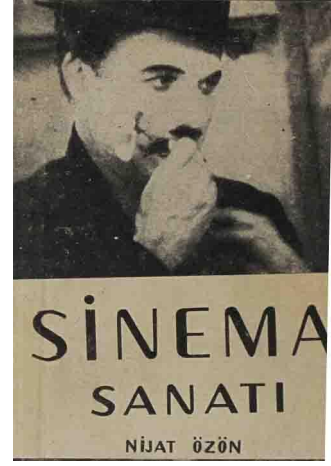


SİNEMA SANATI

Nijat Özön

Sinema Yayınları
Ekim 1956, Ankara / 116 sf.



Sinema dergisi yayınlarının ilki olarak Ankara Güney Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.O. tarafından basılmış olan Nijat Özön'ün *Sinema Sanatı* adlı kitabı, Ekim 1956'dan bugüne kadar varlığını sürdürmüş durumda. İyi ki de sürdürmüş çünkü elimizde sıkı bir sinema yayını bulunuyor. Özellikle, sinema ile haşır neşir olmak isteyenler için çok iyi bir başlangıç kitabı.

1927-2010 yılları arasında yaşamış olan Özön, Ankara Üniversitesi'nin Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı ile Kütüphanecilik eğitimleri almış. Dil ve sinema alanlarında pek çok çalışmaya ve yayına imza atmış olan Özön, Türkçe'ye ilişkin dilbilgisi kitapları, yazım kılavuzları ve sözlükler hazırlamış; sinema üzerine yazılar üretmiş, dergiler çıkarmış ve birçok kaynak kitap yazmıştır. Sinema tarihi ve sinema terimleri sözlüğü çalışmalarında da bulunan Özön, sinemanın öncü kuramcılarının yapıtlarını (*Film Duyumu*, *Film Biçimi*, *Sergei M. Eisenstein*, *Sinemanın Temel İlkeleri*, *V. I. Pudovkin*, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, *Andre Bazin*) ve bazı önemli filmlerin senaryolarını (*Potemkin Zirhlisi*, *Sergey M. Eisenstein*, *Cehennemden Dönüş*, *John Ford*, *Harp Esirleri*, *Jean Renoir*) Türkçeye çevirmiştir. *Sinema Sanatı*, Özön'ün sinema alanında yazmış olduğu kitapların ilkidir.

Kapağında **Charles Chaplin**'in *City Lights* (Şehir Işıkları, 1931) filminin final sahnesinden bir karede Şarlo'yu görmekte olduğumuz kitabımızın sararmış yapraklarını çevirmeye başlıyoruz. *İçindekiler* bölümü kitabın son sayfasına konmuş. **Özön**, önsöz yerine *Birkaç Söz* ile karşılıyor bizi ve kitabının başında ettiği bu birkaç söz ile aslında çok şey söylüyor. Sinemanın bir dil olduğuna vurgu yaparak sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak görülmesine sitem ediyor. Sinema konusundaki cahilliğe, bir iki yayın dışında neredeyse hiç yayın olmamasına işaret ediyor ve sinemaya seyirci kalınarak sinemanın anlaşılmayacağını dolayısıyla da kendi sinemamızın kurulamayacağını söylüyor. Kitabının derdinin yeni başlayanlar için bir giriş, bu yolda aydınları harekete geçirecek bir yapıt olma hedefinde olduğunu anlatıyor.

Giriş bölümünde *Sinema sanatını incelemenin güçlükleri* sıralanmış. Henüz herkesin evinde film oynatıcılarının olmadığı, filmlerin sadece gösterimlerde izlenebildiği yıllardayız. Eski filmlere ulaşım başlı başına bir sorun iken bir de buna film malzemesinin zamanla yahut kopyalanma sırasında maruz kaldığı bozulmayı da ekleyin. Şu halde, bellekte kalan izlenimlerle filmi değerlendirmek zorundasınız. **Özön**, o yıllar için, izlenen bir filmin sadece %60'ının görülebildiğini söylüyor ama bugünlerde bunun sekiz dakika kadar olduğu söylenmektedir. Buna bir de, sinemanın yeni ve gelişmekte olan bir sanat olmasından dolayı o yıllarda yapılan yeni anlatım denemelerini de ekleyelim. Filmi inceleyip yazıya dökceksiniz ama görsel bir malzemeyi hiç görmediğiniz okuyucularınıza yazıyla ne kadar anlatabilirsiniz?

Görülmesinde, anlaşılmasında ve yazılmasında bu tür zorluklar bulunan sinemanın geliştirilmesi ve yaşatılması için araştırmaların, sinemateklerin, derneklerin, devlet nüshalarının, sinema akademilerinin, enstitülerin, araştırma merkezlerinin, filmoloji çalışmalarının ve sinema yayınlarının önemine dikkat çekerek giriş bölümünü kapatıyor **Özön**.

Sinema Sanatının Özellikleri adını verdiği ilk bölümünde sinema sanatçısının ana malzemesi olan filmlerin fiziksel sınırlamalarından bahsediyor: Filmler henüz sadece 35 mm ve genelde siyah-beyaz, renkli kullanım %10 seviyesinde. Bu ilk bölümün ardından sırasıyla senaryo, görüntü, kamera, montaj, ses ve oyunculuk gibi filmi oluşturan tüm öğeleri ayrı ayrı bölümlerde ele alıyor

Özön. Hemen her cümlesi ile bize birçok bilgi aktarıyor. Aktarılan bilgilerin pek çoğunu da filmlerde nasıl kullanıldığına dair bol bol örneklerle vermiş.

İkinci bölüm olan *Filmin Dramatik Yapısı*'nda senaryo aşamaları üzerinde duruyor **Özön.** Yazar ile senaryocu, yazı dili ile görsel dil, senaryo ile roman/hikaye ve senaryo ile piyes karşılaştırmaları üzerinden senaryocunun yahut senaryocu-rejisörün yapması veya kaçınması gerekenler anlatılıyor. Zamanın rejisörlerine temanın seçiminden işlenmesine, hikayenin geliştirilmesinden çekim senaryosunun oluşturulmasına kadar senaryo yazım aşamalarını aktaran **Özön,** senaryocu-rejisörün tema seçimindeki serbestliği ile ilgili şöyle diyor: “...sansür, birçok toplumsal, ekonomik düşünceler işe karışır, senaryocu-rejisörün seçim serbestliğini türlü yönlerden kayıtlar.”

Görüntü düzenlemesi iki bölümde ele alınmış: *Görüntünün Düzenlenişi: Temel İlkeler* ve *Görüntünün Düzenlenişi: Aydınlatma ve Dekor.* Görüntü kompozisyonunu ressam-rejisör karşılaştırması üzerinden anlatan **2001: Bir Uzak Macerası**'nın burada yapılmaması gerekene bir örnek olarak -kitaptaki tek olumsuz örnek- **John Ford**'un *The Fugitive* (Kaçak, 1947) filmini veriyor: “Bu filmin görüntüleri tek tek, şaşılacak derecede plastik değer taşıyan, son derece güzel düzenlenmiş fotoğraflardır... Filmin sonunda seyircide kalan izlenim sadece güzel fotoğraflar seyrettiğidir.” Görüntü düzenlemesi içerisinde değindiği diğer bir konu olan “sinemada plastik anlayış”ın, günümüzde “göstergeler” olarak isimlendirilen kavrama karşılık geldiğini düşünüyorum.

Aydınlatmada ışığın tabii kullanılışından çok bir dramatik öge olarak kullanılması üzerinde duruyor. Aydınlatma bölümünde gölgelerin kullanımına da değinen **Özön,** **Chaplin**'in *A Woman of Paris* (1923) filminden hoş bir örnek veriyor: “Endişe, sonra hayal kırıklığı içinde bekliyen genç kadının yüzünde, yavaş yavaş hızlanan gölge-ışık hareketleriyle trenin hareket ettiği anlatılır. Bütün sahne boyunca tren hiç gösterilmemiştir...”

Almanların “expressionniste” akımındaki aydınlatma kullanımına özel bir alt bölüm ayrılmış. Bu bölümde akımın oluşturan sebeplere de kısaca değinen **Özön,** akımın etkilerinin Almanya'dan Amerika'ya göçen rejisörlerle, özellikle de **Lang** ile, orada da devam ettiğini aktarıyor. Dekor kullanımında *stylise*

dekorlarıyla diğerk filmleri de etkileyen Alman expressioniste'lerine bir kez daha değiniyor **Özön**. Teknik bazı imkânsızlıklarda filmin havasına uygun olarak hazırlanan gerçekçi dekorlara *Les Portes de la Nuit* (Gecenin Kapıları, 1946) filminden bir örnek veriyor: **Marcel Carne**, filmin çekimlerini daha kısa sürede tamamlayabilmek için Barbes – Rochechouart garını stüdyo içinde kurdurmuştur. “*Fakat çok kere, İtalyan neo-realisteler okulunda olduğu gibi, açık hava çalışmaları hem gerçeğe daha yakın, hem de daha ekonomik olmaktadır.*”

Beşinci bölümde sinemaya özgü alanlardan ilkiner girmiş oluyoruz: *Kameranın Anlatım Gücü* (ikincisi takip eden bölümde ele alınacak olan *Montaj*). Sinemanın ilk yıllarında kamera, bir tiyatro sahnesini izler gibi sabit bir konumda iken ilerleyen yıllarda hareket kazanarak hikâyenin anlatımına katılır ve dramatik bir öğe olarak yerini alır. **Özön**, kameranın dramatik öğe olarak kullanılmaya başlanmasında **F. W. Murnau**'nın *Der Letzte Mann* (Son Adam, 1924) ve **E. A. Dupont**'un *Variete* (Varyete, 1925) filmlerinin büyük etkisi olduğunu söylüyor.

Kamera konumunun, hareketlerinin, açılarının ve planların tanımları bugün ile hemen hemen aynı, yalnızca isimlendirmeler farklılaşmış ve detaylandırılmış. **Özön**, bunların kullanımını ve bu kullanımlarla elde edilen dramatik etkileri filmlerden örneklerle anlatıyor. Kameranın az kullanılan bir açısına **David Lean**'ın *Brief Encounter* (Kısa Tesadüfler, 1945) filminden bir örnek veriyor: “... *yalnız kalan genç kadının görüntüsü hafif yana eğik olarak tespit edilir. Kameranın bu durumu sevdiği erkeği bir daha görmeyeceğini bilen kadının o andaki psikolojik yıkıntısını vermektedir.*”

Montaj Sanatı kitapta en çok sayfaya sahip olan bölüm olarak kitabın ağırlık noktasını oluşturuyor. Montajın kamera kullanımı ile birlikte sinemayı zenginleştiren, sinemaya karakterini kazandıran en önemli iki unsur olduğu sık sık vurgulanıyor. Montajı Avrupa'da **James Williamson** ile, Amerika'da **E. S. Porter** ile başlatıyor. Montajın gelişiminde ise **Griffith**'in kısa ve uzunlarına yer veren **Özön**, son durakta montajın **Pudovkin** ve **Eisenstein** ile anlam bulduğunu söylüyor. Montajla yaratılan anlam, zaman ve mekan konularında **Pudovkin** ve **Kuleshov**'un yaptığı deneylere yer veriyor. Montajla filme özgü zaman ve mekan yaratımının yanında bir de filme özgü gerçek

yaratımından söz eden **Özön**, buna **Pudovkin**'in *Koniets Sankt Peterburga* (Sen Petersburg'un sonu, 1927) filmindeki dinamit patlaması sahnesiyle iyi bir örnek veriyor: “Bu yoldaki montaj sonunda elde edilen sahne gerçekten büyük bir infilâk duygusunu veriyor, ama aslında bir infilâkte kullanılan hiçbir malzemededen faydalanılmaksızın.”

Kamera ve Montaj bölümlerinde olduğu gibi *Ses* bölümüne de sinemanın ilk yıllarından başlıyoruz; film gösterimine eşlik eden piyanonun sesinin, projeksiyon makinasının sesini bastırmasının kafi geldiği yıllardan. Ancak, filmler için beste çalışmaları daha sessiz dönemde başlamış. Hatta, **Edmund Meisel** tarafından *Potemkin* (1925) filmi için yapılan beste o kadar etkileyici olmuş ki bazı Avrupa ülkelerinde film gösterilirken müziğin çalınması yasaklanmış. Sesin 1927'de sinemaya girmesinden sonraki ilk yıllarda “yüzde yüz sözlü (hundred percent talkie)”, sesli filmler için bir parola olmuş. **Eisenstein**, **Pudovkin** ve **Aleksandrov**'un 1928'de yayınladıkları bildirilerinde ses kullanımının önemine dikkat çektiklerini aktarıyor **Özön**.

Sesin özelliklerini ses-görüntü, kulak-göz ve mikrofon-kamera karşılaştırılmaları üzerinden veren **Özön**, sesin kullanımını üç başlıkta ele almış: *Diyalog*, *Tabii Sesler (Gürültü)* ve *Müzik*. Tabii seslerin kullanımına **Pudovkin**'in *Prostoi Sloutchai* (Bir basit tesadüf, 1929-1932) filminden güzel bir örnek veriyor: “... hareketsiz duran trenin önündeki kadını, hareket eden bir trenin gürültüsüyle birlikte vererek kadının içinde bulunduğu psikolojik durumu yankılar.”

Ve kitabın son bölümündeyiz: *Oyun*. Sinemanın, ilk yıllarında -özellikle *Film D'Art* (1908) dönemiyle birlikte- oyuncularını dolayısıyla da oyunculuğu tiyatrodan ödünç aldığını aktarıyor **Özön**. Ancak sinemanın apayrı bir sanat dalı olduğu anlaşıldıkça oyuncuların hareketleri de ölçülü, doğal ve gerçek bir hal almıştır. Sinemada oyunun bütünlüğünü ve devamlılığını sağlamak, oyuncuyu yönlendirmek rejisöre düşmektedir. Bu işe yardımcı olması için **Pudovkin**, çekim senaryosunun yanında bir de oyuncu senaryosu yazılmasını gerekli görmüş. Filmlerde profesyonel olmayan oyuncular kullanımına **Flaherty**'nin denemelerini, İngiliz dokümanter okulunun örneklerini ve İtalyan neo-realiste'lerinin tutumunu örnek olarak sunuyor **Özön**. **Vittorio de**

Sica'nın, profesyonel oyuncuların filmin gerçekliğini nasıl bozacağına dair görüşüne yer vererek bu bölümü kapatıyor.

Bir sanat yapıtının anlaşılması ve eleştirilebilmesi için öncelikle parçalarını ayrı ayrı ele almak, yani çözümlenmek gerektiğini söylüyor, **Özön**. Bu sebeple hem kitapta anlatılanların bir uygulamasını yapmak hem de bir filmin nasıl değerlendirileceğini göstermek için kitabın sonunda **David Lean**'in ***Brief Encounter*** filmini *Bir Filmografi Örneği* olarak vermiş. Çözümlenmeye geçmeden önce filmin künyesi ve jenerik bilgisi sıralanmış: Filmin asıl adı, Rejisör, Ülke, Çevriliş Tarihi, Stüdyo, Uzunluğu, Çağ (filmin zamanı), Çevre (filmin mekanı), Tür, Armağanlar, Prodüksiyon, Teknik Birlik (ekip), Oynayanlar. Yazarın ve rejisörün kısa özgeçmişleri ve önceki çalışmaları verilmiş. Bu bilgilerin edinildiği bibliyografyadan sonra, senaryo başlığı altında senaryonun dayandığı kaynak (bu filmin senaryosu için **Neil Coward**'ın piyesi), tema ve filmin konusu kısaca anlatılmış. Filmin bölümleri, sekansları ve sahneleri kısa kısa listelenmiş. Filmle ilgili bu yardımcı bilgileri verdikten sonra çözümlenmeye geçiliyor.

Dramatik Çözümleme'de filmin dramatik yapısını oluşturan çatışmalar, karakterleri harekete geçiren duygular, onları engelleyen toplumsal kurallar, içlerinde buldukları psikolojik durum, sergiledikleri tutum ve davranışlar, gösterdikleri tepkiler, toplum içindeki konumları; senaryonun bu dramatik yapıya katkısı; filmin anlatım tarzının (bu filmde iç monologlar) oluşturduğu dramatik etkiler; karakterlerin kişisel özellikleri, meslekleri, etrafları ile kurduğu ilişkiler, anlatımdaki rolleri; filmde çevre ile yaratılan atmosfer ve anlamlar değerlendirilmiş.

Sinematografik Çözümleme'de kitabın her bir bölümünde ayrı ayrı ele alınan sinematografik öğelerin [Görüntüler, Dekor, Aydınlatma, Ses (Diyalog, Müzik, Gürültü), Oyun) filmde ne ölçüde ve nasıl kullanıldığı, hangi anlamlar yaratıldığı, anlatıma ne gibi katkılar sağladığı tek tek değerlendirilmiş. Filmin neden önemli olduğuna dair dramatik ve teknik açıdan son bir genel değerlendirme ile çözümlenme bitirilmiş. Çözümlenmeden sonra bir de filmin son bölümüne ait çekim senaryosu örneği bulunmakta.

Özön, son olarak *Sinema Sanatının Gelişmesinde Başlıca Adımlar* başlığı altında 1895 ile 1953 yılları arasında sinemada yaşanan belli başlı gelişmelerin ve bunları gerçekleştiren filmlerin, yönetmelerin, okulların ve olayların listesini bir tablo halinde sunmuş. Bibliyografya ile kitabını tamamlamış.

Sinema Sanatı, bu zamanda okunduğunda bile çok kıymetli gelen bilgileri o yıllarda okuyucuya sunarak çok önemli bir iş yapmış. Sinemanın görselliğe dayalı olması ve pratik ile birlikte ilerliyor olması sebebiyle kitabın bol bol örnek filmlere yer ayırması en beğendiğim taraflarından biri oldu. Kitapta bahsedilen sinema akımları, filmler ve yönetmenlerle iyi bir film izleme listesi oluşturulabilir. Sinemayı sadece teknik (sinematografik) ve dramatik açılardan ele almış olsa da **Özön**'ün kitabı sinemaya çok iyi bir yerden bakıyor.

Ayhan Yılmaz