nişan Hançer, 1960),
Ayşecik (Memduh Ün, 1960),
Hancı (Türker İnanoğlu, 1961),
Bülbül Yuvası (Nejat Saydam, 1961),
Küçük Hanımefendi (Nejat Saydam, 1961),
Sokak Kızı (Osman F. Seden, 1962),
Bahriyeli Ahmet (Türker İnanoğlu, 1963),
Badem Şekeri (Osman F. Seden, 1963),
Avare (Semih Evin, 1964),
Turist Ömer (Hulki Saner, 1964),
Çöl Kanunu (Faruk Kenç, 1964),
Sevmek Zamanı (Metin Erksan, 1965),
Çalığışu (Osman F. Seden, 1966),
Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966),
Bir Dağ Masalı (Turgut Demirağ, 1967),

Yaprak Dökümü (Memduh Ün, 1967),
Kalbimin Sahibi (Safa Önal, 1969),
Sürtük (Ertem Eğilmez, 1970),
Kara Gözlüm (Atıf Yılmaz, 1970),
Baba (Yılmaz Güney, 1971),
Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1971),
Oyun Bitti (Orhan Elmas, 1971),
Düğün (Ö. Lütfü Akad, 1973),
Yalancı Yarım (Ertem Eğilmez, 1973),
Gariban (Mehmet Dinler, 1974),
Tatlı Nigar (Orhan Aksoy, 1978),
Tanrıya Feryat (Orhan Aksoy, 1980) ve daha birçok filmin müziklerini yapmıştır.

1971 yılında 3. Adana Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney'in *Acı* adlı filmine yaptığı müzikle En İyi Müzik dalında ödüle layık görülmüştür.

Yalçın Tura: Besteci, müzikolog ve teorisyen olan Tura, hem çok sesli hem de tek sesli müzik alanında eserler vermiştir. İlk profesyonel film müziği çalışmasını 1955–1956 yıllarında yönetmenliğini Ziya Metin'in, yapımcılığını Mümtaz Aslan'ın yaptığı köy konulu *Namus Düşmanı* adlı film ile yapmıştır.

Zümrüt (Ö. Lütfü Akad, 1959),
Ölüm Perdesi (Atıf Yılmaz, 1960),
Kızıl Vazo (Atıf Yılmaz, 1961),
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961),
Yılanların Öcü (Metin Erksan, 1962),
Umutsuzlar (Yılmaz Güney, 1971),
Kızgın Toprak (Feyzi Tuna, 1973),
Gelin (Ö. Lütfü Akad, 1973),
Toprak Ana (Memduh Ün, 1973),
Açlık (Bilge Olgaç, 1974),
Kuma (Atıf Yılmaz, 1974),
Ağrı Dağı Efsanesi (Memduh Ün, 1975),

Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984),

Ve Atilla Özdemiroğlu ile birlikte *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985) filmlerinin müziklerini yapmış olan Yalçın Tura, televizyon dizileri için de besteler yapmıştır. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, 1983 (*Bir Yudum Sevgi* - Atıf Yılmaz) ve 1997 (*Sen De Gitme* - Tunç Başaran) yıllarında En İyi Müzik ödülleri almıştır.

Film müziklerini 3 enstrümanla (flüt, viyola ve arp) yapan Tura, Ok'a göre *Namus Düşmanı* adlı çalışması ile genç sinemacıları etkilemiş ve onları bu alanda çalışmalar yapmaya teşvik etmiştir (1995:45).

Cahit Oben: 1960'lı yılların ilk yarısında; "Sailors", "Cahit Oben ve Arkadaşları", "Kuartet Kan" gibi gruplar kurmuş, 1965 yılında Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* filmi ile sinema alanında çalışmalarına başlamıştır.

Linç (Bilge Olgaç, 1970),

Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973),

En Büyük Şaban (Kartal Tibet, 1983) müziğini bestelediği filmlerdendir.

Cahit Berkay: İlk olarak 1965'te yönetmen Nejat Saydam'ın *Buzlar Çözülmeden* filminin müziğini Şahin Gültekin ile bestelemiş olan Berkay, sinema filmlerinin yanı sıra, dizi ve reklam müziği de bestelemiştir. Moğollar'ı kuran kadroda yer alan sanatçı grubun son döneminde sinema filmleri için müzik yapmaya odaklanmıştır.

Güler Misin Ağlar Mısın (Osman F. Seden, 1975),

Köprü (Şerif Gören, 1975),

Deli Yusuf (Atıf Yılmaz, 1975),

Cemil (Melih Gülgen, 1975),

Devlerin Aşkı (Osman F. Seden, 1976),

Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten, 1977),

Sultan (Kartal Tibet, 1978),

Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978),

Acı Günler (Orhan Elmas, 1981),

İffet (Kartal Tibet, 1982),

Mine (Atıf Yılmaz, 1982),
Tutku (Feyzi Tuna, 1984),
Mavi Mavi (İbrahim Tatlıses, 1985),
Kanca (Melih Gülgen, 1986),
Halkalı Köle (Ümit Efekan, 1986),
Oğlum Oğlum (Memduh Ün, 1986),
Çark (Muzaffer Hıçdurmaz, 1987),
Sultan (Yavuz Yalınkılıç, 1987),
Öğretmen (Kartal Tibet, 1988),
Dönüş (Faruk Turgut, 1988),
Sözde Kızlar (Orhan Elmas, 1990),
Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1990),
İş (Ahmet Akıncı, 1994),
Ekmek (Ahmet Akıncı, 1996),
Devrimden Sonra (Mustafa Kenan Aybastı, 2011),
Takım (Sami Güçlü, 2011),
Bu Son Olsun (Orçun Benli, 2012) müziğini bestelediği filmlerden bazılarıdır.

1975'te film müziği yapmaya başlayan Berkay, aynı yıl ilk ve tek solo 45'liği *Teşekkür Ederim Babaanne* filminin müziği yayınlanmış, 1976'da düzenlenen 1. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film Müziği ödülünü *Ben Sana Mecburum* filmine yaptığı müzikle kazanmıştır.

Bir dönem Fransa'da Warner Bross'a film müziği yapan Berkay, Türkiye'de Batı normlarının değil yerli müzikal sesin kolaylıkla algılanabileceğini, bu nedenle seyirciye seveceği müzikleri duyurmanın uygun olacağını söylemiş ve bestesini yaptığı film müziklerinde de bu düşüncesini yansıtmaya çalışmıştır (aktaran Ok, 1995:66). Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde 3 kez ödül alan Berkay'ın, çeşitli Akdeniz ülkeleri film festivallerinde aldığı En İyi Film Müziği ödülleri de bulunmaktadır.

Melih Kibar: 1976'da *Hababam Sınıfı*'na yaptığı müzik ile Altın Portakal'da ödül alan Kibar, Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini üstlendiği *Hababam Sınıfı* filmlerinin müziklerinin yanı sıra;

Bizim Aile / Merhaba (Ergin Orbey, 1975),
Aile Şerefi (Orhan Aksoy, 1976),
Gülen Gözler (Ertem Eğilmez, 1977),
Cennetin Çocukları (Kartal Tibet, 1977),
Neşeli Günler (Orhan Aksoy, 1978),
İyi Aile Çocuğu (Osman F. Seden, 1978),
Dolap Beygiri (Atıf Yılmaz, 1982),
Namuslu (Ertem Eğilmez, 1984),
Keriz (Kartal Tibet, 1985),
Çıplak Vatandaş (Başar Sabuncu, 1985),
Ödlek (Engin Temizer, 1986),
Madde 438 (Ümit Efekan, 1990),
Bir Kadın (Ümit Efekan, 1991),
Duruşma (Yalçın Yelence, 1999),
Gülüm (Zeki Ökten, 2002),
Kartal Tibet'in *Hababam Sınıfı: Merhaba* (2003) ve

Ferdi Eğilmez'in *Hababam Sınıfı Askerde* (2004) filmlerinin müziklerini bestelemiştir. 1984 yılında TRT'de yayınlanan ilk Türk müzikal film olan *Renkli Dünya*'nın müziklerini de yapmıştır.

Atilla Özdemiroğlu: Besteci ve düzenlemeci olarak çeşitli eserlere imza atan ve birçok ünlü şarkıcı ile çalışan Özdemiroğlu, 1973 yılında Muzaffer Arslan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Ağlıyorum* filminde Nino Varon ile birlikte çalışarak sinema fimleri için beste yapmaya başlamıştır.

Zavallılar (Yılmaz Güney - Atıf Yılmaz, 1974),
Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974),
İzin (Temel Gürsu, 1975),
Delisin (Ergin Orbey, 1975),
Haşhaş (Ertem Göreç, 1975),
Seninle Son Defa (Feyzi Tuna, 1978),
Göl (Ömer Kavur, 1982),
Şalvar Davası (Kartal Tibet, 1983),

Fahriye Abla (Yavuz Turgul, 1984),
Kurbağalar (Şerif Gören, 1985),
Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985),
Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985),
Milyarder (Kartal Tibet, 1986),
Anayurt Otel (Ömer Kavur, 1987),
Arabesk (Ertem Eğilmez, 1988),
Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987),
Manisa Tarzanı (Orhan Oğuz, 1994),
Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997),
Akrebın Yolculuğu (Ömer Kavur, 1997),
Gönderilmemiş Mektuplar (Yusuf Kurçenli, 2002),
Kalbin Zamanı (Ali Özgentürk, 2004),
O Şimdi Mahkum (Abdullah Oğuz, 2005),
Kilit (Ceyda Aslı Kılıçkiran, 2007),
Vavien (Yağmur - Durul Taylan, 2009),
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (Onur Ünlü, 2011) müziğini

bestelediği filmlerden bazılarıdır.

Şanar Yurdatapan ile müziğini bestelediği *Arkadaş* filmi ile 1975 yılında düzenlenen 12. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, *Kurbağalar* ve *Züğürt Ağa* filmleri ile 23. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, *Muhsin Bey* ile 24. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, *Gece Yolculuğu* ve *Kaçamak* ile 25. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ve 1990 yılında *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi ile 27. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde yaptığı besteler ile ödüle layık görülmüştür.

Ruhi Su, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Hüseyin Coşkun, Mustafa Nafiz Irmak, Selahaddin Pınar, Türk filmleri için besteler yapan ancak haklarında bilgi bulunmayan diğer sanatçılardandır.

3.5. Türk Sineması'nda Ses Kurgusu

Bülent Vardar'ın da (2009) belirttiği gibi ses, görüntü kadar kolay algılanır bir olgu değildir. Bu nedenledir ki, başarılı bir ses kaydı ve kurgusu filmin olmazsa olmaz ögesidir. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi Türk Sineması'nda ses (teknik ve estetik açıdan) uzun yıllar çok önemsenen bir öge olmamıştır.

Stüdyoların seslendirme odalarına hep birlikte giren seslendirme sanatçıları, efektör ve müzisyenler ile birlikte alınan ve hata kabul etmeyen kayıtlar ile başlayan sonradan seslendirme işlemleri çoğu zaman parasızlıktan, cihaz yetersizliğinden ya da neredeyse bir ev fiyatına mal olan cihazı kullanacak teknisyenin olmayışı nedeni ile zorlu şartlar altında gerçekleştirilmiştir.

Taşınabilir ses kayıt cihazlarının kullanılmaya başlanması ile birlikte Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılan yıllarda ses kimi zaman evlerde, bürolarda kayıt edilmiştir.

Sesli film döneminin ilk yıllarında teknik imkansızlıklara rağmen, Ferdi Tayfur ile kardeşi Adalet Cimcoz seslendirme alanında öncü olmuşlardır. Ferdi Tayfur; Laurel-Hardy, Arşak Palabıkyan (Groucho Marx), Nesimaçi (Red Skelton), Balıkçı Osman seslendirmelerine kendi esprilerini ve yorumlarını katarak seslendirme sanatının ilgi görmesini sağlamıştır. Adalet Cimcoz ise zamanının kadın oyuncularına sesini vererek Sözen'e göre etkileri bugün de süren bir sözlendirme biçiminin yerleşmesine yol açmıştır (2003:165). Bu sanatçılar sayesinde Türk Sineması'nda seslendirme sorunu halledilmiş, geriye efekt ve müzik kalmıştır. Ses teknisyenleri ya da seslendirme yönetmenlerinin asistanları filmin efekt işlemlerini gerçekleştirirken, müzik sorunu da telif yasasının yokluğunu fırsat bilen ses teknisyenlerinin kurnazlığı sayesinde çözülmeye çalışılmıştır.

Türk Sineması'nda efekt yaratımı için de çok basit gereçler kullanılmıştır. Yangın sesi elde etmek için selafon kağıdı buruşturulmuş, tokat ve yumruk sesi için gazete tomarının kullanılmış, bozulmuş manyetik bantlar ile elde edilen çimen sesi ile filmlere katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Yılmaz Atadeniz'in de değindiği gibi özellikle Türk Sineması'nda ayrı bir yere sahip olan avantüre (vurdulu-kırdılı film de denmektedir) dayalı filmlerde efekt çok önemlidir. Yerli yapımlardaki efekt seslerinin gerçek yerini bulamadığını dile getiren Atadeniz, kendi çektiği filmlerin efektlerinin daha iyi olabilmesi için

Amerikan filmlerinden aldığı yumruk, silah, masa kırılması gibi ses parçalarını kullandığını ifade etmektedir (Dubaj Belgeseli, 2006).

1943 yılından sonra müzikler, seslendirme sanatçılarının ve efektörün ses kayıtlarının alındığı salona plakçalarla ile verilmiş, yine ithal edilen filmlerden kesilip alının müzik parçaları yerli filmlerde kullanılmıştır.

Simens'in optik ses sistemini tercih eden firmalar, makineye taktıkları Kodak 35mm'lik filme sesi doğru alıp almadıklarını ancak filmi yıkadıktan sonra anlayabilmişlerdir. Bu nedenle çoğu kez zaman ve para kaybına uğramışlardır. Manyetik bantların çıkmasının ardından ise sesler tek tek alınmaya başlanmış ve kayıt işleri ancak o zaman kolaylaşmıştır.

Filmlerde özgün müzik kullanılmaya başlanmasının ardından, seslerin alınma işlemleri sırasında ya da sonrasında besteciler filmi izleyerek bestelerini yapmışlardır. Ötügen'e (Dubaj Belgeseli, 2006), göre filmin müzikal temalarının, öykü ve temaya göre eşlemeli olarak hazırlanması ile Türk Sineması'nda sanatsal bağlamda yeni bir adım atılmıştır.

Tüm ses öğeleri, genelde görüntünün kaba kurgusunun sonunda, son haline getirilmiş olan asıl kurgunun başında filme eklenmiştir. Bu sayede görüntü kurgusunda gerekli değişiklikler için yeterli yer sağlanmış ve filmin son halinin nasıl olacağı konusunda fikir sahibi olunmuştur.

Erman'a (1968) göre siyah-beyaz film yıllarında Türk Sineması'nda *Loop (Döner) Sistem* ile *Düz Sistem* olmak üzere iki yöntem kullanılmıştır. Bu yöntemlerde siyah-beyaz filminden kopyalar çıkartılarak ses ekleme işlemleri gerçekleştirilmiştir. Renkli filmlerde ise daha önce de belirtildiği gibi kazıma yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntem ile renkli filmin ses kuşağı önceleri elle, sonra geliştirdikleri ses kazıma makinesi ile kazınmış, elde edilen tamamen sessiz film üzerinde seslendirme işlemleri gerçekleştirilmiştir. Bu yöntemde, sözlerin yanı sıra, efekt ve müzikler de silindiğinden bu işlemler zaman ve emek kaybına neden olmuştur. Sonrasında ise Veli Akbaşlı'nın (2011) da değindiği gibi renkli filminden *revers* adı verilen özel bir film ile *kontr-tip* (siyah-beyaz kopya) alınarak ses bu film üzerine kayıt edilmiştir.

Özellikle ithal edilen filmlere uygulanan bu yöntemler, 1943 yılından sonra yerli filmlere de uygulanmaya başlanmıştır. Ancak yerli filmlerdeki eşleme, yabancı

filmlerde Ferdi Tayfur sayesinde sorunsuz halledilmiş olan eşleme kadar kolay olmamıştır.

Birkaç yabancı dilin yanında Türkçe'yi de çok iyi bilen Ferdi Tayfur, Adalet Cimcoz'un da değindiği gibi eşleme sorunu nedeni ile ağzı açık olarak biten bir kelimeyi kapalı bir kelime ile bitirmemek için devrik cümleler kullanmıştır (Cimcöz, 1968:25) ancak bu yöntem yerli yapımlar için kullanılamamış, yerli filmler için daha titiz çalışmalar yapılmıştır.

Daha önce değinilen, *re-recording* yerli filmlerin seslendirmesinde denenmiş olan ilk yöntemdir. Bu yöntemde öncelikle müzik kaydedilmiş olan film, yıkandıktan sonra pozitif kopyası alınmakta ve sözler bu kopya üzerine kayıt edilmektedir. Zamanla bu yöntemin yerini günümüzde de kullanılmaya devam edilen *playback* almıştır. Bu yöntemde de öncelikli olarak müzik banda kayıt edilmiştir. Sözlerin kayıt edileceği anda, ses kayıt stüdyosuna verilen müzik ile birlikte sözlendirmeler ve efektörün yaptığı efektlerin film üzerine kaydı sağlanmıştır. Bu yöntemlerin zorluğu nedeni ile sonrasında *enter bant* yöntemi ile sesler üç ayrı film şeridinde kayıt edilmeye ve ardından tek film üzerinde birleştirilmeye başlanmıştır. Aşağıdaki bölümlerde bu yöntemlerin yabancı ve yerli filmlere uygulamaları ele alınmaktadır.

3.5.1. Yabancı Filmlerde Seslendirme ve Ses Kurgusu

Türk filmlerine, tarihi boyunca, yabancı filmlerin kaynaklık etmiş olduğunu hatta bu nedenle Türk Sineması'nın "taklit, yoz" bir sinema olarak tanımlayanlar olduğunu dile getiren Engin Ayça (1996:33), bu algıya rağmen Türk Sineması'nı özentisi bir taklit etme olayını aşmış, kendisi olma başarısını gösterebildiğini ifade etmektedir. Ayça'nın sözleri ile ifade edecek olursak, Yeşilçam Sineması, her bakımdan Türk toplumunun sinemasıdır ve onun kültürel kimliğini taşımaktadır.

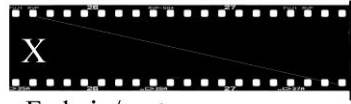
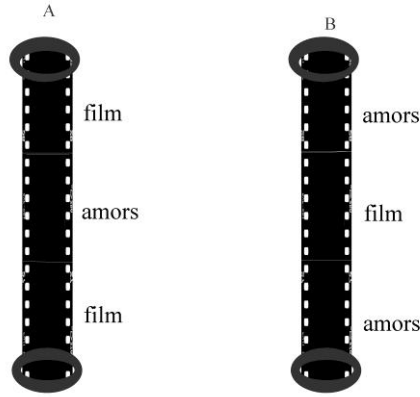
Türk Sineması kültürel kimliği filmler yoluyla iletme işlemini ise 1933 yılından başlayarak ithal edilen filmlere Türkçe seslendirme yöntemi ile gerçekleştirmiştir. Yabancı filmleri Türkçeleştirmenin ötesinde Ferdi Tayfur, Adalet Cimcoz, Nevin Akkaya, Jeyan Mahvi Ayrıl, Hayri Esen, Kemal Ergüveç, Abdurrahman Palay, Esen Günay gibi isimler sayesinde filmlere Türk halkına uygun yeni anlamlar katılmıştır.

Seslendirme işlemlerinin teknik uygulamasına gelindiğinde ise bu işlemlerin teknolojik gelişmelere bağlı olarak değiştiği gözlenmektedir. Akbaşlı'nın (2012) ifadesi ile ilk yıllarda ithal edilen orijinal filminden negatif kopya, bu negatiften pozitif iş kopyası çıkartıldıktan sonra seslendirme işlemi yapılmıştır. Daha öncede belirtildiği gibi renkli film döneminde ise renkli orijinal kopyadan siyah-beyaz iş kopyası basılmıştır. (*Kontr-tip* denilen bu kopyanın görüntü ve ses kalitesi düşük seviyededir. Çünkü pozitiften, pozitif baskı yapılmıştır)

Eğer filmin söz senaryosu filmle birlikte gönderilmişse (ki çoğunlukla gönderilmemiştir), orijinal kopyanın ekranlı kurgu masasında gösterimi yapılarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

Bu yöntemde her sözlendirmeci için 2 veya 3 cümleden fazla olmayan sözler bir (1)'den başlayarak sırayla numaralandırılmaktadır. Bu numaralar resimden takip edilerek özel kalemle iş kopyasına yazılmaktadır (İşaretleme sırasında sözsüz sahneler verilen numaralar daire içine alınır ve bu parçalar seslendirmeye girmemektedir). Filmin üzerindeki numaralara göre iş kopyası kesilerek parçalanır ve kesilen bu kopyalar amorslanır*. Amorslanmış ve üzerine sıra etiketleri konmuş parçalar makine dairesindeki raflara sırayla dizilmektedir.

*Amors film; parçasının iki ucunu birleştirmekte kullanılan, işe yaramayan filmlerin birer metrelik parçalarıdır. Seslendirmeye girecek sahnenin projeksiyon üzerinde devamlı dönmesini sağlar. Bu sayede seslendirme aksamaz ve hız kaybedilmez.



Fade in/ out
(kurgucu ile negatif kesici arasındaki
işarettir. Evrensel bir nitelik taşır.)

Şekil 24: Ses filmi (Fade in/out)

İşaretlenmiş senaryoyu alan seslendirme yönetmeni çalışma programını planlamaktadır (hangi ses sanatçısı, hangi gün ve saatte kayıt için gelecek gibi). Seslendirme yönetmeni, sözlendirmeye hangi parçayla başlanıp devam edeceğinin listesini makine dairesine ve ses kayıt odasına verdikten sonra kayıt işlemine başlanmaktadır. Kayıt esnasında söz senaryosu yönetmenin önündedir ve yönetmen gerekli değişiklikleri yaparak (lafların ağza oturması açısından) cümleleri mikrofon başındaki ses sanatçılara söyler ve onlar da parçayı ezbere (bu nedenle en fazla 2 veya 3 cümleden fazla olmayan diyaloglar) sözlendirir.



Resim 71: Seslendirme Sanatçıları

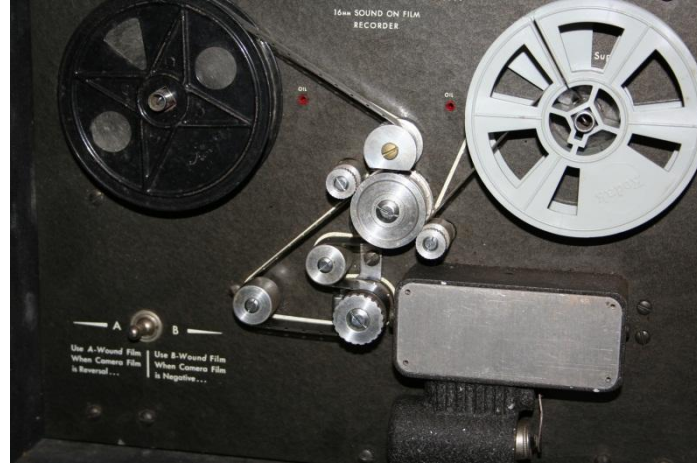
(Dublaj Belgeseli, 2006)

İpek Film Şirketinin ses stüdyosunda *Loop (Döner) Sistem* ile seslendirme işleminin yabancı bir filme nasıl uygulandığını 1938 tarihli bir dergide Ferdi Tayfur şöyle açıklamıştır:

Türkçeye çevrilmek üzere seçilmiş olan film, evvela asıl lisanile, baştan aşağıya kadar ses mühendisi, rejisör, mütercim, deкупör ve ses verecek olan bütün Türk artistleri tarafından seyredilir. Bundan sonra roller dağıtılır, herkes konuşacağı adamın bu filmdeki tipini, karakterini, ehemmiyetini ve vazifesini filmi önceden seyretmiş olduğu için, bilir. Roller de dağıtıldıktan sonra film, ses mühendisi ve deкупör tarafından sahne sahne parçalanır. Bu parçaların her birinin iki ucu birbirine yapıştırılarak bir daire haline getirilir ve projeksiyon makinesine, ses mühendisinin tasvibine göre herhangi bir sahne takılır. Stüdyonun projeksiyon salonu aynı zamanda ses alma dairesidir. Beyaz perdenin 6 adım kadar önünde 3 tane mikrofon ve bunların da önünde o oynayan sahnede işi olan artistler dizilidir. Artistler söyleyecekleri lakırdıları orada hususi masanın başında daima hazır bulunan dublaj rejisöründen alırlar, ezberler ve hazır olduklarında ses mühendisine haber verirler. Derhal ortalık karanlık olur ve ekranda muayyen bir sahne mütemadiyen geçer. Yani başlar biter ve hiç durmadan yine başlar. Çünkü dediğimiz gibi bu kordelanın iki ucu birbirine yapıştırılmıştır. Parça evvela sesli geçer, artistler son defa olarak sesin tonunu ve karakterini işitirler, sonra ses kesilir. Şimdi parça sessiz oynar. Bu parça oynadığı müddetçe artistler ezberlemiş oldukları lafları oynayanların ağız ve vücut hareketlerine aynen tatbik etmeye çalışırlar. İşte esasen güç tarafta budur. Mamafih biraz melekesi (yeteneği) olan bunu da kolayca becerebilir. Ağız hareketi ile konuşulan cümle tam uydu mu; ki bunu ses mühendisi

‘tonbox’ denilen her tarafı camlı bir odadan kontrol eder; bir zil çalar. Dikkat zili! Bu zilden sonra artık bütün salonda film lakırdılarından başka hiçbir ses kalmaz. Çünkü mikrofonlar açılmıştır ve çıt olsa kaydederler. Bu müddet zarfında artistler mütemadiyen lafları tekrar ederler ve o film parçası da boyuna geçer; ta iki zil üst üste çalınıncaya kadar...Oldu zili! Derhal salon aydınlanır. Şimdi bir taraftan operatör müteakip parçayı takmakla, diğer taraftan rejisör artistlere yeni diyaloglarını yazdırmakla ve bir taraftan da ses mühendisi ikinci salonda bulunan ve ‘register box’ denilen ses şeridi kayıt odasına telefonla yeni sıra numarasını vermekle meşguldür. İşte bu iş böylece baştan başlar, yalnız şu farkla ki her seferinde yeni bir sahnenin sesi Türkçeleştirilmiş olur (aktaran Akçura, 2004: 174-175).

Ses sanatçılarının kayıtları sırasında fonda müzik ve efektler olduğundan iş kopyasında bunları içeren sözsüz sahnelerden metrelik bölümler, sözlerin işaretlenme esnasında ayrıca işaretlenmekte ve melanj haline getirilerek gerektiğinde özel ufak bir makinede devamlı döndürülerek, film üzerindeki ses, kayıt odasına verilmektedir. Böylelikle sözlerin altına müzik ve efekt de eklenmektedir. Seslendirme işlemi bittikten sonra bu melanjlar iş kopyasında yerlerine bağlanır ve tüm sözsüz sahnelerin, sırasıyla 300m’yi aşmayan bobinler haline getirilip, direkt olarak optik kaydı yapılmaktadır. Sonrasında seslerin yıkanması, yıkanan seslerin kesilmesi, parçaların eşleme işlemi ve son olarak ses ve resimlerin birleştirilmesi işlemleri gerçekleştirilmektedir (detaylı olarak yerli yapımlarda anlatılacaktır). Ayrıca öncesinde sırayla bağlanıp optik kaydı yapılan sözsüz sahnelerin sesleri de bu son aşamada yerlerine konmaktadır.



Resim 72: 16mm kaydedici

(Lale Film, 2009)



Resim 73: 35mm - 16mm kaydedici

(Lale Film, 2009)

Renkli filmin ilk yıllarında Türkçe seslendirme işlemlerinin gerçekleştirilebilmesi için orjinal kopyanın kenarındaki ses bandı boylu boyunca çamaşır suyu ile silinmiş sonraki yıllarda ise daha öncede ele alındığı gibi kenarında elmas uç taşıyan kazıma makinesi ile filmin kenarındaki ses bandı hassas bir şekilde traş edilmiştir. Böylelikle açılan bu boş kanala özel ilaçlama yapılmış, ardından da kayıt altına alınmış sesler boş kanala basılarak sonuçta orjinal kopya Renkli-Türkçe olarak sinema salonlarına gönderilmiştir. İspanya'dan yayılan bu sistem Türkiye'de hemen hemen 1995 yılına kadar sürmüştür.

Teknolojinin gelişmesi ile yani çok kanallı teypler, mikserler, perforeler gelince kayıt sistemi de değişmiştir. Önce iş kopyaları 35mm'den 16mm'ye dönüşmüş sonrada manyetik bantlar kullanılmaya başlanmıştır.



Resim 74: Manyetik kayıt ve dinleme cihazı
(Lale Film, 2009)



Resim 75: 60 model Ampex teyp
(Türvak, 2009)

1970’lerde ilk Lale Film Stüdyosunda filmin tüm sesi 16mm manyetik perfore bandına alınmış ve bu kayıttan istifade edilerek filmin Enter Bandı hazırlanmıştır. Bu yöntem ile ses kalitesi daha da artırılmıştır. Böylece seslendirmede sadece sözler alınıp, gerekli işlemler yapıldıktan sonra söz bandı hazırlanıp Enter Bant ile resim eşliğinde mikslenerek pozitif sese dönüşmesi sağlanmıştır. Video dönemi ile birlikte ithal edilen filmlerin kopyası Telesine cihazı ile videokasete aktarılmış ve böylelikle iş kopyası ortadan kalkmıştır.

3.5.2. Yerli Filmlerde Seslendirme ve Ses Kurgusu

Ha-Ka Film, Sovyet teknisyenlere yaptırdığı garajdan bozma stüdyoda konulu film çalışmalarına Faruk Kenç’le başlamıştır. Kenç, *Taş Parçası* (1939), *Yılmaz Ali* (1940) ve *Kıvırcık Paşa* (1940) adlı filmleri sesli olarak çekmiştir. Ancak Halil Kamil ile anlaşmazlığa düşen Faruk Kenç teknik destek istediği İpek Film’den de olumsuz cevap alınca yeni projesi olan *Dertli Pınar* filmini (1943), Necip Erses’in Ses Film Stüdyosunun yapımcılığında, stüdyo ve sesli çekime uygun kamera bulunamadığından tahtadan bir kamerayla sessiz olarak çekmiştir.

Böylelikle Türk Sineması’nda yeni bir dönem başlamış ve teknik olarak sesli çekim cihazlarına sahip olmayan ve amatör oyuncularla çalışmak zorunda kalan sinemacılar filmlerini sessiz çekip daha sonra seslendirme yolunu kullanmışlardır. Prof Sami Şekeroğlu bu durumu şöyle ifade etmiştir:

...Dublaj, Türk sinemacıları için bir kurtuluş yolu gibi oluyor. Çünkü filmi sessiz çekmek çok kolay. Üstelik tiyatro oyuncusu, yani sesi güzel oyuncu aramak zorunda da değilsin. Herhangi birini oynatıyorsun, sesi iyi olan birine de seslendiriyorsun, böylece fiziği güzel sesi de güzel bir oyuncu çıkıyor ortaya. Muhsin Ertuğrul’dan sonra bu alana giren sinemacılar bunu denediler ve Türk Sineması yıllarca o teknolojiyle çalıştı, hiç değişmedi. (aktaran, Liman, 2009).

Bu tarihten sonra zaman ve maddi açıdan kar elde etme amacıyla olan yapımcılar ve zahmetsiz film çekme arzusunda olan yönetmeler bu yöntemi kullanmaya başlamışlardır. Bu filmlerin hepsi teknik açıdan zayıftır ve filmlere sonradan seslendirme yapılmıştır. 1950’li yıllarda sinema sektörünü zorlayan

verginin kaldırılması da film üretimini etkilemiştir. Bu sayede film sayısı artmış ama kalite giderek düşmüştür. Üretimin artması ile yapımcılar teknolojik yatırım yapmaktansa ilkel yöntemlerle çalışmayı tercih etmişlerdir.

Tiyatrocu olan oyuncuların sinemadaki egemenliği sona ermiş, gerçek mekanlarda çekimler yapılarak maliyetlerin ucuzlaması gibi kolaylıklar sağlanmıştır. Yerli film yapımında da sonradan seslendirme yöntemlerinin kısa sürede benimsenmesi ile yeni bir iş alanı ortaya çıkmıştır.

Teknik açıdan ele alacak olursak, yabancı filmlerin seslendirme işleminden farklı olarak *Loop (Döner) Sistem* ile gerçekleştirilen kayıtlar sırasında seslendirme sanatçıları öncelikle prova yapmaktadırlar. Sahnenin provasından sonra yapılan kayıt işlemi başarılı ise, parçanın sonunda numarası söylenir ve kaydedilirdi. Seslerin daha sonra sıraya dizilmesi için bu numaraların verilmesi ve belirtilmesi şarttı.

İlk dönemlerde söz, müzik ve efekt aynı anda kayıt edildiğinden herhangi bir aksama olduğunda tüm kayıtların silinip baştan başlanması gerekirdi. Yabancı filmlerden farklı olarak yerli yapımlarda ağız ve söz eşlemesi oyuncunun yeteneğine göre daha zorlu olurdu. Akbaşlı'nın dediği gibi bu nedenlerden dolayı kayıt işlemi zor ve sabır taşıran bir olaydır.



Resim 76: Ses Kayıt Stüdyosu

(Lale Film, 2009)

Müzik ise ses odasında plak veya teypten döşenirdi. Ayrıca yine ses odasında melanj ufak bir makinede devamlı döndürülür ve film üzerindeki ses, kayıt odasına verilirdi. Bunların dışında kayıt salonunun bir köşesinde bir efekt köşesi bulunmaktadır. Bu köşede tabanı mermer, tahta ve çakıl (filmdeki yürüme yerine

göre), olan birer metrelik kutuların dışında duvara monte edilmiş ufak kapı maketleri (kapı sesleri için) ve üzerlerinde çeşitli ziller (telefon, kapı) bulunan bir pano monte edilmiş bir alan bulunmaktadır. Tüm bunlar filmin nokta efektleri için efektör tarafından kullanılmaktadır. (Nokta efektleri günümüzde de aynı yöntemle yapılmaktadır.)

Seslendirme işlemi bittikten sonra bantlardaki tüm kayıt, optiğin içindeki pozitif filme tek taraflı kaydedilirdi ve bu işlemden sonra eşleme yapılırdı. Eşlemesi yapılan parçalar, 1'den başlayarak raflara sırayla dizilir, ardından da iş kopyası ve sesler özel bir masada birbirine bağlanırdı.



Resim 77: 1950 model Moviala kurgu-eşleme cihazı

(Türvak, 2009)

Her ses ve resim bobinlerinin başına start (başlama işareti) atılır, oluşan iş kopyası ile seslerin son revizyonu yapılırdı. İş kopyasının bu son haline göre filmin negatif kurgusu tamamlanır, negatif kopyaya da aynı startlar verildikten sonra film baskıya gider, baskı ve ardından yıkamadan sonra filmin pozitif kopyası basılırdı.



Resim 78: Ses eşleme işlemi
(Kurgu Belgeseli, 2006)

Optiğin ardından, perfore (delikli) 16, 17.5 ve 35mm manyetik bantları okuyan ve kaydeden cihazlar ve çok kanallı teypler ile birlikte mikserler 8-10 kanallara çıkmıştır.



Resim 79: Siemens Marka 4 kanal mikser*
(Türvak, 2012)

*1954 yılında Lale Film'in satın aldığı cihaz ile Esat Toroğlu, Nihat Sevinç, Necip Sarııoğlu, Cemal Noyan ve son olarak Atilla Van 1000'e yakın yerli, 2500 yabancı film yapmışlardır.

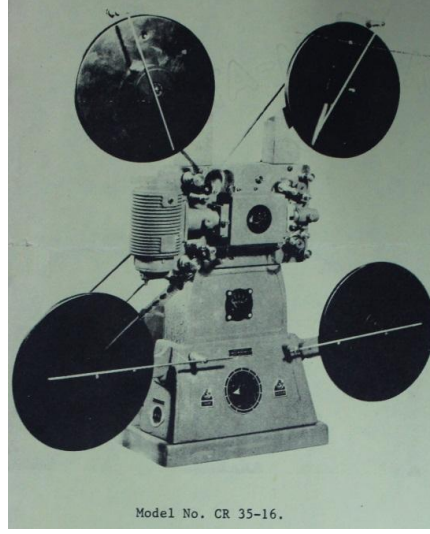
Bu tarihlerde batı ülkelerinden her türlü efekt (nokta efektler hariç) plakları ve bantlar da getirtilmiştir. Tüm bu ilerlemelerin neticesinde artık söz, müzik ve efekt ayrı kanallara kayıt edilebilmiştir. Ve böylelikle M2+Efekt (iki ayrı kanalın, tek kanala miks edilmesi) ile Enter bant hazırlanabilmektedir.



Resim 80: Müzik, Söz ve Efekt eşleme ve miks için kullanılan teypler

(Lale Film, 2009)

Bu yıllarda da eskiden olduğu gibi sözler işaretlenip kayda girilmiştir. Yalnız bu dönemde kuru kayıt (M2 ve efekt kanalı olmadan sadece söz) yapılmıştır. Bu sesler perfore bantlara kayıt edildikten sonra eşlemeye gitmiş, bu işlemler için ekonomik olması açısından 16mm manyetik perforeler kullanılmıştır. Eşleme işlemi tamamlandıktan sonra resim ve sözler kısımlar halinde sırayla birbirine bağlanmaktadır (normal bir filmin uzunluğunu 3000metre kabul edilirse, bu en fazla 300metrelik 10 kısım (bobin) demektir).



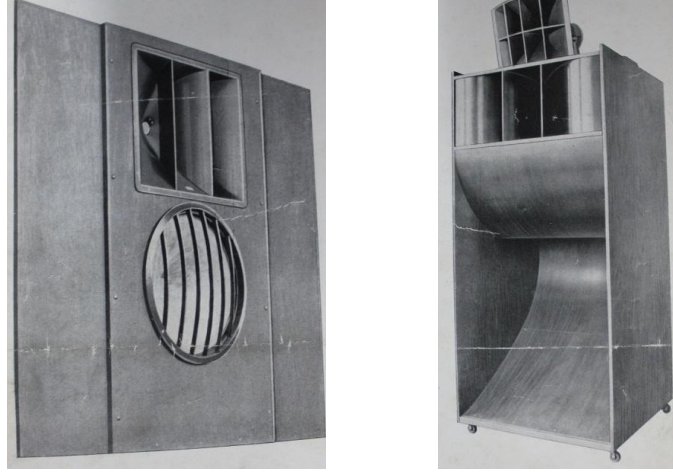
Resim 81: Uhler Marka 35 – 16mm optik sistem
(aynı zamanda 35-16 ya da 16-35 dönüştürücü)
(Erdoğan Bidav arşivi, 2012)

Kısımlar halinde bağlanan iş kopyası ile yine kısımlar halinde bağlanan seslerin revizyonu yapıp kısım başlarına startlar atılır. Bu işlem sırasında iş kopyasından bloklar halinde M2 ve efekt işaretlenmesi yapılmaktadır. Bu işaretlemeye göre M2+Efekt kayıtları yapıp yeniden eşleme işlemine tabi tutulmakta, parçalar kısım kısım bağlanıp ve enter bandının da startları atılmaktadır. Sonuçta film artık miksaj için hazırdır.

İş kopyası makine dairesinde projeksiyona, söz bandı 1. Perfore teybe, Enter bant 2. Perfore teybe startlarından takılır. (Buradaki en önemli nokta tüm aletlerin eş zamanlı olarak çalışmasıdır.)

Bu işlem sırasında öncelikle ilk kısmın (yani ilk bobinin) provası yapılmakta, onaylandıktan sonra optik kayda geçilmektedir. Miksaj bittikten sonra optikteki filmler laboratuarda yıkanır ve sesler artık okunur hale gelmektedir.

35mm'lik bobinler yine kesme makinesinde 17.5mm olurdu (bu işlem kimi zaman yapılmazdı, çünkü 35mm baskıda arkalı önlü kullanılabilirdi). Bu seslerin iş kopyasından eşleme sağlanıp kısım başlarına startları atılıp, baskıya gönderilmiştir. Tüm bu işlemlerin ardından film sinema salonlarında gösterim için hazır hale getirilmiştir.



Resim 82: Alman Marka hoparlörler

(Erdoğan Bidav arşivi, 2012)

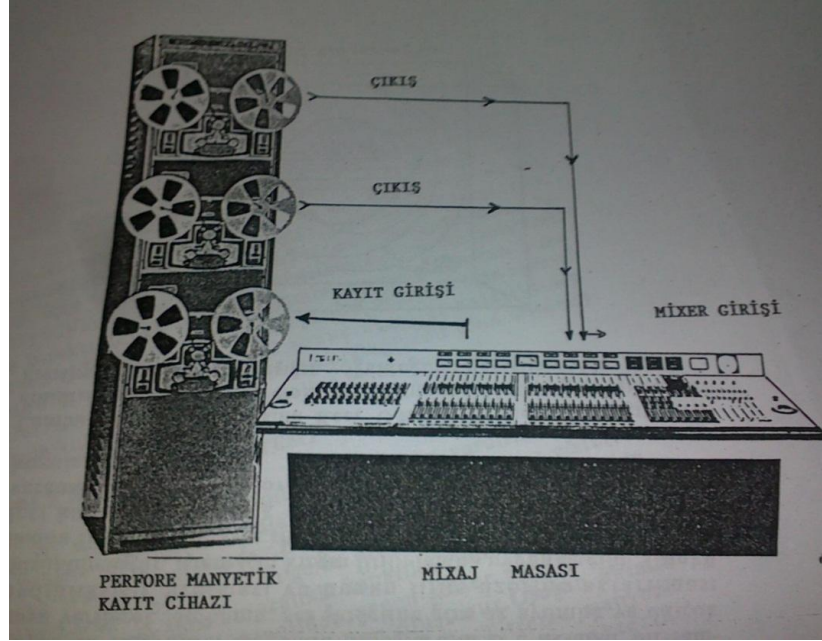
Daha ileri tarihlerde özellikle 1970’lerden sonra ise ses kayıt işlemleri daha da kolaylaşmaya başlamıştır. Eğer çekim sesli olarak gerçekleştirilmiş ise çekim sırasında dar banda yapılan kayıtlar perfore manyetik kayıt aletleri ile perfore manyetik banda aktarılmaktadır. Bu manyetik bantlara, kayıt altına alınmış olan söz, müzik ve efekt seslerinin kurgu masasında ayrı ayrı eşleme işlemi yapılmaktadır. Bu işlemden sonra iki ya da daha fazla perfore bandı aynı anda ve eşlemeleri bozmadan okuyan ve başka bir perfore bant üzerine kayıt yapabilen aletler ile öncelikle efekt ve müzik bantları mix edilerek kaydedilir ve böylelikle enter bant elde edilmektedir. Bu bant daha sonra kayıt edilmiş sözler ile tekrar mix yapılır ve filmin master manyetik bandı ortaya çıkmış olurdu.



Resim 83: Arri Marka kurgu masası

görüntüler Jvs marka U-matic üzerinden ses ile eşleme yapılmıştır.

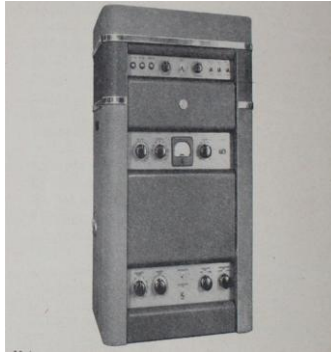
(Erdoğan Bidav arşivi, 2012)



Şekil 25: Eşleme işleminin sistematik görünümü
(Er, 1990)



Resim 84: 2 mikrofon girişli amplifikatör
(Erdoğan Bidav arşivi, 2012)

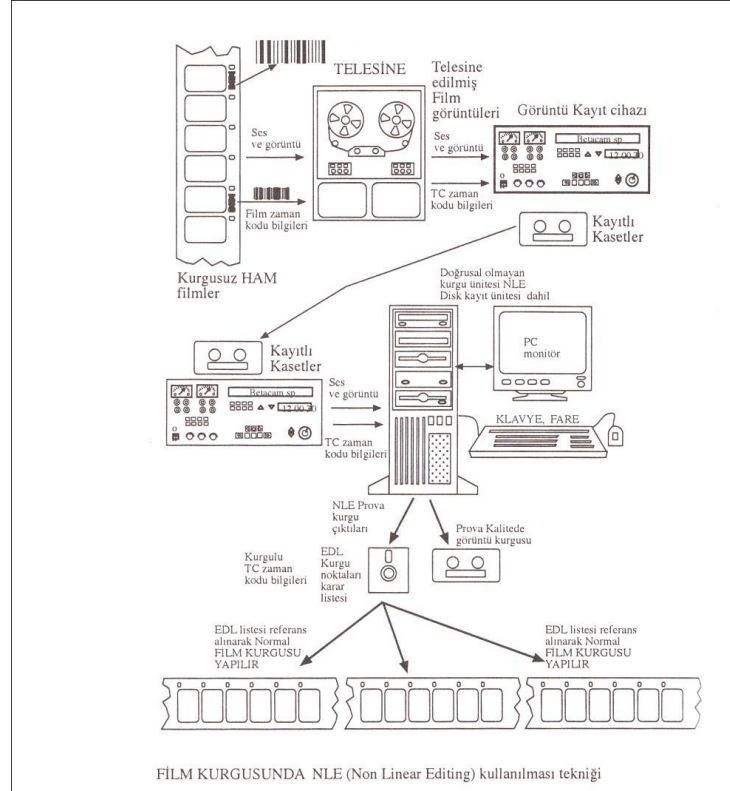


Resim 85: Ana kayıt amplifikatörü
(Erdoğan Bidav arşivi, 2012)

3.5.3. Sayısal Dönemde Seslendirme ve Ses Kurgusu

1990'lı yılların başıyla birlikte, bilgisayar programcılığı sinema sektöründeki yerini almaya başlamıştır. Doğrusal olmayan, rastgele erişimli sistemler ya da “Random Access Nonlinear Editing System” denilen bu teknoloji ile film yapımcılığı daha ekonomik ve pratik bir hal almıştır. Disk tabanlı olan ve doğrusal olmayan anlamına gelen bu “nonlinear” sistem sayesinde diskin rastgele erişimli okunabilme özelliği ile disk üzerinde yapılacak kayıtlar istenilen sahneden başlayabilmektedir. Film teknolojisindeki uygulamaya benzeyen bu sistem farklı olarak, hard diskten okuma yaptığı için kayıtların her aşamasında değişikliğe izin vermekte ve bunun için doğrusal bir işlem yapma zorunluluğunu ortadan kaldırmaktadır. Geçen yıllarla birlikte birçok bilgisayar firması bu alanda çalışmaya başlamış böylelikle daha kaliteli ses kartları, hızlı çalışabilen süratli hard diskler ve hızlı işlemciler ortaya çıkmıştır.

1994 yılında ilk non linear kurgu sisteminin (Avid Media Composer) Türkiye'ye gelmesi film yapımcılığına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni sistemlerde filme çekilmiş olan malzeme telesine cihazı sayesinde manyetik bantlara, sonrasında da bilgisayarlara aktarılmıştır.



Şekil 26: Doğrusal Olmayan Kurgu Sistemi

Bilgisayarda kullanılan programların, telesineden çevrilen feet numaralarını birebir göstermesi ile kurgu ve dolayısıyla seslendirme işlemleri rahatlıkla yapılıp, sonrasında negatif ya da pozitif iş kopyası üzerinden yayın kurgusu yapılabilmiştir. Bundan sonraki işlem daha önceden yapılan sıralama ile film üzerinden devam etmiştir.

Bu dönemde görüntüler kameraya alınırken, sesler de sayısal ses kaydedicilere kayıt edilmektedir.



Resim 86: Ses Kayıt cihazı

(Türkiye’de son yıllarda çekilen sinema filmlerinde kullanılmakta olan sound device 664 mikser)

(<http://www.sounddevices.com/products/>, 03.02.2013)

Türkiye’de sinema filmlerinde tercih edilen sesli çekim ekipmanları; mikser ve kayıtçı, yaka mikrofonu, boom mikrofon, mikrofon aksesuarları ve kulaklardır. Son dönemde sıkça tercih edilmekte olan 6 kanal girişi olan mikserler sayesinde sesler kayıtçı üzerine ayrı ayrı kayıt edilebilmektedir (kamera üzerine alınan kayıtlarda sesler, boom mikrofondan ve yaka mikrofonlarından gelen olmak üzere iki kanala kayıt edilmektedir). Bu sayede filmin stüdyoda gerçekleştirilen ses düzenleme işlemleri daha doğru ve kolay yapılmaktadır. Yapım sonrası işlemler sırasında da düzenleme ve miks işlemleri bilgisayar üzerinde gerçekleştirilmektedir. Eğer filme ses eklenmesi gerekiyorsa, bilgisayar altyapısının verdiği kolaylık sayesinde ilk yıllardaki gibi yapılan film izleme, konuşmacıların belirlenmesi gibi işlemlerin ardından artık önceki yıllardan daha pratik olarak tek tek seslendirme stüdyosuna giren ses sanatçılarının sözleri kayıt altına alınmaktadır. Rastgele erişim sayesinde filmin istenilen sahnesine hemen ulaşmakta ve provenın ardından sanatçının söz kaydı alınmaktadır. Efekt stüdyosunda nokta efektler kayıt edilmekte ve ses teknisyeninin bilgisayar alt yapısından faydalanarak kullandığı doğal efektler ile nokta efektleri yine görüntü ile eşleyerek tek bir efekt kanalı oluşturulmaktadır. Kullanılan ses kurgu programının niteliğine göre *Wav* veya *AIFF* formatında kayıt edilen sesler filmdeki görüntü ile tam eşlemenin sağlanabilmesi için edit (düzenleme) işlemine tabi tutulmaktadır. Müziğin de gelmesi ile birlikte tüm ses öğeleri tek bir kanalda bir araya getirilir ve film müziği ile efekt kanalı mix işlemine tabi tutulduktan sonra filmin enter bandı elde edilmiş olunur. Son dönemde ise HDTV, IMAX gibi gelişen kamera sistemleri sayesinde çekimler direkt hard disk üzerine yapılmaktadır. Bu sayede kameradan direkt çalışma bilgisayarına aktarım yapılmaktadır. Bütün film işlemlerinin sayısal ortamda gerçekleştirildiği günümüzde yayın çıkışı da yine sayısal olarak sinema salonlarına gönderilebilmektedir.

Kayıt işlemleri sırasında standart çalışmanın yanı sıra ses düzenleme işlemleri de gerçekleştirilmektedir. Türk Sineması’nda ses düzenleme ya da miksaj yapan kişiler için *ses tasarımcısı* adı çok yeni kullanılmaya başlanan bir terim olduğundan ülkemizde bu görev dalı ses teknisyeni ve yönetmenin mix aşamasında yaptıkları çalışmalara denk gelmektedir.



Resim 87: Ses Düzenleme Stüdyosu

(Şafak Film, 2009)

Kullanılan programın ve cihazların niteliğine göre sesler üzerinde birçok oynama mix aşamasında senaryoya uygun şekilde gerçekleştirilmektedir. Birinci bölümde açıklanan; Synthesizer, Equalizer, Sampler, Amplifikatör gibi cihazlar sayesinde tamamen yaratıcılığa bağlı olan işlemler sesler üzerinde yapılabilmektedir.

Tüm bu çalışmaların ardından mix işlemi tamamlandıktan sonra tercih edilen ses dağıtım sistemine göre master ses hazırlanmaktadır. Günümüzde artık 6.1 ve 7.1 kanallı sistemler kullanıldığından özel odalarda filmlerin ses düzenlemesi yapılmaktadır. Tüm bu işlemlerin ardından gösterimler için özel bir cihaz yardımı ile film basılmaya hazır hale gelmektedir. 2009 yılından itibaren film formatı sadece sinema salonlarına gönderen yayın kopyası niteliğindedir. Türkiye’de birçok sinema salonunda gösterimler tamamen sayısal düzene geçmiş, film gösterimleri hard diskler üzerinden yapılmaya başlanmıştır.

4. TÜRK FİLMLERİNDE SESİN UYGULANIŞI

Bilindiği üzere sesi görüntü gibi dondurup incelemek mümkün değildir. Uygun programlar üzerinde sesle ilgili görülebilecek tek şey birinci bölümde de belirtildiği gibi sesin dalga boyu ve yüksekliği gibi özellikleridir. Dinleme esnasında da ses, çabuk akıp giden ve yakalanamaz bir özelliğe sahip olduğundan, sinemasal anlamda sesi incelemek için önce filmleri dinlemeyi öğrenmek gerekmektedir. Neale'ın da vurguladığı gibi;

Sinemanın varlığı fotoğraf, kamera, projeksiyon, ses kaydı gibi belirli teknolojilerin varlığı üzerine kuruludur. Sinema bu teknolojilerden ayrı düşünülemez. Onun etkileri, süreci, gelişmesi yalnızca varoluşuyla açıklanamaz. Sinema karmaşık bir olgudur. Bir endüstridir ve ekonomik belirleyicileri de içerir (1985:1).

Teknolojiye önem atfeden bir diğer kişi Laszlo Moholy Nagy, *Painting Photography Film* (1973) adlı kitabında; resim sanatı ile başlayan fotoğraf ile devam eden ve zamanla ortaya çıkan sinema ve televizyonun teknik altyapılarının farklı olmasına karşın, problemlerinin aynı olduğunu öne sürmüş, tasarımcıların son teknolojiyi çalışmalarını için kullanmaları gerektiğini dile getirmiştir. Bu görüşün yanı sıra Burnet ise teknolojinin kullanımıyla birlikte estetik ile tasarımın rolüne ilişkin ciddi sorular sorulması gerektiğini vurgulamıştır (2007:84-85).

Teknoloji, bir araç olarak ele alındığında, gerek gündelik yaşamda gerekse sanat yapıtlarının üretim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın önceki bölümlerinden de anlaşılabileceği gibi özellikle uygulamalı sanatlar teknolojik gelişmelere daha çok bağımlıdır ve sürekli ilerleyen bir gelişme içerisinde. Uygulamalı sanatların teknolojiye en çok bağımlı olanı sinema ise özellikle 1970'li yıllardan itibaren teknolojinin aşırı kullanımı dolayısıyla kendine özgü yaratımlarda bulunmuştur. Türkiye'de de durum dünyadaki örnekleri ile aynı gibi görünse de temelde önemli farklılıklar içermektedir. Türk Sineması kar amacı güden yapımcıların yatırım yapmadan para kazanmak istemeleri nedeni ile üretmekten çok tüketmiş, orijinal olmaktansa kopyalamayı tercih etmiştir. Sayısal teknolojilerin kullanılmaya başlanması ile birlikte kurgu yönetmenliği yapmaya başlayan Mevlüt Koçak, teknolojinin cihaza birkaç düğme eklediğini, bu düğmelerin hangi işe

yaradığının öğrenilmesinden sonra geriye yaratıcı bakışın kaldığını dile getirirken (2009), belkide Türkiye’de bu teknolojilere hangi şartlarda sahip olunabildiği konusunu aslında göz ardı etmektedir.

Gazeteci-yazar Fikret Adil, 1940 yılında Türk Sineması için bir rapor hazırlamıştır. Akçura’nın belirttiğine göre resmi olarak yayınlanmayan ve kimin için hazırlandığı bilinmeyen bu raporda film maliyetlerinin yanı sıra, film yapan üç stüdyodan; İpek film, Ses Film ve Halil Kamil, seslendirme işlemleri için de Marmara ve Doğan Stüdyosu’ndan bahsedilmiştir. Ayrıca raporda “film sanayisi için başlıca eksik olan yönetmen, makyajcı, dekoratör, operatör, ses mühendisi gibi teknik personelin en az üç yıl çalışmaları esastır” yazılmıştır (2004:284-285). Raporun resmi olarak değerlendirilip değerlendirilmediği bilinmemekle birlikte uygulanmadığı ve günümüzde bile çoğu zaman aynı unsurların eksik olabildiği ortadadır.

Teknik malzeme ve nitelikli teknik eleman eksikliği Türk Sineması’nın ilk günden beri yaşadığı bir sorun ola gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı’na katılmamış olsa da Türkiye’nin ekonomik yönden savaşın etkilerini hissettiği ve bu durumun sinemayı da etkilediği daha önce belirtilmişti. Bu yıllarda özellikle Mısır’dan gelen filmler Türkçeleştirilmiş ve az sayıda yerli film imkansızlıklarla çekilmiştir.

Sesli film dönemi ile birlikte, 1930-1940 yılları arasında Türkiye’de toplamda 18 film çekilebilmiştir. 1940 yılında Faruk Kenç’in sinemaya girmesiyle çekilen film sayısı 5’e yükselirken, bu sayı 1945 yılının sonuna kadar 5’i geçememiştir. 1945 yılına gelindiğinde ise üç yeni film şirketi (Halk Film -Fuat Rutkay, Atlas Film - Nazif Duru, Murat Köseoğlu ve And Film -Turgut Demirağ) çalışmalara başlamışlardır. Yeni açılan firmalar ve bilinçlenen elemanlar ile Türk Sineması’nda film yapım sayısı yıl geçtikçe artmaya başlamış olmakla birlikte ülkenin içinde bulunduğu durum film sayısını da etkilemiştir. Aşağıdaki tablolarda yıllara göre çekilen film sayıları listelenmiş ve açıklama bölümüne bazı notlar eklenmiştir*:

* <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=3>, <http://boxofficeturkiye.com/turkfilmleri/>
http://tr.wikipedia.org/wiki/1990'lar%C4%B1n_T%C3%BCrk_filmleri, <http://www.trt.gov.tr>,
<http://www.altinportakal.org.tr>, <http://www.altinkozafestivali.org.tr>, <http://www.antraktsinema.com>
01.07.2012, Anrakt, 2006:4

Yıl	Film Sayısı	Açıklama
1946	6	-
1947	12	-
1948	18	-
1949	19	Aynı yıl İstanbul Radyosu, 150 kW'lık orta dalga verici ile yeni binasında yayına başlamıştır.
1950	22	-
1951	36	-
1952	61	Bu yıl Lütfi Ö. Akad, Aydın Arakon, Orhan M. Arıburnu, Hüsamettin Bozok (yayıncı), Burhan Arpad (yazar) ve Hıfzı Topuz (yazar) tarafından TFDD (Türk Film Dostları Derneği) kurulmuştur.
1953	44	TFDD'nin I. Türk Film Festivali adıyla düzenlediği şenliğin sonuçlarına göre; En İyi Fon Müziği Bestecileri: Orhan Barlas ve Nedim Otyam seçilmiştir.
1954	48	En Başarılı Film'in seçilemediği bu yıl, TFDD'nin II. Yarışması'nda, En Başarılı Fon Müziği Bestecisi, <i>Ölüm Saati</i> filmi ile Nedim Otyam olmuştur.
1955	62	Bu yıl, Tiyatrocular kuşağından gelen Sami Ayanoğlu'nun yönettiği <i>Beyaz Şehir</i> filmine Fransızca dublaj yapılmış ve film İsviçre'de düzenlenen Kızıl Haç Kongresi'ndeki gösterinin ardından özel bir armağan kazanmıştır.
1956	50	-
1957	61	-
1958	80	-
1959	76	Aynı yıl kurulan TSSD (Türk Sinema Sanatçıları Derneği)'nin Gazeteciler Cemiyeti ile yaptığı işbirliği sonucu Türk Film Festivali düzenlenmiştir. 15 filmin katıldığı festivalde En Başarılı Film, Senarist ve Kadın Oyuncu seçilememiş, En Başarılı Fon Müziği ödülü ise Yalçın Tura'ya (<i>Zümrüt</i>) verilmiştir.
1960	78	Bu tarihten itibaren sekiz şehirde, İl Radyoları kurulmuştur.
1961	113	-
1962	131	-
1963	128	Bu yıl, Türk Film Prodüksiyonları Cemiyeti ve Sine-İş (Sinema İşçileri Sendikası) adında sinemayla ilgili iki kurum faaliyet göstermeye başlamıştır.
1964	180	Kamu yayıncılığı yapmakla görevli olan TRT Mayıs ayında kurulmuştur.

1965	213	Türk Sinematek Derneği'nin kurulduğu bu yıl da 2. Antalya Film Festivali yapılmış, <i>Karanlıkta Uyananlar</i> filmi ile Nedim Otyam En İyi Özgün Müzik ödülüne layık görülmüştür.
1966	240	Antalya Film Festivali'nde yine Nedim Otyam, En İyi Özgün Müzik (<i>İsyancılar</i>) ödülünü almıştır.
1967	208	-
1968	117	31 Ocak 1968'de Türkiye'nin ilk deneme televizyon yayını Ankara'da Mithatpaşa Stüdyosu'nda Mahmut Tali Öngören'in açılış konuşmasıyla başlamıştır.
1969	230	1. Altın Koza Türk Filmi Festivali sonuçlarına göre En İyi Fon Müzikçisi ödülü <i>Seyyit Han</i> filmi ile Nedim Otyam'a verilmiştir.

Tablo 4: Yıllara Göre Yerli Film Sayıları (a)

1940'ların sonunda manyetik ses kaydının gelişimiyle dünyada sinema teknolojisi atılım yapmış, aynı yıl Western Electric dört kanallı stereo ses sisteminin tanıtımını gerçekleştirmiştir. 1940 yılında Walt Disney, *Fantasia* adlı çizgi filmini, stereofonik yöntemiyle seslendirmiş, filmde müziğin kalitesini arttırabilmek için multitrack (çok kanallı) sistemi kullanılmıştır. Leopold Stokowski yönetiminde, Philadelphia Orkestrası'nın çaldığı film müziği üç ayrı kanaldan kayıt edilerek, sinema salonuna, ikisi yanda biri perde arkasında olmak üzere üç ayrı hoparlörden verilmiştir (Milliyet İlkler Ansiklopedisi, 1985:111). Dünya sinemasında estetik çalışmaların yanı sıra teknolojik çalışmalar hızla ilerlerken herhangi bir kuram geliştirememiş olan Türk Sineması aynı yıllarda, tüketim toplumu olarak üretilen ürünleri tüketmektedir. Özellikle İpek Film'den sonra dünyadaki çağdaşlarına kıyasla oldukça geri kalınmış, ihtiyaçlara cevap veremeyen nitelikteki teknik cihazların kullanımına devam edilmiştir. 1970'li yıllarda ülkede gösterimler ancak mono kayıtlarla gerçekleştirilmiştir.

Yıl	Film Sayısı	Açıklama
1970	226	1970 yılında İzmir Televizyonu yayın hayatına başlarken, 2. Adana Film Festivali'nde En İyi Fon Müziği ödülü Arif Erkin'e (<i>Umut</i>) verilmiştir.
1971	265	1971'de İstanbul Televizyonu yayına başlamıştır. Metin Bükey <i>Acı</i> filmi ile 3. Adana Film Festivali'nde En İyi Film Müziği ödülünü almıştır.
1972	299	4. Adana Film Festivali sonuçlarına göre En İyi Müzik ödülü Cahit Oben'e (<i>Canım Kardeşim</i>) verilmiştir.
1973	209	-
1974	189	1974 yılında radyoda önemli bir gelişme yaşanmış, radyo yayınları merkezden TRT1, TRT2, TRT3 yayın postaları olarak yapılmış, TRT1 24 saat yayına başlamıştır. Televizyon yayınları haftanın her günü gerçekleştirilirken, yayınlar ülke nüfusunun %55'ine ulaşmıştır. Bu nedenle sinema seyircisi azalmaya başlamıştır. Sinema sektöründe ise Nazif Taştepe'nin başkanlığını yaptığı Türk İşçileri Sendikası'na Film-Sen (Türkiye Film Emekçileri Sendikası) katılmış ve başkanı Şerif Gören olmuştur. Aynı yıl, Oksal Pekmezoğlu, Lando Buzzanheca'lı İtalyan komedi filmlerinden uyarladığı <i>Beş Tavuk Bir Horoz</i> 'la yeni bir tür başlatmış ve "seks komedileri modası" Türk Sineması'ndaki seyirci azlığı bunalımını köriklemiştir. Bu yıl Adana Film Festivali'ne son verilirken, 11. Antalya Film Festivali'nde ise, En İyi Özgün Müzik ödülü Yılmaz Duru'ya (<i>Namus Borcu</i>) verilmiştir.
1975	225	Türk Film Arşivi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi olarak çalışmalarını sürdüren Kulüp Sinema 7, Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüşmüş ve düzenlenen sinema kurslarında Lütfi Ö. Akad, İlhan Arakon, Metin Erksan, Halit Refiğ hocalık yapmışlardır. 12. Antalya Film Festivali sonuçlarına göre En İyi Özgün Müzik ödülü <i>Arkadaş</i> filmi ile Atilla Özdemiroğlu ve Şanar Yurdatapan'a verilmiştir.
1976	167	Bu yıl Melih Kibar <i>Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı</i> filmi ile 13. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülünü, <i>Ben Sana Mecburum</i> filmi ile de Cahit Berkay İstanbul Uluslararası I. Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.
1977	124	-

1978	126	Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde Sinema Dairesi kurulmuş ve Sosyal Güvence Yasası çıkartılmıştır. TFİS (Türkiye Film İşçileri Sendikası) kurularak, başkanlığa Semih Servidal seçilmiştir. 15. Antalya Film Festivali'nde ise En İyi Özgün Müzik ödülü Cahit Berkay'a (<i>Fıratın Cinleri</i>) verilmiştir.
1979	195	16. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Arif Erkin <i>Kanal</i> filmi ile En İyi Müzik ödülünü almıştır.
1980	68	Bu yıl 17.si düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde <i>Sürü</i> filmi ile En İyi Müzik ödülüne Zülfü Livaneli layık görülmüştür.
1981	72	Bu yıl Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülünü <i>Derya Güllü</i> ile Nedim Otyam almıştır.
1982	72	19. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülü Cahit Berkay'ın (<i>Kırık Bir Aşk Hikâyesi</i>) olmuştur.
1983	78	Yeni Türkü Topluluğu <i>Derman</i> filmi ile 20. Antalya Film Festivali En İyi Özgün Müzik ödülünü almıştır.
1984	124	1984 yılında televizyon tamamen renkli yayına geçmiştir. 21. Antalya Film Festivali'nde ise En İyi Özgün Müzik ödülü Yalçın Tura'ya (<i>Bir Yudum Sevgi</i>) verilmiştir.
1985	127	<i>Bir Avuç Cennet</i> filmi ile Tarık Öcal 22. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülünü almıştır.
1986	185	Bu yıl TRT-2 yayın hayatına başlamış ve 23. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülü Atilla Özdemiroğlu'na (<i>Kurbağlar, Züğürt Ağa</i>) verilmiştir.
1987	185	1987'de "İntelsat" uydusundan kiralanan bir aktarıcudan TRT-1 ve TRT-2 kanalları uydu yoluyla bütün Türkiye'ye ulaşmıştır. Aynı yıl Atilla Özdemiroğlu, 24. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülünü <i>Muhsin Bey</i> filmi ile almıştır.
1988	117	1. Ankara Film Şenliği'nde En İyi Müzik ödülü Cahit Berkay'a (<i>Her Şeye Rağmen, Çark, Sızı, Sis</i>), Antalya Film Festivali'nde ise En İyi Özgün Müzik ödülü Atilla Özdemiroğlu'na (<i>Gece Yolculuğu</i>) verilmiştir.

1989	109	Antalya Film Festivali'nde Selim Atakan <i>Ölü Bir Deniz</i> filmindeki çalışması ile En İyi Müzik ödülünü almıştır.
1990	76	Bu yıl ilk özel tv kanalı MagicBox yayına başlamıştır. Atilla Özdemiroğlu'na (<i>Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni</i>) 27. Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülü verilmiştir.
1991	36	<i>Gizli Yüz</i> filmi ile Cahit Berkay Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülünü almıştır.
1992	41	İlk özel radyo yayınları ile Show Tv ve HBB televizyon yayıncılığına başlamıştır. Münir Nurettin Beken (<i>Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri</i>) Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülüne layık görülmüştür.
1993	81	Bu yıl 30.su düzenlenen Antalya Film Festivali'nde Can Hakgüder <i>Ay Vakti</i> filmi ile En İyi Özgün Müzik ödülünü alırken, ilk kez verilen En İyi Seslendirme ödülünü Yeni Lale Stüdyosu (<i>Çıplak, Mavi Sürgün</i>) almıştır. Aynı yıl Vladimir Cosma, <i>Sarı Mercedes</i> filmi ile 7. Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film Müziği ödülünü almıştır.
1994	85	<i>Bir Aşk Uğruna</i> filmi ile Serdar Kalafatoğlu'na Antalya Film Festivali'nde En İyi Özgün Müzik ödülü verilmiştir. Timur Selçuk ise <i>Mavi Sürgün</i> filmi ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film Müziği ödülünü almıştır.
1995	41	Bu yıl Mazlum Çimen <i>Soğuk Geceler</i> filmi ile ilk defa Antalya Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.
1996	49	33. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde bu yıl <i>Sen De Gitme</i> filmindeki çalışması ile En İyi Müzik ödülünü Yalçın Tura almıştır. <i>Mum Kokulu Kadınlar</i> filmi ile de Can Hakgüder Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi film müziği ödülüne layık görülmüştür.
1997	34	Yönetmenliğini Ferzan Özpetek'in üstlendiği <i>Hamam</i> filminin müziklerini gerçekleştiren İtalyan Pivio-Aldo D. Scaltzi bu yıl 34.sü düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, Atilla Özdemiroğlu ise <i>Akrebin Yolculuğu</i> filmi ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.
1998	29	Uğur Dikmen, <i>Eski Fotoğraflar</i> filminin müzikleri ile Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.

1999	11	<i>Salkım Hanımın Taneleri</i> filmindeki çalışması ile Tamer Çıray 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.

Tablo 5: Yıllara Göre Yerli Film Sayıları (b)

1970’lerde ilk defa Lale Film Stüdyosu’nda bir filmin tüm sesleri 16mm manyetik perfore bandına alınmış ve bu kayıttan istifade edilerek filmin Enter Bandı (müzik-efekt kanalı) hazırlanmıştır.

1971 yılında ise filmsel ses tekniğinin gelişmesi alanında önemli bir gelişme sağlanmıştır. Bant tıslamasını azaltmak için tasarlanan Dolby adlı gürültü azaltma sistemi kullanılmaya başlanmış ve 1977’de *Yıldız Savaşları*’nın başarısı, Dolby sistemini herkesin bildiği bir isim haline getirmiştir. *Batman Returns* filmi ise Dolby Digital teknolojisinin ilk filmi olarak kabul edilmiş ve 1992 yazında filmin ilk gösterimi yapılmıştır. Bu filmden ancak altı yıl sonra 1998 yılında Tunç Başaran’ın *Sen de Gitme* adlı filmi Türkiye’de çekilen ilk Dolby Digital film olma özelliğine sahiptir.(Ancak surround uygulaması 1996 yılında *Eşkuya* filmi ile Dolby Danışmanı Graham Edmondson tarafından gerçekleştirilmiştir.)

Dünyadaki film teknolojisinin hızla ilerlermesine ve küreselleşmenin sayesinde yapım işlerinin daha da kolaylaşmasına rağmen tablolara bakıldığında Türkiye’deki film sayıları yıllar ilerledikçe azalmaktadır.

Türkiye’deki birçok stüdyo, bütçesine göre çeşitli ülkelerden, çoğu zaman kullanılmış olarak aldığı teknik cihazlarla oluşturulmuştur. 1960’lı yıllarda sinema sektörüne giren, teknik cihaz tamiratının yanı sıra ses stüdyosu kurulumu da yapan ve 1966 yılında kendi ses stüdyosunu kuran Erdoğan Bidav’ın ifadesine göre kurulan stüdyoların en büyük hatası teknik donanımlarını ucuza mal etmek için farklı markalarla oluşturmalarıdır.

Belli birkaç stüdyo dışında diğerleri para harcamamak için cihaz almıyorlardı. Avrupa’da stüdyolar genelde tek bir markayı tercih ederlerdi. Arri ise bütün stüdyonun teknik donanımı Arri olurdu. Bizde ise her marka cihazla stüdyo kurulmaya çalışılırdı. Bizdekiler Alman, İtalyan ve Fransız markalı karışık cihazlardır (Bidav, 2012).

Bu yıllarda 1900'lerden kalma Webcar marka dar bant ses kaydedici ve okuyucu cihazların yanı sıra, Grunding Deluxe dar bant ses okuyucu cihazlar, Mackie marka 8 kanal stüdyo ses mikseri, Studer marka stüdyo müzik ve ses kayıt teybi, EMT Siemens stüdyo pikabı, kullanılan cihazlardan bazılarıdır.

İlk ses kayıt stüdyosu olan İpek Film, Alman markasından sonra Fransız Debrue marka kayıt cihazı kullanmıştır. Sonraki yıllarda Lale Film'in tercih ettiği Philips marka, lambalı ses sistemi Bidav'a göre en iyi cihaz olarak görülmektedir (2012).

Yıl	Film Sayısı	Açıklama
2000	15	Bu yıl 37.si düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Cahit Berkay, <i>Melekler Evi</i> filmi ile En İyi Müzik ödülünü almıştır.
2001	18	<i>Vizontele</i> filmi ile Kardeş Türküler 38. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülüne layık görülmüştür.
2002	9	39. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Mazlum Çimen, <i>Gönlümdeki Köşk Olmasa</i> filmi ile En İyi Müzik ödülünü almıştır.
2003	16	Bu yıl Timur Selçuk, <i>Abdülhamit Düşerken</i> adlı film ile En İyi Müzik ödülünü Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden almıştır.
2004	18	<i>Yazı Tura</i> filmi ile Erkan Oğur 41. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik, Burak Topalakçı ise En İyi Miksaj ödülünü alırken bu yıl ilk kez En İyi Film Şarkısı ödülü Mor ve Ötesi (<i>Mustafa Hakkında Her Şey</i>) adlı gruba verilmiştir. <i>Meleğin Düşüşü</i> filmi ile de İsmail Karadağ En İyi Ses Tasarımı ödülüne layık görülmüştür.
2005	29	Bu yıl Uluslararası olarak lanse edilen, 42. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde <i>Gönül Yarısı</i> filmi ile Tamer Çıray ikinci kez En İyi Müzik ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca festival kapsamında bu yıl ikinci kez En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj Ödülü <i>İki Genç Kız</i> filmindeki çalışması ile Erol Adilce'ye verilmiştir. <i>Eğreti Gelin</i> filmi ile de Atilla Özdemiroğlu 12.si düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.

2006	34	<i>Takva</i> film müziklerini hazırlayan Gökçe Akçelik 43. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü, İsmail Karadaş ise <i>İklimler</i> filmindeki çalışması ile En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj Ödülünü almıştır. Aynı yıl düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde <i>Gen</i> filmi ile Taner Onat - Serkan Sönmezocak En İyi Müzik ödülünü almışlardır. Ayrıca bu yıl <i>Babam ve Oğlum</i> filmindeki çalışması ile Evanthia Reboutsika World Music Awards (Dünya Film Müzikleri Ödülleri)'da Dünya Film Müziği ödülünü almıştır.
2007	43	<i>Mutluluk</i> filmindeki müzikleri ile Zülfü Livaneli, Ses Tasarımı Ve Miksaj çalışması ile Orçun Kozluca Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödül almışlardır. Rahman Altın ise <i>Cenneti Beklerken</i> filmindeki çalışması ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.
2008	51	Bu yıl Mazlum Çimen, yönetmenliğini Derviş Zaim'in üstlendiği <i>Nokta</i> filminin müzikleri ile Adana Altın Koza ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülleri, Kostasvi Variopiotis ise yine <i>Nokta</i> filmindeki çalışması ile En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj dalında 45. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödül almıştır.
2009	70	En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj dalında ödül verilmediği Altın Portakal Film Festivali'nde bu yıl Mehmet Erdem ve Özgür Akgül (<i>Deli Deli Olma</i>) En İyi Müzik ödülüne layık görülmüşlerdir. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü ise Ses Tasarımı alanında <i>Kosmos</i> filmine verilmiştir. Nail Yurtsever ise <i>Dilber'in Sekiz Günü</i> filmi ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır.
2010	66	47. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde <i>Kar Beyaz</i> filmi ile Mircan, <i>Kavşak</i> filmi ile Selim Demirdelen Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülleri almışlardır.
2011	75	Bu yıl Mustafa Biber <i>Gelecek Uzun Sürer</i> filmindeki çalışması ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Müzik ödülünü almıştır. Ayrıca, 'Ses Tasarımı' başlığı ile yeni bir kategori açılmış ve ödül Burak Topalakçı'ya (<i>Kaybedenler Kulübü</i> ve <i>Eylül</i>) verilmiştir. 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ise <i>Meş-Yürüyüş</i> filmi ile Frank Schreiber ve Hemin Derya En İyi Müzik ödülünü almışlardır.
2012	61	-

Tablo 6: Yıllara Göre Yerli Film Sayıları (c)

DAT (Digital Audio Tape) 1990’larda stereo (iki kanallı) miksler için tüm dünyada standart haline gelmiştir. Videobant üzerine sayısal ses kaydı yapan cihazlar yavaş yavaş tüm stüdyolarda yerini almaya başlamıştır. Aynı yıllarda Apple/Macintosh bilgisayarlar üzerinde çalışan ProTools sistemleri, hem film için ses, hem de müzik kayıtları üzerine çalışan stüdyolarda özellikle edit (düzenleme) işlemleri için vazgeçilmez bir standart haline gelmiştir.

Dünya Sineması’nda olduğu gibi Türk Sineması da sessiz film döneminin ardından tek kanal ses sonrasında stereo ve surround ses sistemlerini kullanmış, erişebildikleri donanımlarla filmlere ses öğelerini yerleştirmişlerdir. Ancak Türkiye’de surround ses sistemine yaklaşım, uzun yıllar boyunca gösterim salonlarındaki hoparlör sayılarının artırılması ile sınırlı kalmıştır.

2000’li yıllardan sonra görsel ve ses efektlerini içeren filmler üretilmeye başlanmıştır. Korku filmi olan, 2003 yapımı *Okul* (Taylan Biraderler), 2004 yapımı *Büyü* (Orhan Oğuz) ve 2005 yapımı olan, üçlemenin ilk filmi, *Dabbe* (Hasan Karacadağ) bu filmlere örnek gösterilebilir. Teknik olanakları kullanmış olan bu filmlerin Türk Sineması açısından başarılı yapımlar oldukları söylenememektedir.

Türkiye’nin ilk 3D filmi olan *Cehennem*’in (2010) yapımcılığını üstlenen Fono Film sahibi Cemal Okan “3D film çeken 9. ülke olarak ilk 3D Türk filmi teknik olarak sınıfı geçse de konsept olarak sınıfta kalmıştır. Amerika, İtalya, Japonya filmi izledikten sonra satın almaktan vazgeçmiş ve 2–3 milyon dolarlık ihracat da bu nedenle kaçırılmıştır.” sözleri ile teknolojiyi sadece kullanabiliyor olmanın önemli olmadığını açıkça ortaya koymaktadır (Okan, 2011). Böylece, Özgüç’ün (2009) “bilgisayarda üretilen binlerce figür sinema değildir” görüşü de bir anlamda desteklenmiş olmaktadır.

4.1. Sesin Uygulanışına Örnek Filmler

Türkiye’de 1914-1930 yılları arasında sessiz filmler üretilmiştir. Bu tarihten sonrası için resmi verilere göre genel bir toplama yapılacak olursa ilk sesli film den günümüze Türk Sineması’nda yaklaşık 6411 (±) film seyirci ile buluşmuştur. Bu filmler içerisinde (ulaşılabilen veriler dikkate alındığında)*

* <http://boxofficeturkiye.com>, <http://www.sabah.com.tr>, <http://www.hurriyet.com.tr>, <http://www.milliyet.com.tr> 11.01.2012,

Recep İvedik 2: 4 milyon 333 bin kişi
Recep İvedik: 4 milyon 301 bin kişi
Kurtlar Vadisi: Irak: 4 milyon 256 bin kişi
G.O.R.A: 4 milyon kişi
Eyvah Eyvah 2: 3 milyon 923 bin kişi
Babam ve Oğlum: 3 milyon 837 bin kişi
A.R.O.G: 3 milyon 707 bin kişi
New York'ta Beş Minare: 3 milyon 474 bin kişi
Recep İvedik 3: 3 milyon 325 bin kişi
Vizontele: 3 milyon 308 bin kişi
Vizontele Tuba: 2 milyon 894 bin kişi
Issız Adam: 2 milyon 788 bin kişi
Organize İşler: 2 milyon 618 bin kişi
Hababam Sınıfı Askerde: 2 milyon 587 bin kişi
Eşkıya: 2 milyon 571 bin kişi tarafından izlenmiştir.

İzleyici sayısına göre yapılan bu çalışmanın yanı sıra Sinema Tarihçisi Agâh Özgüç'ün danışmanlığındaki *Sinema Dergisi* ekibinin hazırladığı listedeki 350 film arasından, 1 Eylül 2011'de başlayan ve 10 Ekim 2011 tarihinde sona eren “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” anketi 5000 kişinin katılımı neticesinde 27 Ekim 2011'de açıklanmıştır. En çok izlenen filmler ile en iyi filmler listesi karşılaştırıldığında her iki listede de ortak olarak sadece 1996 yapımı olan *Eşkıya* ve 2005 yapımı *Babam ve Oğlum* filmi bulunmaktadır.

Her iki çalışmadaki filmlerin farklılığına bakıldığında ise bir filmin iyi olmasının çok kişi tarafından tercih edilmiş olmasına bağlı olmadığı görülmektedir. Sayısal çoğunluktan ziyade, özel olarak sinema ile ilgilenen seyircilerin verileri daha önemli olduğundan çalışma kapsamında, “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” listesi ve bu listedeki ilk on film ses yaratımı açısından incelenmiştir. Ayrıca bu filmler incelenirken, ses ekibi ve teknik olanaklarının yanı sıra, ses öğelerinin kullanım biçimleri de değerlendirilmiştir.

Bu filmler şöyledir:

1-EŞKIYA

(Yavuz Turgul/1996)

2-SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM

(Atıf Yılmaz/1978)

3-HABABAM SINIFI

(Ertem Eğilmez/1975)

4-BABAM VE OĞLUM

(Çağan Irmak/2005)

5-ZÜĞÜRT AĞA

(Nesli Çölgeçen/1985)

6-MASUMİYET

(Zeki Demirkubuz/1997)

7-AĞIR ROMAN

(Mustafa Altıoklar/1997)

8-MUHSİN BEY

(Yavuz Turgul/1987)

9-YOL

(Şerif Gören/1981)

10-NEŞELİ GÜNLER

(Orhan Aksoy/1978)

Bu filmler değerlendirilirken ikinci bölümde ele edilen verilerden yararlanılmıştır. Bu bağlamda Filmsel Ses üst başlığı altında (Sesin Algısal Özellikleri, Dramatik Ses Kuşağı, Filmsel Sesin Boyutları ve Filmsel Gerçek) değinilen ses çeşitleri ve kullanma biçimlerinden yararlanılarak kriterler oluşturulmuştur. Bu değerlendirme ölçütleri aşağıdaki tabloda listelenmiştir:

Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı
Gerçek ses	Eşlemeli /Eşlemesiz	Kaynağa Bağlı Olan Efektler	Kaynağa Bağlı Olan Müzik
Sübjektif Ses	Sesli Çekim Yöntemi	Kaynağa Bağlı Olmayan Efektler	Kaynağa Bağlı Olmayan Müzik
Anlatımsal Ses	Önceden Seslendirme Yöntemi	Mekan Yaratımı	Mekan Yaratımı
Simgesel Ses	Sonradan Seslendirme Yöntemi	Zaman Yaratımı	Zaman Yaratımı
Birleştirici Ses (Ses köprüsü)	ADR Yöntemi	Ses Dekorü Yaratımı	Ses Dekorü Yaratımı
Sıralayıcı Ses	İç Ses Kullanımı	Doğal ve Nokta Efektler	Leitmotiv
Eşlemeli /Eşlemesiz Ses	Dış Ses Kullanımı	Yapay (Dijital) Efektler	*Dinleti müziği, *Başlangıç müziği, *Dip müziği, *Geçiş müziği, *Doldurucu (sesizliği önleyen) müzik
Müzik Kullanımı	Öyküleme Yöntemi	Kendilerini Tanımlayan Efektler	
Sessizliğin Kullanımı	Farklı Dil Kullanımı	Tanımlanması Gereken Efektler	*Bir ses ögesinin devamı olarak *Duygusal etkiyi destekleyen *Önceden seslendirilen (playback)

Tablo 7: Değerlendirme Ölçütleri*

* Bu tabloya göre Filmsel Ses filmi bütün olarak ele alırken, diğer kıstaslar ses ögesinin özelinde ele alınmaktadır.

4.1.1. EŞKIYA

Yönetmen	Yavuz Turgul
Senaryo	Yavuz Turgul
Yapımcı	Mine Vargı
Oyuncular	Şener Şen Uğur Yücel Kamran Usluer Şermin Hürmeriç Yeşim Salkım
Görüntü Yönetmeni	Uğur İçbak
Kurgu	Hakan Akol
Süre	121 dk
Tür	Dram
Yapım Yılı	1996
Filmin Kısa Öyküsü	35 yılın ardından hapisten çıkan Baran (Şener Şen) geçmişin izlerini sürmeye ve sevdiği kadını aramaya başlar. Baran yani Eşkîya, hapse düşmesine en yakın arkadaşı Berfo'nun (Kamran Usluer) neden olduğunu öğrenir. Berfo, Eşkîya'nın çocukluk aşkı Keje'yi (Sermin Hürmeriç) de satın alarak İstanbul'a kaçırmıştır. Hiç bilmediği bir şehire, düşmanını ve sevdiği kadını aramak için yola çıkan Eşkîya, trende Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş, pavyon, kumarhane, uyuşturucu işinin içinde yaşayan Cumali (Uğur Yücel) ile tanışır.

Eşkıya

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Mühendisi Yunus Acar Ses Operatörü Olivier Busson Ses Kayıt Nail Yilmaz Tonmaister Cem Büyükozun Miksaj Taylan Oguz Dolby Danışmanı Graham Edmondson	Müzik Erkan Oğur Müzik Kayıt Ufuk Çoban Ozan Doğulu	•Gerçek ses •Birleştirici ses •Müzik •Eşlemeli	•Eşlemeli •Sesli çekim •ADR • Farklı dil kullanımı	•Kaynağa bağlı •Doğal sesler •Nokta efektler •Mekansal sesler •Ses Dekorü •Kendilerini Tanımlayan •Yapay	•Kaynağa bağlı olan •Kaynağa bağlı olmayan •Dip müziği •Doldurucu müzik •Duygusal etkiyi destekleyen	•1997 Bogey Ödülü/Almanya •1998 Festróia - Tróia Uluslararası Film Festivali, Altın Yunus/Portekiz •19.Sinema Yazarları Derneği Türk Sineması Ödülleri •En İyi Film •En İyi Senaryo •En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Melih Çardak) •En İyi Müzik (Erkan Oğur)	•Film, Surround Ses Sistemi ile sinemalarda izlenebilmiştir. •Erkan Oğur'un hazırladığı film müzikleri, 12 parçadan oluşan bir albümle piyasaya sürülmüştür.

Tablo 8: Eşkıya filmi

“Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmı” listesinde birinci sırada yer alan *Eşkıya* filmi belirlenen kıstaslara göre değeriendirildiğinde, ses yaratımı açısından üzerinde oldukça çalışıldığı görölmektedir. Filmde gerçek ses kullanımının yanı sıra yapay seslere de yer verilmiştir. Üçüncü bölümde değinilen, Türk Sineması’nın teknik durumu 1996 yılı için dikkate alındığında filmin sesli olarak çekilmesi ve Surround Ses Sistemi ile sinemalarda gösterilebilmesi oldukça önemlidir. Ancak daha önce de değinildiği gibi teknik cihazları kullanacak yeterlilikte ve bilgide elemanlar olmadığından filmin istenilen nitelikte gerçekleştirilebilmesi için yurtdışından ses operatörü ve Dolby danışmanı getirtilmiştir.

4.1.2. SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM

Yönetmen	Atıf Yılmaz
Senaryo	Ali Özgentürk
Yapımcı	Arif Keskiner
Oyuncular	Türkan Şoray Kadir İnanır Ahmet Mekin Nurhan Nur Hülya Tuğlu Cengiz Sezici Elif İnci İhsan Yüce
Görüntü Yönetmeni	Çetin Tunca
Kurgu	İsmail Kalkan
Süre	95 dk
Tür	Dram, Duygusal
Yapım Yılı	1978
Filmin Kısa Öyküsü	İstanbul'da kamyon şoförü İlyas (Kadir İnanır), köyde Asya (Türkan Şoray) ile karşılaşır ve birbirlerine aşık olup evlenirler. İşleri bozulan İlyas, Asya'nın karşısına çıkmak istemez ve bunalıma girerek Asya'yı terk eder. Aldatıldığını da öğrenen Asya, oğluyla birlikte bilmediği bir yolda ilerlerken Cemşit (Ahmet Mekin) ile karşılaşır ve kendine O'nunla birlikte bir hayat kurar.

**Selvi Boylum Al
Yazmalım**

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Teknisyeni Erkan Esenboga Seslendirme Sanatçıları Zafer Önen Kamuran Yüce Göksel Kortay Levent Dönmez Kamran Usluer Tijen Par Pekcan Koşar	Cahit Berkay	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli	•Sonradan Seslendirme •Eşlemeli •İç ses	•Kaynağa bağlı •Doğal sesler •Nokta efektler •Mekansal sesler •Ses Dekorü •Kendilerini Tanımlayan	•Başlangıç müziği •Kaynağa Bağlı Olmayan •Leitmotiv •Dip müziği •Doldurucu müzik •Duygusal etkiyi destekleyen müzik	-	•Film, Mono olarak kayıt edilmiştir. •Filmin müzikleri herkes tarafından beğenilmiş ve filmle özdeşleştirilmiştir.

Tablo 9: Selvi Boylum Al Yazmalım filmi

1978 yılının şartları göz önüne alındığında *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi ses tasarımı açısından özel bir çalışma yapılmadan gerçekleştirilmiştir. Film dönemin teknik imkanları çerçevesinde sonradan seslendirme yöntemi ile yapılmış ve kaynağa bağlı olmayan müzik kullanımı dışında, ses kullanımında gerçeklik algısına sadık kalınmıştır. Filmin en önemli ses ögesi müziğidir.

4.1.3. HABABAM SINIFI

Yönetmen	Ertem Eğilmez
Senaryo	Umur Bugay
Yapımcı	Nihat Ataman
	Ertem Eğilmez
Oyuncular	Münir Özkul
	Kemal Sunal
	Tarık Akan
	Halit Akçatepe
	Adile Naşit
	Sıtkı Akçatepe
	Muharrem Gürses
	Kerem Arıdoğan
	Ahmet Arıman
	Ertuğrul Bilda
	Hakkı Karadayı
	Cengiz Nezir
Görüntü Yönetmeni	Hüseyin Özşahin
Kurgu	İsmail Kalkan
Süre	90 dk
Tür	Komedi
Yapım Yılı	1975
Filmin Kısa Öyküsü	Özel Çamlıca Lisesi'ne yeni atanan müdür muavini Mahmut Hoca (Münir Özkul) kopya çeken, okuldan kaçıp maçlara giden, hocalarla sürekli kafa bulan öğrencilerle dolu Hababam Sınıfı'nı ilginç ceza yöntemleriyle disiplin altına almaya çalışmaktadır. Film öğrenciler ve Mahmu Hoca arasında yaşanan olayları eğlenceli bir dille aktarmaktadır.

Hababam Sınıfı

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Seslendirme Yönetmeni Abdurrahman Palay Ses Teknisyeni Necip Sarıcıoğlu Seslendirme Sanatçıları Ünal Gürel Selim Naşit Pekcan Koşar Hayri Esen Kamran Usluer Türker Tekin Mümtaz Ener Gazanfer Özcan Şener Şen Rıza Tüzün Dinçer Çekmez	Melih Kibar	•Gerçek ses •Birleştirici ses •Müzik •Eşlemeli	•Sonradan Seslendirme •Eşlemeli	•Kaynağa bağlı •Doğal sesler •Nokta efektler •Zaman yaratan •Kendilerini Tanımlayan	•Dip müziği •Leitmotiv •Önceden seslendirme •Doldurucu müzik •Duygusal etkiyi destekleyen •Kaynağa Bağlı Olmayan •Kaynağa Bağlı	-	•Filmin müzikleri, filmin yeniden çevrimlerinde de kullanılmış ve filmle özdeşleşmiştir.

Tablo 10: *Hababam Sınıfı* filmi

Türk Sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan yaklaşık 38 yıllık *Hababam Sınıfı* filmi gerek oyuncularını, gerekse konusu itibarıyla seyircinin kalbinde yer etmiş, devamı ve uyarlaması çekilmiş bir filmidir. Listedeki sıralamaya göre tarihsel olarak en eski olan film, müzikleriyle de oldukça dikkat çekmiş ve beğeni toplamıştır. Müzik ögesine filmin tamamında ve genelde kaynağa bağlı olmaksızın yer verilmiştir. Filmde gerçek ses, sonradan seslendirme yöntemi ile kullanılmıştır.

4.1.4. BABAM VE OĞLUM

Yönetmen	Çağan Irmak
Senaryo	Çağan Irmak
Yapımcı	Şükrü Avcı
Oyuncular	Çetin Tekindor Fikret Kuşkan Hümeysra Tuba Büyüküstün Şerif Sezer Binnur Kaya Yetkin Dikinciler
Görüntü Yönetmeni	Rıdvan Ülgen
Kurgu	Kıvanç İlginer
Süre	108 dk
Tür	Dram
Yapım Yılı	2005
Filmin Kısa Öyküsü	Sadık (Fikret Kuşkan), babası Hüseyin'in (Çetin Tekindor), onun ziraat mühendisi olmasını istemesine karşın Ege'deki çiftlikten, gazetecilik eğitimi almak için ayrılmış, karıştığı siyasi olaylar yüzünden de babası tarafından evlatlıktan reddedilmiştir. Sadık'ın karısı, doğum esnasında hayatını kaybeder ama küçük Deniz hayattadır. Gördüğü işkence ve yattığı hapisten sonra sağlığı bozulan Sadık, hastalığının ölümcül olduğunu anladığında Deniz'i Ege'deki çiftliğe, annesinin ve konuşmadığı babasının yanına götürmekten başka bir yol bulamaz.

Babam ve Oğlum

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Tasarım Orçun Kozluca Final Mix Erkan Aktaş Diyalog Kurgu Fatih Rağbet Ses Kayıt Levent İntepe Ses Kayıt Asistanları Recep Demir İsmail Alacan Serhat Seyis Ömür Müldürü	Evanthia Reboutsika	•Eşlemeli •Gerçek ses •Sübjektif Ses •Birleştirici ses (ses köprüsü müzikle sağlanmıştır) •Müzik •Sessizliğin Kullanımı	•Eşlemeli •Sesli çekim •İç ses •Farklı dil kullanımı	•Doğal efekt •Mekansal sesler •Nokta efektler •Yapay efektler •Kendilerini Tanımlayan •Kendilerini Tanımlamayan •Kaynağa bağlı	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Duygusal etkiyi destekleyen •Kaynağa Bağlı Olmayan •Bir ses ögesinin devamı olarak	2006 Uluslararası İstanbul Film Festivali • En iyi film (Çağan Irmak) • En iyi erkek oyuncu (Fikret Kuşkan) • En iyi kadın oyuncu (Şerif Sezer) 38. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri • En iyi film • En iyi yönetmen (Çağan Irmak) • En iyi senaryo (Çağan Irmak) • En iyi kadın oyuncu (Hümeysra) • En iyi erkek oyuncu (Çetin Tekindor) • En iyi yardımcı kadın oyuncu (Şerif Sezer) 2005 Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği (ÇASOD) • En iyi erkek oyuncu (Çetin Tekindor) 2006 Nuremberg Film Festivali (Almanya-Türkiye) • En iyi film (Çağan Irmak) 2006 Dünya Film Müzikleri Ödülleri • Dünya film müziği ödülü (Evanthia Reboutsika) Sadri Alışık Ödülleri	•Film, Surround Ses Sistemi ile izlenebilmiştir. •Diğer filmlerden farklı olarak bu filmde teknolojik imkanlardan yararlanılarak bilgisayar ortamında ses yaratımına gidilmiş ve ekipte ses tasarımcısına yer verilmiştir.

Tablo 11: Babam ve Oğlum filmi

2005 yapımı olan *Babam ve Oğlum* filmi “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmı” listesindeki ilk on film içerisinde yapım tarihi olarak en yeni filmdir. Film sesli çekim tekniğı ile gerçekleştirilmiş ve surround ses sistemi ile sinemalarda gösterilmiştir. Teknik olarak filme önem gösterilmesinin yanı sıra bu filmde de ses yaratımı açısından özel çalışmalar yapılmış, gerçek sesin yanı sıra sübjektif ve yapay ses kullanımına yer verilmiştir. Sessizlik filmde bir anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Filmin ses ekibinde yer alan ve yüzyüze görüşme imkanı bulunan Orçun Kozluca, listede yer alan filmlerden tek *En İyi Ses Tasarımı Ve Miksaj* ödölüne sahip olan teknisyendir.

4.1.5. ZÜĞÜRT AĞA

Yönetmen	Nesli Çölgeçen
Senaryo	Yavuz Turgul
Yapımcı	Kadri Yurtadap
Oyuncular	Şener Şen Erdal Özyağcılar Fusun Demirel Nilgün Nazlı Atilla Yiğit Can Kolukısa Bahri Selin Ayla Aslanca Celal İpek
Görüntü Yönetmeni	Selçuk Taylaner
Kurgu	Nevzat Dişiaçık
Süre	101 dk
Tür	Komedi, Dram
Yapım Yılı	1985
Filmin Kısa Öyküsü	Türkiye'de feodalizmin çöküşünü konu alan filmde yağmur yağmaması ve kuraklığın başlaması üzerine Haraptar Köylüleri, Ağanın (Şener Şen) ürünlerini çalıp satar ve İstanbul'a kaçarlar. Zor durumda kalan Ağa da herşeyini satarak İstanbul'a göç eder. Şehir yaşamına ayak uyduramayan Ağa sahip olduğu her şeyi kaybetmeye başlar.

Züğürt Ağa

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Kayıt ve Final Miks Erkan Aktaş Efekt Sudi Yılmaz Seslendirme Sanatçıları Salih Kalyon Tilbe Saran Zerrin Sümer Müşfik Kenter Yaman Okay Orhan Erçin Celile Toyon	Atilla Özdemiroğlu	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli •Simgesel	•Eşlemeli •Sonradan seslendirme •Farklı dil kullanımı	•Doğal efekt, •Mekansal sesler •Nokta efektler •Zaman yaratan •Kendilerini Tanımlayan •Kaynağa bağlı	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Kaynağa bağlı olmayan •Kaynağa bağlı	•1986 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu - Füsun Demirel •1986 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Senaryo - Yavuz Turgul •1986 Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Müzik - Atilla Özdemiroğlu •1986 İstanbul Film Festivali, En İyi Türk Filmi - Nesli Çölgeçen	•Filmin ses düzenleme işlemleri tek bir kişi tarafından basit bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Tablo 12: Züğürt Ağa filmi

Yönetmen Nesli Çölgeçen'in tercihi olmamasına rağmen film, teknik donanım eksikliğinden, sonradan seslendirme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir (2012). Özellikle, mekansal ve zamansal ses yaratımı için bu filmde bir olay ya da nesneyi açıklayan simgesel ses kullanımına yer verilmiştir. Bu yaratımın dışında diğer yapımlarda olduğu gibi filmde gerçek ses kullanımına ve müziğe yer verilmiştir. Film, dönemin şartlarını komik bir dille yansıtmalarının yanı sıra, başarılı oyunculuklar sayesinde seyircinin beğenisini kazanmıştır.

4.1.6. MASUMİYET

Yönetmen	Zeki Demirkubuz
Senaryo	Zeki Demirkubuz
Yapımcı	Zeki Demirkubuz Nihal Koldaş
Oyuncular	Derya Alabora Haluk Bilginer Güven Kıraç
Görüntü Yönetmeni	Ali Utku
Kurgu	Mevlüt Koçak
Süre	110 dk
Tür	Dram
Yapım Yılı	1997
Filmin Kısa Öyküsü	Dilsiz kızı ile birlikte hayatın zorluklarına karşı direnen güçlü bir hayat kadını olan Uğur (Derya Alabora), O'na saplantı derecesinde aşık olan Bekir (Haluk Bilginer) ve hapisten yeni çıkmış amaçsız biri olan Yusuf (Güven Kıraç)'un bir otelde kesişen hikayelerinin konu alındığı film, beklenmedik bir şekilde son bulmaktadır.

Masumiyet

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Kayıt ve Mix Metin Çeşmebaşı Ses Müh. Ve Mix Erkin Hadimoğlu	Cengiz Onural	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli •Simgesel	•Eşlemeli •Sonradan seslendirme	•Doğal efekt, •Mekansal sesler •Nokta efektler •Kendilerini Tanımlayan •Kaynağa bağlı	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Önceden seslendirme •Leitmotiv •Kaynağa bağlı olmayan •Kaynağa bağlı	• 34. Antalya Altın Portakal Film Festivali ‘Halk Jurisi Avni Tolunay Ödülü’ ‘En İyi Kadın Oyuncu’ (Derya Alabora) ‘En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu’ (Haluk Bilginer) •10. Ankara Film Festivali ‘En İyi Kadın Oyuncu’ (Derya Alabora) ‘En İyi Erkek Oyuncu’ (Haluk Bilginer) •11. Adana Altın Koza Film Festivali ‘En İyi Kadın Oyuncu’ (Derya Alabora) ‘En İyi Erkek Oyuncu’ (Haluk Bilginer) ‘En İyi Yönetmen’ (Zeki Demirkubuz) ‘En İyi Kurgu’ (Mevlüt Koçak)	

Tablo 13: Masumiyet filmi

İki kişilik ses ekibi ile sonradan seslendirme yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen filmin genelinde müzik ve efekt ögesine yer verilmiştir. Ses yaratımı açısından özel bir çalışmanın bulunmadığı filmde, genel Türk filmi algısına uygun olarak eşlemeli, gerçek ses kullanılmıştır. *Züğürt Ağa* filminde olduğu gibi mekansal ve zamansal ses yaratımı için bu filmde de simgesel seslerden faydalanılmıştır.

4.1.7. AĞIR ROMAN

Yönetmen	Mustafa Altıoklar
Senaryo	Mustafa Altıoklar Metin Kaçan
Yapımcı	Sabahattin Çetin Müjde Ar Mehmet Soyarslan
Oyuncular	Okan Bayülgen Müjde Ar Mustafa Uğurlu Savaş Dinçel Küçük İskender Burak Sergen Aysel Gürel Serra Yılmaz Zafer Algöz
Görüntü Yönetmeni	Ertunç Şenkay
Kurgu	Mustafa Altıoklar
Süre	115 dk
Tür	Dram, suç, romantik
Yapım Yılı	1997
Filmin Kısa Öyküsü	İstanbul'un bir sokağında yaşam mücadelesi veren insanların öyküsünün anlatıldığı filmde Arap Sado adlı kabadayı, sokaktaki egemenliğini ailenin küçük oğlu Salih'e (Okan Bayülgen) bırakır. Yaşı henüz küçük olan Salih mahallenin sorumluluğunu üstlenirken, Tina (Müjde Ar) ile de aşk yaşamaya başlar.

Ağır Roman

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Mühendisi Yunus Acar Ses Mühendisi Yrd. Oliver Busson Ses efekt kayıt Serdar Öngören Dublaj Yönetmeni Toygün Ateş Dublaj Teknisyeni Ufuk Çoban Ses ekleme Serdar Öngören İsa Yücel Barış Büyük Ses Dizayn Taylan Oğuz Dolby Transfer John Iles	Atilla Özdemiroğlu Uğur Dikmen, Balık Ayhan	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli •Birleştirici ses	•Öyküleme •Eşlemeli •Sesli çekim •ADR •Farklı dil kullanımı	•Doğal efekt, •Mekansal sesler •Nokta efektler •Kaynağa bağlı •Tanımlanması gereken efektler	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Kaynağa bağlı •Kaynağa bağlı olmayan •Duygusal etkiyi destekleyen •Leitmotiv	•Sadri Alışık En İyi Erkek Oyuncu ödülü (Okan Bayülgen) •ÇASOD En İyi Erkek Oyuncu ödülü (Burak Sergen) •Altın Portakal - En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Sevda Ferdağ) •Altın Portakal - En İyi Görüntü (Uğur İçbak) •Altın Portakal - En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mustafa Uğurlu)	•Film, Surround Ses Sistemi ile sinemalarda izlenebilmiştir.

Tablo 14: Ağır Roman filmi

Üçüncü bir kişinin anlatımı ile öyküleme yönteminin kullanıldığı film, sesli olarak çekilmiştir. Kendinden bir yıl önce gerçekleştirilen *Eşkya* filminde ses operatörü olarak görev alan Olivier Busson bu filmde ses mühendis yardımcısı olarak çalışmıştır. Yine aynı şekilde bu filmde de sesin surround yapılabilmesi için yurtdışından gelen bir uzmandan destek alınmıştır.

4.1.8. MUHSİN BEY

Yönetmen	Yavuz Turgul
Senaryo	Yavuz Turgul
Yapımcı	Abdurrahman Keskiner
Oyuncular	Şener Şen Uğur Yücel Şermin Hürmeriç Osman Cavcı
Görüntü Yönetmeni	Aytekin Çakmakçı
Kurgu	Demirhan Ersoner
Süre	145 dk
Tür	Dram, güldürü
Yapım Yılı	1987
Filmin Kısa Öyküsü	Film; prensiplerine bağlı eski bir müzik yapımcısı olan Muhsin Bey ve şöhret olmak isteyen Ali Nazik ismindeki saf delikanlının basit macerası olarak başlayıp, Muhsin Bey'in yaşam ve onur mücadelesine dönüşen olayları konu almaktadır.

Muhsin Bey

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Ses Mühendisi Necip Sarıcı Senkron Suha Yılmaz Efekt Ses Cem Gönenç Miksaj Jeffi Medina Seslendirme Sanatçıları Erdal Özyağcılar Ali Yalaz Selim Naşit Avni Yalçın Erhan Yazıcıoğlu Yaman Okay Köksal Engür	Özgün Müzik Atilla Özdemiroğlu Müzik Kayıt Mehmet Kılıçel Müzik Koordinatörü Oğuz Abadan Ses Sanatçısı (Şarkılar) Müzeyyan Senar Safiye Ayla	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli •Birleştirici ses (ses köprüsü müzikle)	•Eşlemeli •Sonradan seslendirme •Farklı dil kullanımı	•Doğal efekt, •Mekansal sesler •Nokta efektler •Tanımlanması gereken efektler	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Kaynağa bağlı •Doldurucu müzik •Önceden seslendirme •Kaynağa bağlı olmayan	•St. Sebastian Film Festivali 1988 St. Sebastian Ödülü, •Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu •İstanbul Film Festivali	

Tablo 15: Muhsin Bey filmi

Çalışmadaki ikinci Yavuz Turgul filmi olan *Muhsin Bey*, birinci sırada yer alan *Eşkaya* filminin aynı başrol oyuncularını ile 1987 yılında gerçekleştirilmiştir. Filmde öykü gereği önceden seslendirme yöntemine bağlı olarak şarkılara yer verilmiş ve film gerçek ses kullanımına bağlı olarak sonradan seslendirme yöntemi ile çekilmiştir. Ses yaratımı açısından farklı bir çalışmaya rastlanılmayan filmde müzikle ses köprüsü yöntemi kullanılmıştır.

4.1.9. YOL

Yönetmen	Şerif Gören
Senaryo	Yılmaz Güney
Yapımcı	Edi Hubschmid K. L. Puldi
Oyuncular	Tarık Akan Şerif Sezer Halil Ergün Meral Orhonsay
Görüntü Yönetmeni	Erdoğan Engin
Kurgu	Elisabeth Waelchli Yılmaz Güney Helene Amal Laura Mantova Serge Guillermin
Süre	114
Tür	Dram, Politik, Gerilim
Yapım Yılı	1981
Filmin Kısa Öyküsü	İmralı Açık Cezaevinden bayram iznine çıkan beş mahkumun öyküsünü ele alan filmde, mahkumların yolculukları dramatik bir dille anlatılmaktadır. Film asıl konusu ise mahkum Seyit Ali'nin (Tarık Akan), namusuna leke düşüren karısı Zine (Şerif Sezer)'ye cezasını vermek istemesi üzerine kuruludur. Karısını, ailenin ceza olarak zincire vurduğu ahırda bulan Seyit Ali, gerçekte karısını öldürmeye karşıdır.

Yol

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Gerard Cohen Stüdyoları/Paris Seslendirme Yönetmeni Yılmaz Güney Ses Kayıt Henri Humbert Gerard Tilly Lois Koenigswerther Patrick Joulin Charles Nobel Andre Simmen Laurent Barbey Seslendirme Sanatçıları Müşfik Kenter Erdal Özyağcılar Halil Ergün Gülen Karaman Cengiz Küçükayvaz Savaş Dinçer Meral Orhonsay Toygun Ateş Ali Tural Ali Yaylı Ender Yiğit Atilla Yiğit Aktan Doğrar Rutkay Aziz	Sebastian Argol Kendal	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli •Sessizliğin kullanımı	•Eşlemeli •Sonradan seslendirme •Farklı dil kullanımı •Dıştan ses	•Nokta efektler, •Doğal efektler •Kendilerini tanımlayan ses efektleri •Haykırışın devamı olarak efekt •Mekansal sesler	•Başlangıç müziği •Dip müziği •Duygusal etkiyi destekleyen •Kaynağa bağlı olmayan	•1982'de Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü almıştır. •Fipresci Uluslararası Sinema Eleştirmenler Ödülü •Kiliseler Birliği Özel Ödülü	•Film video döneminde restore olmuştur. Bu dönemde bazı seslendirme işlemleri tekrar edilmiştir. Filmin bu düzenlenişinde de Sound Mix: Mono olarak kayıt yapılmıştır. Seslendirme Yönetmeni Toygun Ateş Ses Dizayn - Mix Taylan oğuz Ses Kayıt-Senkron Serdar Öngören İsa Yücel Osman Tahsin Erol Serhat Savaş Müzik Zülfü Livaneli Müzik Direktörü Ferhat Livaneli Müzik Kayıt- Mix Çağlar Türkmen

Tablo 16: Yol filmi

Çekimi Türkiye’de olmasına karşın dönemin koşulları nedeni ile filmin yapım sonrası işlemleri Fransa’da yabancı ses teknisyenleri tarafından gerçekleştirilmiştir. (Ancak filmin sesleri video döneminde Türkiye’de tekrar düzenlenmiştir). İncelenen film video dönemine ait olduğundan ilk yapım için özel bir tanımlama yapılamamakla birlikte genel değerlendirmeye göre film öyküsü gereği, bir tür gerçeğin ele alınışı biçimindedir. Bu nedenle filmde müzik ve efekt kullanımı gerçek ses olarak yansıtılmıştır. Ayrıca filmde dıştan ses yöntemine ve sessizliğe yer verilmiştir.

4.1.10. NEŞELİ GÜNLER

Yönetmen	Orhan Aksoy
Senaryo	Sadık Şendil
Yapımcı	Ertem Eğilmez
Oyuncular	Münir Özkul Adile Naşit Şener Şen Mürvet Sim Ayşen Gruda Ahmet Sezerel Oya Aydoğan İhsan Yüce Ali Sururi Gülşen Gürsoy Feridun Şavlı Ahmet Arıman Yaman Coşkun Tamer Şahin
Görüntü Yönetmeni	Erdoğan Engin
Kurgu	
Süre	92 dk
Tür	Komedi, Aile, Duygusal
Yapım Yılı	1978
Filmin Kısa Öyküsü	Kazım Efendi (Münir Özkul) ve Saadet Hanım (Adile Naşit) altı çocuklu, turşuculuk yapan ve sürekli olarak turşu suyu yüzünden kavga eden bir çifttir. Sonunda bir gün kavga sonunda Kazım Efendi üç çocuğunu da alır ve evi terk eder. Kardeşler yıllar sonra tesadüfen birbirlerini bulurlar.

Neşeli Günler

Ses Ekibi	Müzik	Filmsel Sesin Temelleri	Söz kullanımı	Efekt Kullanımı	Müzik Kullanımı	Ödüller	Açıklama
Seslendirme Sanatçıları Hakan Tanfer Mustafa Alabora Güner Ümit Gazanfer Özcan Rıza Pekutsal Gönül Ülkü Ayşin Atav Oya Başar Zafer Önen	Melih Kibar	•Gerçek ses •Müzik •Eşlemeli	•Eşlemeli •Sonradan seslendirme	•Nokta efektler, •Doğal efektler	•Başlangıç müziği, •Dip müziği •Duygusal etkiyi destekleyen •Kaynağa bağlı olmayan		•Sound Mix: Mono olarak düzenlenmiştir.

Tablo 17: Neşeli Günler filmi

İlk on filmin sonuncusu olan *Neşeli Günler* komedi türünde gerçekleştirilmiş olan bir filmidir. Filmin teknik ekibi hakkında kesin bir bilgiye sahip olunamamıştır. Ses tasarımı açısından değerlendirildiğinde ise listedeki diğer yedi film gibi *Neşeli Günler* de sonradan seslendirme yöntemi ile yapılmıştır. Müzik filmin genelinde kullanılmıştır. Ayrıca müzik dışında kullanılan ses öğelerine eşlemeli ve gerçeklik olgusuna bağlı olarak filmde yer verilmiştir.

4.2. Araştırmanın Değerlendirilmesi

Çalışmanın giriş bölümünde ortaya konulan amaçlar doğrultusunda, “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” listesindeki ilk on film, çekim anı ya da çekim sonrası eklenen ses, sesin teknik altyapı şartları ve bunların filmlerde kullanımı, ses yaratımı açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Listede birinci sırada yer alan ve 1996 yılında gösterime giren *Eşkıya*, dördüncü sırada yer alan *Babam ve Oğlum* ile yedinci sırada yer alan *Ağır Roman* dönemlerinde gerçekleştirilen filmlere kıyasla teknik imkanlara sahip olan filmlerdir. Sesli çekim yönteminin kullanıldığı bu filmler surround ses sistemi ile sinema salonlarında gösterilebilmiştir. Listedeki diğer yedi film mono olarak üretilmiş ve gösterildikleri salonların teknik şartlarına bağlı olarak gösterilmiştir.

Bu farklılığın dışında, incelenen filmlerin hepsinde müzik, söz ve efekt öğelerine gerçek ses kullanımına uygun ve eşlemeli olarak yer verilmiştir. Bu verilerin dışında farklı kullanım biçimlerine göre bir değerlendirme yapılacak olursa:

Film Adı	Yapay Ses	Sessizlik	Sübjektif Ses	Simgesel	İç ses	Öyküleme	Dıştan ses
Eşkıya	Var	-	-	-	-	-	-
Selvi Boylum Al Yazmalım	-	-	-	-	Var	-	-
Hababam Sınıfı	-	-	-	-	-	-	-
Babam ve Oğlum	Var	Var	Var	-	Var	-	-
Züğürt Ağa	-	-	-	Var	-	-	-
Masumiyet	-	-	-	Var	-	-	-
Ağır Roman	-	-	-	-	-	Var	-
Muhsin Bey	-	-	-	-	-	-	-
Yol	-	Var	-	-	-	-	Var
Neşeli Günler	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 18: Ses Kullanım Biçimleri

İncelenen on filminden sadece *Eşkîya* ile *Babam ve Oğlum* filminde (öyküye bağlı olarak) yapay ses kullanılmıştır. Bunun dışında diğer filmlerde kaynağa bağlı, doğal ses ve kimi zaman kaynağa bağlı kimi zaman da kaynağa bağlı olmayan (ama hep var olan) müzik kullanımına rastlanmaktadır.

Nesli Çölgeçen, kaynak yetersizliğinden ve sesli çekim kamerası olmadığından, 1985 yılında filmini sonradan seslendirme yöntemi ile gerçekleştirebilmiştir. Çölgeçen (2012), maddi sorunlar ve teknik yetersizliklerden dolayı o yıllarda yönetmenlerin zorunlu olarak sonradan seslendirme işlemlerini kullandıklarını dile getirmektedir.

Daha önce aktarılan verilerin ışığında, yapım tarihleri de dikkate alındığında, üç film dışında, filmlerde basit gereç ve yöntemlerle ses kayıtlarının alındığı, çekim ve yapım sonrası işlemler sırasında film pelikülü ile çalışıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu filmler televizyon kanallarında sıklıkla gösterilmeye ve her defasında izleyicinin beğenisini toplamaya devam etmektedir.

Değerlendirilen, on filminden üçü (*Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978), *Hababam Sınıfı* (1975) ve *Neşeli Günler* (1978)) hiçbir festivalden ödül almamıştır. Diğer filmler ulusal ve uluslararası festivallerde çeşitli ödüllere layık görülmüşlerdir. Liste genel olarak değerlendirildiğinde, dönemlerinin teknik alt yapısı bağlamında basit bir şekilde filme eklenmiş olan, ses öğelerinin “Tüm Zamanların En İyi Yüz Türk Filmi” listesinin oluşmasında olumsuz bir etkide bulunmadığı açıktır.

SONUÇ

Bu çalışmada, teknolojik değişimlerin Türk Sineması'nda ses kullanımına etkisi ve teknolojiyi kullananlarla birlikte değerlendirildiğinde, ses öğelerinin filmde destekleyici bir rol oynayıp oynamadığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda filmlerde sesin (söz, efekt ve müzik) nasıl kullanıldığı ve ses kurgusunun hangi şartlarda, nasıl yapıldığı, durum tespiti (literatüre bağlı) ardından kaynak kişilerin bilgisi ışığında, film incelemeleri ile değerlendirilmiştir.

Türk Sineması'nda sesli film tarihi ve teknolojileri araştırılırken ilk ses stüdyosu olan İpek Film'den itibaren ses alanından çalışan kişiler hakkında da bilgiler edinilmiştir.

Türk Sineması'nda ses alanında çalışanlar hakkında yazılı bir kaynak olmadığından hareketle, çalışmanın üçüncü bölümünde ses teknisyenleri, seslendirme yönetmenleri, seslendirme sanatçıları ve film müziği yapanlarla yazılı bir kaynak oluşturulmuştur. Bu bağlamda, Türk sinemasına ses teknisyeni olarak emek vermiş kişilerle bir sözlü tarih çalışması örneği gerçekleştirilmiştir denilebilir. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise elde edilen tüm veriler göz önüne alınarak temsil yeteneği olan on film ses kullanımı açısından incelenmiştir. Bu incelemede ses öğelerinin filmde destekleyici rolünün ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda incelemelerde filmsel ses ve ses öğeleri ortaya konulurken, filmlerin üretildiği yıllar ve ülkenin teknik altyapısı da ele alınmıştır.

Türkiye'de sinema sektörü yabancı teknolojiye bağımlıdır ve sinemaya, Hollywood ve Avrupa Sineması boyuttunda yatırım yapacak güçlü bir sınıf uzun yıllar çıkmamıştır. Buna karşın Batı'daki değişim ve ilerlemelerin yan etkileri yapay bir şekilde üretilen filmlere yansıtılmaya çalışılmıştır. Çünkü sinema uzun yıllar bir sanat dalı olarak değil iş ve eğlence olarak görülmüştür.

Türk Sineması uzun yıllar süren bu –teknolojik- yetersizliğini 2000'li yıllardan itibaren kapatmaya başlamıştır. 1996 ve 1997 yıllarında gerçekleştirilen *Eşkıya* ve *Ağır Roman* filmlerinden sonra bu ilerleme 2005 yapımı *Babam ve Oğlum* filminde görülmektedir. Yapımcıların, işletmecilerin ve izleyicilerin

bilinçlenmesi sonucunda teknolojik gelişmeler Türk Sineması'na yansımaya başlamıştır.

21. yüzyılda gerçekleşen teknolojik gelişmeler sinemanın tam anlamı ile bir endüstri haline gelmesine sebep olmuştur. Bu tarihten önceki yıllarda da teknoloji sinema için olmazsa olmaz bir unsur olagelmıştır. Ancak teknolojik buluşların ilk dönem sinemasında fazla hissettirilmeme çabası, stüdyoların amacı olarak görülmüştür. Bu ilk yıllarda bir teknolojik buluş görsel olarak sinemaya yansiyorsa, bu ancak reklamı yapılabilecek bir öge olduğu için kullanılmıştır.

Teknolojilerin ilerlemesi, sinemanın tiyatrodan farklı bir yapıya bürünmesinde, klasik tarzdan uzaklaşmasında etkili olmuştur. Sadece yapımcı ve yönetmenler değil, tasarımcılar da beyaz perdeye nasıl yansıtacaklarını bilemedikleri düşünceleri/hayalleri özgürce ortaya koyabilmişlerdir. Laszlo Moholy Nagy'nin de değindiği gibi tasarımcıların son teknolojiyi çalışmalarını için kullanmaları gerekmektedir.

1940'lı yıllara kadar sinema alanındaki gelişmeleri yakından takip eden Türk yapımcıları ise Birinci Dünya Savaşı, ardından İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuz ortam ve ekonomik sıkıntılar nedeni ile sinema sektöründeki gelişmeleri takip edemez duruma gelmiştir. Türk Sinema sektörü içinde, birinin yaptığı bir yenilik ya da aldığı bir cihaz kısa sürede yayılmış ve herkes birbirinden bakarak sinema alanındaki işlerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Burada açık olan rekabet ortamı içerisinde sektörde çalışmalar yapıldığı ancak kimsenin sinemaya hak ettiği maddi ve düşünsel yatırımı yapmadığıdır.

Bu anlamda film yapmak için teknik cihaz alınmadığı gibi elde olan cihazları da kullanacak kişiler usta-çırak ilişkisi ile yetişmiş çoğu zaman vasıfsız elemanlardan oluşmuştur.

Türk Sineması, Türkiye'nin ekonomik, kültürel ve toplumsal koşullarına paralel bir gelişim izlemiştir. Maddi ve teknik yetersizliklerin yanı sıra daha başka birçok sebep Türk Sineması'nın uluslararası alanda önemli bir konuma gelmesini engellemiştir. 1970'lerde televizyonun ülkede yaygınlaşmaya başlaması ile sinema

seyircisini kaybetmeye başlamış, sinema estetiğinden tamamen yoksun, basit araç gereçler ile sıradan konuları içeren filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu filmlerinin çoğunluğunu oluşturan erotik filmler ailelerin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuş, video sektörü gelişme göstermiştir. Para kazanma kaygısında olan birçok sinema çalışanı bu filmlerde yer almıştır. Bu nedenle ülkede gerçek anlamda sinema filmi üreten estetik kaygı taşıyan filmler çok az sayıda gerçekleştirilebilmiştir. Bu filmlerden bazıları yurtdışında festivallerde ödüle layık görülmesine karşın, ülkenin içinde olduğu siyasal yaklaşım neticesinde, bu filmleri yapanlar desteklenmekten çok cezalandırılmış, sansür yasası uygulanmıştır. Dolayısıyla böyle bir dönemde sektöre yatırım da yapılmamıştır.

1974 yılından itibaren Türkiye’de sinema eğitiminin başlaması ile birlikte nitelikli elemanlar sektörde görevlendirilmiş, alaylı ve eğitimliler birlikte filmler üretmeye başlamıştır. 1980’li yılların ortalarında sayısallaşmaya başlayan üretim teknikleri ile birlikte sinema sanatı ve üretim tarzı da değişmiştir. 1980’lerin sonunda özellikle Hollywood şirketlerinin Türkiye’yi pazar olarak görmesiyle, Türk Sineması belki de bir uyanışa geçmiş ve üretim alanında da büyük bir rekabete girişmiştir. Bu noktada televizyonun etkisi de yadsınmamalıdır. Televizyon sektöründen kazanılan maddi kar sayesinde yapımcılar teknik cihazlara yatırım yapmaya ve bu yatırımları sinema için de kullanmaya başlamışlardır.

Sinema sektöründe tercih edilmeyen analog sistemlerin ardından hızla film sektörüne giren sayısallaşma ile birlikte Türkiye için de film yapımının hem teknik hem de estetik üretim biçimleri köklü bir değişime uğramıştır. Daha öncede değinildiği gibi Burnet teknolojinin kullanımıyla birlikte estetik ile tasarımın tartışılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Ancak Türkiye’de bu konu üzerinde düşünülmesi bir yana sayısal teknolojinin kolay ulaşılabilir olması ile birlikte herkes film yapar hale gelmiş, her kamera, bilgisayar sahibi film yapmaya başlamıştır. Bu pratiklik sayesinde gerçekleştirilen filmler, 35mm’ye aktarılma gereksinimi duyulmadan sinemalarda gösterilmiş, DVD ya da TV filmi olmuştur.

Yapılan çalışma gösteriyor ki, Türk Sineması, ülkenin ekonomik, kültürel ve toplumsal koşullarına paralel bir gelişim izlemiştir. Özellikle maddi kaygılar nedeni ile ortaya çıkan teknik yetersizlikler Türk Sineması'nın sanatsal gelişimini de engellemiştir. Gerçeklik algısına bağlı olarak gerçekleştirilen filmlerde düzenleme ve tasarım anlamında yeniliklere rastlanmamaktadır. Yapay ses kullanımına yer verilen ve sesli çekim tekniği ile gerçekleştirilen filmler ise zaten teknik olarak diğerlerine kıyasla ileri düzeyde olan filmlerdir. Ancak ses kullanım biçimlerine bakıldığında bu filmlerde de özel bir düzenleme ya da tasarıma rastlanmamaktadır. Özellikle hafızalarda yer edinen *Neşeli Günler* filmi teknik ve estetik anlamda basit olarak düzenlenmiş bir filmidir.

Önceki bölümde de değinildiği gibi sinemanın ilerleyen yıllarında film yapımı kolaylaşmış olmasına rağmen rakamlara göre gösterime giren film sayısındaki azalma göze çarpmaktadır.

Özellikle son birkaç yıl içinde çekilen yüksek bütçeli ve teknolojiyi ileri düzeyde kullanan filmler, Türk seyircisinin beğenisini çok kazanamamıştır. Türkiye'de bugüne kadar yapılmış en pahalı film olacağı iddia edilen, senaryosunu Pervin Okur'un yazdığı, yapımcılığını Mastermovie Film Prodüksiyon şirketinin sahibi Fatih Usta'nın, yönetmenliğini Andrzej Bartkowiak üstlendiği *Karanlık Hesaplaşma* (Dark Deal) filmi Türk Sinema tarihinde birçok ilke imza atarak başlamıştır. Çekim teknolojisi, oyuncular, gösterim hedefleri, müzikleri ve efektleriyle tamamen Hollywood kalitesinde bir film olacağı belirtilmiş ancak film tamamlanamamıştır. Yapım sonrası işlemleri yurtdışında gerçekleştirilen, 17 milyon dolar bütçeli *Fetih 1453* filmi ise aynı zamanda Türk Sineması'nda 5 milyon barajını geçen ilk Türk filmi olmasına karşın içerik yönünden olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Türkiye'nin ilk 3D filmi olan *Cehennem* ise bir diğer örnektir.

Bununla birlikte son yıllarda yapılan araştırmalar Türk seyircisinin sinemaya bakışının değiştiğini ve yaş ortalamasının 15-22 arasında olduğunu göstermektedir. Sinema salonlarında başarı göstermeyi amaçlayan filmlerin yanı

sıra, film festivalleri için üretilen ve sanatsal kaygı taşıyan filmlerin sayısı, seyircinin azlığına rağmen, gittikçe artmaktadır. Bu filmlerin bazıları yurtdışında gerçekleştirilen uluslararası film festivallerinden ödüller almaktadır.

Bir filmin izlenmiş olmasının o filmin beğenildiği anlamına gelmediği de açıkça ortadadır. Bu bağlamda film yapımında kullanılan teknolojilerin seyircinin filme yabancılaşmasına, anlatılanı irdelemesine, düşünmesine ve bilinçlenmesine değil kullanılan tüm teknolojilerin seyircinin gerçeklikten uzaklaşmasına, kendisini film içerisinde bir yere konumlandırmasına, toplumsal ve kişisel sorunlarından uzaklaşarak, gerçekliğini unutup eğlenmesine neden olmaktadır.

En beğenilen Türk Filmleri değerlendirildiğinde, seyircilerin teknolojilerin üst düzeyde kullanılmasından çok anlatımın gücüne önem verdiği görülmektedir. Sinemacılar anlatılacak öykü kalmadıkça aynı öyküleri yeni teknolojilerle tekrar tekrar anlatmak zorunda kalmakta ve bu da sinema teknolojisinde sürekli yeni teknik arayışına sebep olmaktadır. Ancak çalışma kapsamında incelenen filmler gösteriyor ki, önemli olan gerçekte filmin hangi teknoloji ve hangi ekipmanla çekildiği değil, filmin içeriği ve filmin seyirci üzerinde bıraktığı etkidir.

Özellikle günümüzde sayısal sinemanın önemli bir öğesinin ses olduğu; sözlerin, ses efektlerinin ve müziğin filme sağladığı gerçeklik duygusunun yanında ses ile görüntünün örtüşerek birbirlerini güçlendirdikleri düşünülmektedir. İncelenen filmlerin müzikleri, İnek Şaban'ın, Düdük Necmi'nin esprileri, Keje'nin cümleleri, Ali Nazik'in şarkıları, Vecihi'nin havada görmediğimiz uçağının sesi, Sadık'a son yolculuğuna giderken eşlik eden insanın içine işleyen müzik, Türk seyircisinin zihninde hep yer alacaktır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere ses olgusu, sinemada ustalıkla kullanıldığı zaman görsel etkiyi arttırıp ona katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda ses, görüntünün algılanması ve yorumlanması konusunda aktif rol oynamaktadır. Sesin katkısı ile seyircinin beğenisi artmış, bu da filmlerin oluşum süreçlerini etkilemiştir. Sadece gerçeğin yansıması değil, doğada var olmayan seslerin kullanımının da Türk seyircisi tarafından olumlu karşılandığı incelenen filmlerden anlaşılmaktadır.

Yeni yönetmenlerle birlikte ses kullanımı açısından bilinç daha fazla artmış, ses ögesi filmlerde bir anlatım biçimine dönüşmeye başlamıştır. Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmleri bu söyleme örnek teşkil etmekte ve yeni çalışmalara yol gösterici olmaktadır.

Bir önceki bölümde yer alan tablolar teknik imkansızlıklara rağmen üretilen filmlerin başarısını göstermektedir. Çalışmanın amacı doğrultusunda, Sinema Tarihçisi Agâh Özgüç'ün, *Sinema Dergisi* ekibi ile birlikte belirlediği 350 film içerisinde 2011 yapımı filmlerinde yer almasına karşın (son teknoloji ile üretilen filmler bağlamında) 5000 katılımcının, teknolojinin filme sağladığı katkılardan çok, filmsel içeriğe önem verdiği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda “Sesin Sinemadaki Evrimi ve Türk Filmlerinde Kullanımı” başlıklı çalışmanın sonunda ses ve sesin teknolojik evriminin, filmlerde ses kullanımına katkısının olmadığı belirlenmiştir. Türk Filmleri’ndeki ses kullanımının, teknolojiyi kullananlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği de açıkça görülmektedir. Ayrıca, Türk Sineması’nda uzun yıllar ses olarak sadece müzik ögesine önem verilmiştir. Ancak bu önem müziğin filmin kurtarıcısı olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Türk Sineması’nda ses alanında asıl önem verilmesi gereken, ses bilgisine sahip, yaratıcı kişilerin çalışmalarının ön plana çıkarılmasıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1994), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**,
İmge Kitabevi, Ankara
- (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**,
Phoenix Yayınevi, Ankara
- (2010), **Sessiz Sinema**, De Ki Basım Yayım, Ankara
- Akçura, Gökhan (2004), **Aile Boyu Sinema**, İthaki Yayınları, İstanbul
- Ak Ş. Ahmet (2002), **Türk Musikisi Tarihi**, Akçağ Yayınları,
Ankara
- Aktüze, İrkin (2004), **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**,
Pan Yayıncılık, İstanbul
- Andrew, J. Dudley (1976), **The Major Film Theories**,
Cambridge Univ. Press, London
- (2007), **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener
İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Arnes, Roy (2011), **Sinema ve Gerçek**,
Çev. Zeynep Özen Barkot
Doruk Yayıncılık, İstanbul

- Arnheim, Rudolph (1985), **Film ve Gerçeklik-Sinema Kuramları**,
Derleyenler: Seçil Büker-Oğuz Onaran,
Dost Kitabevi, Ankara
(2002), **Sanat Olarak Sinema**,
Çev. Rabia nal,  teki Ajans, Ankara
- Arslantepe, Mehmet (2007), **Bir Film çekmek ve Masaüstü**
Filmciliğe Giriş, Beta Yayınevi,
İstanbul
- Asiltürk, Cengiz (2008), **Sinemada Diyalektik Kurgu**,
Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Ayça, Engin (1996), **Yeşilçam’a Bakış**,
Türk Sineması  zerine Düşünceler,
Der. Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara
- Aziz, Aysel (2007), **Radyo Yayıncılığı**, Nobel Yayın, İstanbul
- Balazs, Bela (1995), **Theory of The Film**,
Dennis Dobson Ltd. London
- Başaran, İ. Eren (1981), **Ses Frekans Tekniği**,
MEB, Yayın No:48, Ankara
- Baudrillard, Jean (2003), **Simülakrlar ve Simülasyon**,
Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları,
Ankara
- Baydur, Mehmet (2004), **Sinema Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul

- Bazin, Andre (2007), **Sinema Nedir?**
Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Betton, Gerard (1993), **Sinema Tarihi,**
Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bordwell, David
Thompson, Kristin (2009), **Film Sanatı: Bir Giriş,**
De Ki Basım Yayım, Ankara
- Burnet, Ron (2007), **İmgeler Nasıl Düşünür,**
Çev. Güçsal Pular, Metis Yayınları, İstanbul
- Büker, Seçil (1989), **Film ve Gerçek,** A. Ü. Eğitim Teknolojisi
Ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları, Eskişehir
- Canikligil, İlker (2007), **Dijital Video ile Sinema,**
Pusula Yayınları, İstanbul
- Ceram, C.W. (2010), **Sinemanın Arkeolojisi,** Çev. Hasan Aydın
Agora Kitaplığı, İstanbul
- Chalmers, J. Petrie (1912), **The Moving Picture World**
The World Photographic Publishing Co.,
New York
(<http://archive.org/details/movingpicturewor>)
- Cook, David (1990), **A History of Narrative Film,**
W.W. Norton, New York

- Culhane, John (1983), **Walt Disney's Fantasia**,
Harry N. Abrams Publication, New York
- Çelebioğlu, Emel (1986), **Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş**
Üçdal Neşriyat, İstanbul
- Çetinkaya, Yalçın (1999), **Müzik Yazıları**, Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Derman, İhsan (1991), **Fotoğraf ve Gerçeklik**,
Ağaç Yayıncılık, İstanbul
- Dmytryk, Edward
Dmytryk, Jean P. (2007), **Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu**
Çev: İbrahim Şener,
Doruk Yayınları, İstanbul
- Doane, Mary Ann, (1999), **The Voice in the Cinema: The Articulation
of Body and Space. Film Theory and
Criticism: Introductory Readings**. Edited by:
Leo Braudy and Marshall Cohen.
Oxford University Press, Oxford
- Dorsay, Atilla (1985), **Sinema ve Çağımız 2**, Hil Yayın, İstanbul
- Durmaz, Ahmet (1999), **Dijital Televizyonun Temelleri**
Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve
Bilimsel Araştırma Çalışmaları No:148,
Eskişehir

- Eisenstein, Sergei (1977), **Film Form-Essays in Film Theory**,
Trans. and Ed. Jay Leda, Harcourt
Brace&Company, New York
(1984), **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, Payel
Yayınevi, İstanbul
(1985), **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön,
Payel Yayınevi, İstanbul
(1993), **Sinema Sanatı**, Çev. Nilgün Şarman, Payel
Yayınevi, İstanbul
- Erdoğan, İrfan
Alemdar, Korkmaz (1990), **İletişim ve Toplum**, Bilgi Yayınları Ankara
- Erdoğan, İrfan
Solmaz, B. Pınar (2005), **Sinema ve Müzik**, Erk Yayıncılık, Ankara
- Erdoğan, Şenol (2004), **Fransız Sineması**, Es Yayınları, İstanbul
- Esen, Şükran K. (2001), **Türk Sineması'nın Kilometre Taşları**,
İstanbul
- Fishbane, Paul M.
Gasiorowicz, Stephen,
Thornton Stephen T. (2006), **Temel Fizik Cilt I ve II**, Çev. Cengiz Yalçın,
Arkadaş Yayınevi, Ankara
- Filmer, Cemil (1984), **Hatıralar**, Emek Matbaacılık, İstanbul
- Foss, Bob (2009), **Sinema ve Televizyonda Anlattım
Teknikleri ve Dramaturji**,
Çev. Mustafa K. Gerçekler,

- Hayalbaz Kitap, İstanbul
- Gevgilili, Ali (1989), **Çağını Sorgulayan Sinema**,
Bağlam Yayınları, İstanbul
- Gray, Gordon (2010), **Cinema, A Visual Anthropology**
Berg Publishers, New York
- Gorbman, Claudia (1998), **Film Music**
The Oxford Guide to Film Studies.
Edited by: John Hill and Pamela Church
Gibson, Oxford University Press, Oxford,
- Gökmen, Mustafa (1989), **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**
Denetim Ajans Basımevi, İstanbul
- Güngör, Şefik (1994), **Sinemada Görüntü Yönetmeni**,
Kitle Yayınları, Ankara
- Habermas, Jürgen (1993), **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**
Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları
İstanbul
- Huber, David M.
Runstein, Robert E. (2005), **Modern Recording Techniques**,
Focal Press, Burlington
- Holman, Tomlinson (1997), **Sound for Film and Television**,
Focal Press, Boston

- Jakobson, Roman (1990), **Sekiz Yazı**, Çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat
Düzlem Yayınları, İstanbul
- Kartal, Mustafa (2009), **Ses Teknikleri**, Sistem Yayıncılık, İstanbul
- Kılıç, Levend (2003), **Görüntü Estetiği**,
İnkılap Yayınları, İstanbul
- Konuralp, Sadi (2004), **Film Müziği**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- Kracauer, Siegfried (1960), **Theory of Film**,
Oxford University Press, New York
- Kurbanov, Babek (2005), **Müziğin Bazı Sanatsal-Estetik Sorunları**
Aktif Yayıncılık, Ankara
- Lewis, Brian (1984), **Jean Mitry and the Aesthetics of Cinema**
Ann Arbor: UMI Research P. Michigan
- Livingston, Don (1969), **Film and The Director/A Hand Book &
Guide To Film Making**,
Capricorn Books, New York
- Lotman, Yuriy M. (1986), **Sinema Estetiğinin Sorunları**,
Çev. Oğuz Özgül, De Yayınevi, İstanbul
- Lynton, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**,
Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş,
Remzi Kitabevi, İstanbul

- Merrill, Joan (1992), **Camcorder Video Shooting and Editing Techniques**, Prentice hall ptr,
Englewood Cliffs, New Jersey
- MEGEB (2008a), **Aktüel Çekimde Ses**, Ankara
(2008b), **Kurgunun Temelleri**, Ankara
(2008c), **Dijital Ses Kurgusu**, Ankara
- Mitry, Jean (1989), **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**,
Çev. Adanır Oğuz, Dokuz Eylül Üniversitesi
GSF Yayınları, İzmir
- Monaco, James (2006), **Bir Film Nasıl Okunur?** Çev. Ertan Yılmaz,
Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- Murch, Walter (2005), **Göz Kırparken**,
Çev. İlker Canikligil, İstanbul
Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Nagy, L. Moholy (1973), **Painting Photography Film**,
MIT Yayıncılık, Cambridge, MA, A.B.D
- Neale, Steve (1985), **Cinema And Technology**,
Image, Sound, Colour,
Macmillan Education Ltd,
London-Basingstoke
- Ok, Akın (1995), **Film Müzikleri, Türk Sineması'nda
Film Müzikleri**, ArionYayınevi, İstanbul

- Onaran, Alim Şerif (1981), **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**,
Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- (1986), **Sinemaya Giriş**,
Filiz Kitapevi, İstanbul
- (1994a), **Türk Sineması**, I. Cilt
Kitle Yayıncılık, Ankara
- (1994b), **Sessiz Sinema Tarihi**,
Kitle Yayınları, Ankara
- Onaran, Oğuz (2004), **Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek**
Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü,
Der: Cem Pekman – Barış Kılıçbay
Pan Yayınları, İstanbul
- Osmanoğlu, Ayşe (2008), **Babam Sultan Abdülhamid**,
Selis Kitaplar, İstanbul
- Otyam, V. Nedim (1980), **Sinemada Ses ve Müzik**,
MSGSÜ Kütüphanesi
- Owsinski, Bobby (1999), **The Mixing Engineers Handbook**,
MixBooks, California
- Ömür, Mehmet (2001), **Sesin Peşinde**, Pan Yayınları, İstanbul
- Önen, Ufuk (2010), **Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri**,
Çitlembik Yayınları, İstanbul
- Öngören, M. Tali (2010), **Senaryo ve Yapım I**,
Alan Yayıncılık, İstanbul

Özgüç, Agah

(1990), **Türk Sineması'nda İlkler,**

Yılmaz Yayınları, İstanbul

(1993), **Yüz Filmde Başlangıcından Günümüze**

Türk Sineması,

Bilgi Yayınevi, İstanbul

(2005), **Türlerle Türk Sineması, Dönemler,**

Modalar, Tipler,

Dünya Kitapları, İstanbul

Özön, Nijat

(1964), **Sinema El Kitabı,** Elif Yayınları, İstanbul

(1972), **100 Soruda Sinema Sanatı,**

Gerçek Yayınevi, İstanbul

(1995), **Karagözden Sinemaya - Türk Sineması ve**

Sorunları, Cilt 1, Kitle Yayınları, Ankara

(2004), **100 Soruda Sinema Sanatı,**

Gerçek Yayınevi, İstanbul

(2008), **Sinema Sanatına Giriş,** Agora Kitaplığı,

İstanbul

(2010), **Türk Sineması Tarihi:1896 – 1960,**

Doruk Yayıncılık, İstanbul

Parkinson, David

(2002), **History of Film,** Thames & Hudson Ltd,

London

Pekman, Cem

(2004), **Türk Sinemasında Müzik,**

Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü,

Der: Cem Pekman – Barış Kılıçbay

Pan Yayınları, İstanbul

- Pezzella, Mario (2006), **Sinemada Estetik**, Dost Kitapevi, Ankara
- Pudovkin (1960), **Asynchronism as a Principle of Sound Film, From Film Technique and Film Acting**, Grove Press, New York,
(1966), **Sinemanın Temel İlkeleri** Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul
- Price, Mary (2004), **Fotoğraf, Çerçeve ve Gizem**
Çev. Ayşenaz ve Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Rea, Peter W.
Irving, David K. (2004a), **Sinema Ve Videoda Kısa Film II**,
Çev. Selçuk Taylaner, Es Yayınları, İstanbul
(2004b), **Sinema Ve Videoda Kısa Film III**,
Çev. Selçuk Taylaner, Es Yayınları, İstanbul
- Reisz, Karel
Millar, Gavin (1999), **The Technique of Film Editing**,
Focal Pres, London
- Rotha, Paul
Griffith, Richard (2001), **Sinema Yazıları**, Çev. Ayzer Ovatman,
İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Rumsey, Francis (2001), **Spatial Audio**, Focal Press, London
- Scognamillo, Giovanni (1991), **Cadde-i Kebir’de Sinema**,
Metis Yayınları, İstanbul
(2010), **Türk Sinema Tarihi**,
Kabalcı, İstanbul

- Sivas, Âlâ (2004), **İtalyan Sineması**, Es Yayınları, İstanbul
- Smith, G. Nowell (2008), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Smith, T. Michael (2001), **Audio Engineer's Reference Book**, Focal Press, London
- Sözen, Mustafa (2003), **Sinemada Ses Kullanımı**, Detay Yayıncılık, Ankara
- Tarkovski, Andrey (1992), **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Afa Yayıncılık İstanbul
- Teksoy, Rekin (2005), **Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- Thompson, Kristin
Bordwell, David (2003), **Film History**, McGraw-Hill, University of Wisconsin Madison
- Tokatlı, Attila (1973), **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilgi Yayınevi
- Tonks, Paul (2006), **Film Müziği**, Çev. Ala Sivas, Es Yayınları, İstanbul
- Vardar, Bülent (2009), **Sinemada Ses ve Müzik**, Es Yayınları, İstanbul
- Vertov, Diziga (2007), **Sine-Göz** Çev: Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul

- Vincenti, Giorgio (1993), **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev. Engin Ayca, Evrensel Basım Yayın, İstanbul
- Woodhall, Woody (2011), **Audio Production and PostProduction**, Jones & Barlett LearningLLC, London
- Zeren, Ayhan, (1993), **Müzik Fiziği**, Pan Yayıncılık, İstanbul
(1998), **Müzikte Ses Sistemleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul
- (1985), **Dünyayı Değiştiren Buluşlar**, Milliyet Ansiklopedi
- Tez – Makale**
- Abisel, Nilgün (2005), **1928-1938 Dönemi Türkiye’inde Sinema Üzerine Düşünceler**
Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix, Ankara
- Agopyan, Harutyun (2002), **Elektronik Haberleşme**, İ.Ü.Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu
Yayınlanmamış Ders Notları
- Baltaş, Kenan (1989), **Bir Sanat Kuramının Çözümleme Alanı Olarak "Sinemada Kurgunun Doğuşu"**
Marmara Üniversitesi
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,

- Er, Şenol (1990), **Başlangıcından Bugüne Türk Sineması'nda Ses**
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Gezer, Mehmet (1986), **Türk Sineması'nda Müzik Sinema İlişkileri**,
Marmara Üniversitesi
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Holman, Tom, (2008), **Surround Sound- Up and Running**,
Focal Press, London
- Işıkhan, Cihan (2008), **İnsandaki Boyutsal Ses Bilincinin Müzik Ve Müzik Teknolojisine Yansımaları**,
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
Sayı 1/3 Bahar
- Işıkhan, Cihan
Varol, Alp (2011), **Profesyonel Müzik Kayıtlarında Teknolojik Değişim**,
II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu
Kütahya
- İdrisoğlu, Alev (t.y.), **Dünya Sinema Tarihi**,
Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi
Yayınlanmamış Ders Notları
- Koşapınar, Cihangir (2007), **Tarihsel Süreç İçerisinde Yaygın Olarak Kullanılan Ses Sistemleri Ve Bu Sistemlere Katkısı Olan Filozoflar**,
Erzurum Atatürk Üniversitesi
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

- Kung, David Lyn (1995), **Computer Orchestrated Asynchronous Sound and Picture Editing**,
Architecture Massachusetts Institute of
Technology Cambridge, MA
- Liman, Ali Sait (2009), **Türk Sineması'nda Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları Ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri**,
Mimar Sinan Üniversitesi,
Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi
- Oflaz, Deniz (2008), **Günümüzde Ses Kayıt Teknikleri Ve Türk Müziği Kayıtlarında Kullanılan Yöntemler**,
İstanbul Teknik Üniversitesi
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Özulu, İlhan Sami (1991), **Gürültü ve Müzik**,
İstanbul Üniversitesi, BYYO
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Pehlivan, Şeyda (2003), **Türk Sineması'nda Seslendirme**,
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Reuter, Jasmin (2007), **The Emancipation of Film Sound in the Historical Context**,
VDT Symposium on Sound Design,
Ludwigsburg

Sürekli Yayınlar

Akçura, Gökhan

(t.y.), **Muhsin Ertuğrul'un Sineması,**

Antrakt Aylık Sinema Dergisi, İstanbul

(1992a), **Ferdi Tayfur,**

Antrakt Aylık Sinema Dergisi, Sayı 5, İstanbul

(1992b), **Eski Defterlere Yeni Resimler,**

Antrakt Aylık Sinema Dergisi

Sayı 8, İstanbul

Brecht, Bertold

(1975), **Sesli Sinema,** Çağdaş Sinema Dergisi, Birlik

Matbaası, Sayı 7, İstanbul

Cimcöz, Adalet

(1968), **Sözlendirme Anıları,** Yeni Sinema Dergisi,

Sayı 19, İstanbul

Comolli, Jean Louis

(1974), **Teknik ve İdeoloji,** Çev. Yakup Barokas

Çağdaş Sinema Dergisi, Sayı:1, İstanbul

Ergül, R. Recep

(1998), **Modern Ses Kuramları,**

Kurgu Dergisi, Anadolu Üniversitesi

Yayınları, Sayı:15, Eskişehir

(2006), **Psikoakustik Ve Film Sesinde Algısalılık**

Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi

Cilt:4

Haksal, Mine

(2005), **Sonunda Sinema Konuştu!**

Popüler Tarih, Sayı:54, İstanbul

- Güçhan, Naci (1981), **Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim**,
Kurgu Dergisi, Anadolu Üniversitesi
Yayınları, Sayı: 4, Eskişehir
- Parsa, Seyide (1992), **Türk Sineması Üzerine Bir Değerleme**,
Sinema Yazıları Dergisi,
İ.Ü. İletişim Fakültesi Yayını, İstanbul
- Şener, Erman (1968), **Sözlendirme Sorunu**, Yeni Sinema Dergisi,
Sayı 19, İstanbul
- Onaran, Alim Şerif (1973), **Muhsin Ertuğrul'ın Operet Filmleri**,
Yedinci Sanat Sinema Sayı: 9, İstanbul
- Vardar, Bülent (2006), **Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve**
Ulusal Sinema Tartışmaları
Sinematürk, Sayı:2, İstanbul
- Yağmur, Memdüh
Özkılınç, Muhammed (2010a), **Sinema Tarihi 1. Bölüm**,
Broadcasterinfo Dergisi, Sayı:77, İstanbul
(2010b), **Sinema Tarihi 2. Bölüm**,
Broadcasterinfo Dergisi, Sayı:79, İstanbul
(2011), **Sinema Tarihi 4. Bölüm**,
Broadcasterinfo Dergisi, Sayı:81, İstanbul

(2006), **Türk Sineması'na Bakış 2000 – 2005**,
İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın “Köprüde
Buluşmalar” adlı paneli için Haftalık Antrakt
Sinema Gazetesi tarafından hazırlanan rapor,
İstanbul

Elektronik Kaynaklar

- Akçura, Gökhan (2005), **Bir Zamanlar Dublaj**,
<http://www.sesturk.com/birzamanlardublaj.php>,
(erişim 31.03.2012)
- Aldred, John (2012), **100 Years of Cinema**,
[http://www.filmsound.org/articles/amps/
loudspeakers.htm](http://www.filmsound.org/articles/amps/loudspeakers.htm)
(erişim 18.03.2012)
- Altman, Rick (2011), **The Sound of Sound A Brief History of the
Reproduction of Sound in Movie Theaters**,
[http://www.geocities.com/Hollywood/
Academy/4394/altman.html](http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/4394/altman.html)
(erişim 08.10.2011)
- Hızalan, İbrahim (2011), **Ses Fiziği ve Psikoakustik**,
<http://kbb.uludag.edu.tr/seminer>
(erişim 20.08.2011)
- Marshall, Jane K. (2011), **An Introduction to Film Sound**,
<http://www.filmsound.org/marshall/index.htm>
(erişim 08.10.2011)

Okan, Cemal

(2011), **İlk Yerli 3D Filmi Çekti, En Büyük Dijital**

Laboratuvar İçin Gün Sayıyor,

<http://www.eltutanpatent.com/haberler/ilk-yerli-3d-filmi-cekti-en-buyuk-dijital-laboratuvar-icingun-say%C4%B1yor>
(erişim 06.08.2012)

Özgüç, Agah

(2009), **Sinemamıza Sahip Çıkamadık,**

http://www.sinematurk.com/roportaj_detay/43/Sinemamiza-Sahip-Cikamadik
(erişim 18.01.2012)

<http://www.altinportakal.org.tr>,

<http://www.altinkozafestivali.org.tr>

<http://www.antraktsinema.com>

<http://www.balkanmuzik.org>

<http://www.britannica.com>

<http://www.broadcasterinfo.com>

<http://boxofficeturkiye.com>

<http://www.cuneytturel.com/biyografi>

http://www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/sound_fdd.shtml

<http://www.dolby.com>

<http://www.filmsite.org/pre20sintro2.html>

<http://www.filmsound.org>

<http://frank.mtsu.edu/~smpte/timeline.html>

<http://www.filmsoundsweden.se/backspiegel/allefex>

<http://www.hurriyet.com.tr>

<http://www.imdb.com>

http://inventors.about.com/library/inventors/bl_Edison_Motion_Pictures3.
<http://www.kameraarkasi.org>
<http://kisi.deu.edu.tr/cihan.isikhan/Cources/filmsound>
<http://lavender.fortunecity.com>
<http://lcweb2.loc.gov/ammem/edhtml/edmrrg.html>
<http://www.milliyet.com.tr>
<http://www.monkeysaudio.com>
<http://www.nch.com.au/acm/formats.html>
<http://www.nfsa.gov.au>
<http://www.ntaudio.com/services/sound-services.php>
<http://www.precinemahistory.net/index.html>
<http://www.real.com>
<http://www.recording-history.org>
<http://www.sabah.com.tr>
<http://www.seslendirme.org/sanatcilar>
<http://sesmuhendisligi.com>
<http://www.sinemalar.com>
<http://www.sinematurk.com>
<http://www.tdk.gov.tr>
<http://www.thx.com>
<http://www.trt.gov.tr>
<http://wiki.filmvorfuehrer.de/index.php/Kinetoskop>
<http://www.outpostfilm.com>
<http://www.precinemahistory.net/index.html>
<http://www.precinemahistory.net/1860.htm>
<http://www.spencersundell.com>
<http://www.technotoday.com.tr>
<http://wichm.home.xs4all.nl/cinemat.html>

<http://www.widescreenmuseum.com>
<http://www.wikipedia.org>
http://en.wikipedia.org/wiki/Audio_file_format
<http://www.en.wikipedia.org/wiki/THX>
http://tr.wikipedia.org/wiki/Sinema_ses_sistemleri
<http://www.yekmusic.com>

Görsel Kaynaklar

Akbaş, Orhan	10.10.2011 Yüz Yüze Görüşme
Akbaşlı, Veli	17.08.2011 Yüz Yüze Görüşme
Bidav, Erdoğan	08.06.2012 Yüz Yüze Görüşme
Çölgeçen, Nesli	04.10.2012 Yüz Yüze Görüşme
Koçak, Mevlüt	20.02.2009 Yüz Yüze Görüşme
Maraşlıoğlu, Abdülgani	07.03.2009 Yüz Yüze Görüşme
Kozluca, Orçun	26.05.2013 Yüz Yüze Görüşme
Özkan, Seviç	20.02.2009 Yüz Yüze Görüşme
Sarıcı, Necip	05.06.2008
	20.10.2011
	15.06.2012 Yüz Yüze Görüşme
Dublaj Belgeseli	2006 (Yön. Necip Sarıcı)
Kurgu Belgeseli	2007 (Yön. İsmail Kalkan)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Yelda ÖZKOÇAK

Doğum Tarihi: 12.03.1984

Öğrenim Durumu

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Önlisans	Radyo TV Programcılığı	İstanbul Üniversitesi	2004
Lisans	Radyo TV ve Sinema	İstanbul Üniversitesi	2007
Y.Lisans	Radyo TV ve Sinema	İstanbul Üniversitesi	2009

Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

ÖZKOÇAK Yelda, “*The Visual Presentation Of Woman At The Web Sites In Turkey*”, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume 6 Issue 3, p. 1313-1325, March 2013.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basınlan Bildiriler

ŞENER Gülüm ve ÖZKOÇAK Yelda, “*Networked photography: Self-disclosure in Facebook photos*”, Visualist 2012, Istanbul, 2012, Proceeding Book, Volume 1, 261-267.

KARS Neşe ve ÖZKOÇAK Yelda, “*Capital Structure of The Television Channels and Relations With Advertisers in Turkey*” ICCMTD 2013 - International Conference of Communication, Media, Technology and Design, Famagusta, North Cyprus, 2013, Proceeding Book, 33-42.

ÖZKOÇAK Yelda ve KARS Neşe “*Representing of Women and Men on Television News*” ICCMTD 2013 - International Conference of Communication, Media, Technology and Design, Famagusta, North Cyprus, 2013, Proceeding Book, 189-195.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler

ÖZKOÇAK Yelda, “The Visual Presentation Of Woman At The Web Sites In Turkey” Knowledge-Based Society in Context of Media Communication / University of Vienn 4- 9 July 2011

ÖZKOÇAK Yelda, “Editing and Editors In Turkish Cinema” Conference on International Media Studies and recent Developments in Media and Communication 11-15 July 2011 at Hochschule Bonn-Rhein-Sieg University of Applied Sciences.

ŞENER Gülüm ve ÖZKOÇAK Yelda, “*Social media photography: An empirical study on facebook users’ photographic practices in Turkey*” (Sosyal Medya Fotoğrafçılığı: Türkiye’de Facebook kullanıcılarının fotoğraf pratiklerine ilişkin ampirik bir çalışma), PhotoMedia Conference, Mart 2012, Helsinki, Finlandiya.

ÖZKOÇAK Yelda ve KARS Neşe, “*The Place of Women in Turkish Television Programs for Women*” Television for Women: An International Conference, 15th-17th May 2013, University of Warwick, Coventry, UK .

Yazılan Uluslararası Kitap Bölümü

ŞENER Gülüm ve ÖZKOÇAK Yelda, “Sosyal ağlarda görünür olmak. Facebook fotoğraflarında kullanıcıların kendini sunum stratejileri”, Sosyal Medya, Medya Eleştirileri Kitap Serisi, No. 7, Beta Yayınevi, İstanbul, Ocak-Şubat 2013

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makale

Fırat TUFAN, Yelda ÖZKOÇAK “Çevre Duyarlılığı Kazandırmada Özel Radyo Haberlerinin Rolü” İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıl 2012, Sayı 42, 91-108.

Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiri

Yelda ÖZKOÇAK, Fırat TUFAN “Çevre Duyarlılığı Kazandırmada Kitle İletişim Araçlarının Rolü: Radyo Haberciliği” 1. Ulusal, İletişim Ortamlarında Çevre Etkileşimi Sempozyumu Haziran 2010, İstanbul

Diğer Yayınlar

Kitap

Kurgu Estetiği ve Teknikleri, Derin Yayınları, İstanbul, 2010

Gazete Yazıları

Şile Gündem Gazetesi Köşe Yazıları 70 Sayı, 2003-2005

Facebook Fotoğrafları Araştırması

Haziran-Temmuz 2011’de Facebook üzerinde gerçekleştirilen ve 694 kişinin katıldığı anket çalışması. (Gazete ve dergiler)

Projeler

Kurgucu Olarak

Anne Hikayeleri	Halk Film	Kanal 7 (Tv Filmi 18 bölüm)
Kalk Gidelim	35 MM	Trt 1 (Tv Programı 19 bölüm)
8. Gün	Sencer Yapım	Trt Türk (Tv Programı 5 bölüm)
Uzman Avı	Dada Film	Trt Çocuk (Tv Programı 6 bölüm)
Bi – Zahmet	Dada Film	Star Tv (Tv Programı 5 bölüm)
Dokunmayın Ağaçlarıma	Anzer Film	Kültür Bakanlığı 2008 (Film)
Gurbette Yangın	İlk Adım Pro.	TRT Türk 2009 (Belgesel)
Birçok tanıtım filmi, reklam ve klip.		

İş Deneyimleri

Arel Üniversitesi	Öğretim Görevlisi	Eylül 2010 -
Kavram M.Y.O.	Öğretim Görevlisi	Eylül 2009 – Eylül 2010
Akademi Prodüksiyon	Kurgu Operatörü	Mayıs 2009 - Eylül 2009
35 MM Stüdyo Hizmetleri	Kurgu Operatörü	Ekim 2005 – Mayıs 2009
Moss Media	Yapım Asistanı	Haziran 2005 - Ekim 2005
Şile Gündem Gazetesi	Köşe Yazarlığı	Ekim 2003 – Aralık 2005
TV- 8	Belgesel ve Kurgu	Ocak 2003- Ağustos 2003
Sultanas – İstanbulIn	Fotoğraf Çekimi	Ekim 2002 - Haziran 2004
Akademi Pro.-Fast Tv	Kurgu Asistanı	Eylül 2001 - Haziran 2002