

## TÜRK SİNEMASININ İLK YILLARINDA ÇEKİM SONRASI ÜRETİM VE TEKNİK ALTYAPI

Ali Sait LİMAN\*

### Öz

Türk sinemasının ilk yıllarını sinema-teknoloji ilişkileri zemininde ele alan bu araştırma, teknik altyapı ve çekim sonrası üretim açısından bu dönemde hangi koşullarda çalışıldığını açıklamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çekim sonrası üretim kavramı, bir filmin çekiminden sonra gerçekleştirilen işlemler olarak tanımlanmıştır. Konuya dair kaynakların sınırlı olması nedeniyle sözlü tarih araştırma çalışmalarından ve bu yıllarda faaliyet gösteren sinemacıların anularından yararlanılmıştır. Ele alınan tarihsel dönem içinde, çekim sonrası üretim tekniklerinin gelişimi incelendiğinde ilk yıllarda teknik altyapıya yeterli yatırım yapılamadığı ve çekim sonrası üretim işlemlerinin zor koşullarda gerçekleştirildiği söylenebilir. Bunda dönemin siyasal ekonomik yapısı ve bu alanda çalışanların teknik donanım açısından yetersiz kalmaları etkili olmuştur. Bu durum sinemanın, icadından hemen sonra Osmanlı topraklarına girmesine karşın Türk sinemasının Avrupa ve Amerika'dakine benzer bir teknik altyapıya kavuşmasını geciktirmiştir. Ayrıca teknik altyapıdaki bu eksiklikler, üretilen filmlerin teknik-estetik kalitesini de olumsuz etkilemiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, Türk Sineması, Teknik Altyapı.

### **Abstract: Post-Production and Technical Infrastructure at the Beginning Years of the Turkish Cinema**

Discussing the first years of the Turkish Cinema at the ground of cinema-technology relations, this research aims at explaining under which conditions it was operated during this period, in respect of technical infrastructure and post-production. Within this context, the concept of post-production has been defined as the processes carried out after the shooting of a film. Since the sources regarding the subject are limited, oral history research studies as well as recollections of the filmmakers who operated at those years have been capitalized on. Examining the development of post-production techniques in the discussed historical period, it can be asserted that at the beginning years, not sufficient investments were made to technical infrastructure and post-production processes were carried out under tough conditions. This was affected by the political economic structure of the era, as well as the inadequacy of those working in this field, with respect to technical equipments. Therefore, the Turkish Cinema's attaining a technical infrastructure similar to those in Europe and the United States has been put back, although cinema has entered the Ottoman territories immediately after its invention. Furthermore, such deficiencies in the technical infrastructure have affected the technical-aesthetic quality of the films adversely.

**Key Words:** Cinema, Turkish Cinema, Technical Infrastructure.

---

\* Yrd.Doç.Dr., Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Sinema TV Bölümü, liman@gantep.edu.tr

## GİRİŞ

Sinema, doğası gereği teknolojiden yararlanarak varolan ve yaygınlaşan bir sanat dalıdır. Sinemanın teknoloji ile ilişkisinin teorik temelleri Rönesans ve sanayi devrimi arasındaki geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu süreçte, farklı bilim dallarında üretilen bir dizi teknik buluş ve icatlarla birlikte sinematografa giden yol açılmıştır. Buna karşın, sinemanın doğuşu, sinematograf aygıtının mekanik olarak icadıyla değil, bir filmin bir mekanda toplanan seyirci grubu ile yani toplumla buluştuğu gün yani 28 Aralık 1895'te gerçekleşmiştir.

Sinemada kullanılan teknolojik araçlar ve teknik altyapı, başta sanatçının görsel tasarımı olmak üzere film yapımını olumlu ya da olumsuz etkileyebilmektedir. Teknolojinin sinemada kullanımının sınırları/sorunları da bu noktada belirginleşmektedir. Sinemacıların ilk yıllardan itibaren karşılaştığı bu durum, sinemanın teknoloji ile olan bağı nedeniyle diğer sanat dallarından çok sinemaya özgüdür.

Sinemada 'çekim sonrası üretim' ise sinema-teknoloji ilişkilerinin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Bir filmin seyirci karşısına çıkmasını sağlayan bir dizi teknik estetik işlemler bütünü olarak tanımlayabileceğimiz bu çalışmalar, sinemanın ilk döneminden itibaren mevcut teknik altyapı ile orantılı olarak filmlere yansımıştır.

Bu çalışmada sinemanın Osmanlı topraklarına girdiği tarihten 1921'e kadar geçen zaman dilimi içinde, Türk sinemasında 'çekim sonrası üretim ve teknik altyapı' incelenmiştir.

Sinema-teknoloji ilişkileri açısından 'çekim sonrası üretim' ve 'teknik altyapı' kavramları filmin perdeye ulaşması sürecinde önemli bir işleve sahiptir. Diğer taraftan Türk sinemasının teknik-estetik sorunları içinde de sık

sık gündeme gelen teknik altyapı ve çekim sonrası üretim konusu, sinemanın Türkiye'ye girdiği ilk yıllardan günümüze kadar hep sorunlu bir alan olarak dikkat çekmektedir.

Bir filmin çekiminden sonra gerçekleştirilen işlemlerin tümü; filmin laboratuvarında yıkanması, kurgu, ses miksajı, dublaj, baskı ve renk düzeltme işlemleri ve filmin perdede gösterimi, çekim sonrası üretimin konuları içindedir. Dolayısıyla çekim sonrası üretim, her filmde zorunlu olarak varolan birtakım teknik ve estetik çalışmaları kapsamaktadır. Bu bağlamda ele alınan tarihsel dönemde, Türk sinemasındaki teknik estetik ve ekonomik etkileri açısından çekim sonrası üretim tekniklerinin gelişimini ve bunun üretilen filmlere yansıyan sonuçlarını ortaya çıkarmak bu çalışmanın temel sorunsalıdır.

Film yapım sürecinde teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı çekim sonrası üretim aşaması, sinema teknoloji ilişkilerinin keşittiği bir alandır. Bu nedenle sinemada çekim sonrası üretim teknikleri ve teknik altyapı kavramları bu çalışmanın da anahtar kavramlarıdır.

Türk sinemasının ilk yıllarını sinema-teknoloji ilişkileri zemininde ele alan bu araştırma, Türk sinemasının çekim sonrası üretim teknikleri açısından bu dönemde hangi koşullarda nasıl bir üretim yapısına sahip olduğunu ve bunun üretilen filmlere nasıl yansıdığını açıklamayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde sinemada çekim sonrası üretimin önemi ve işlevleri özetlenmiştir. Bu amaçla ana hatlarıyla çekim sonrası üretimin teknik temellerine değinilmiştir. İkinci bölümde, sinemanın Osmanlı topraklarına girdiği yılları kapsayan dönemin yapım ve gösterim koşulları, çekim sonrası

üretim aşamaları ve teknik altyapı ile birlikte ele alınmıştır. Ayrıca bu yıllarda sinema alanında faaliyet gösteren resmi ve yarı resmi kuruluşların çalışmalarına değinilmiştir. 'Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Konulu Film Yapımı' başlıklı üçüncü bölümde ise üretilen filmler ve dönemin teknik altyapısına dair kaynaklar ışığında çekim sonrası üretim koşulları üzerinde durulmuştur.

Yukarıda belirtilen kavramlar ve tarihsel süreç içinde, Türk sinemasında çekim sonrası üretim konusu ve çekim sonrası üretim aşamaları bu yıllardaki mevcut teknik altyapı ile ilişkilendirilerek incelenmiştir. Bu kapsamda değinilen konu ve kavramlar, araştırmanın ana başlığı ekseninde ele alınmıştır. Örneğin çekim sonrası üretimde kurgu aşaması incelenirken kurguya dair yazılı ve görsel kaynaklardan, teknik bilgi ve terminolojiden yararlanılmış ancak yazım aşamasında bu konu sadece Türk sinemasındaki uygulamalar ve yaşanan sorunlar kapsamında sınırlandırılmıştır. Aksi halde her biri başlı başına birer araştırma konusu olabilecek kavramlar ve konu başlıkları içinde çalışmanın amacından uzaklaşmış olacaktır.

Başlangıcından 1921'e dek Türk sinemasında çekim sonrası üretim ve teknik altyapı sorunları, üç ana başlık içinde incelenmiştir. Osmanlı devletinin yıkılma süreci ve Anadolu'da kuruluş mücadelesinin verildiği dönemi de kapsayan bu yıllara ait konuyla ilgili yazılı ve görsel kaynakların oldukça sınırlı olması nedeniyle sözlü tarih araştırma çalışmalarına da başvurulmuştur. Bu bağlamda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi, film laboratuvarı, film arşivi ve kütüphanesindeki yazılı ve görsel belgelerden yararlanılmıştır.

### **Sinemada Çekim Sonrası Üretim**

Sinemada çekim sonrası üretimin tanımı ve işlevi, sinemanın tanımı ve yapısıyla ilişkili-

dir. Bu nedenle sinema ve çekim sonrası üretim kavramlarına kısaca değinmek, sinema sanatı içinde çekim sonrası üretim tekniklerinin yeri ve işlevi konusuna açıklık kazandıracaktır.

Sinemanın anlatım yöntemini, "filme alınacak olayı senaryo aşamasında parçalara bölmek, çekim aşamasında tek tek bu parçaları film üzerine kaydetmek ve kurgu aşamasında da film üzerine kaydedilmiş parçaları bir araya getirmek" şeklinde özetleyebiliriz (İdrisoğlu, 1992: 141). Bu tanım temelde doğru olsa da, günümüz sineması düşünüldüğünde çekim ve çekim sonrası aşamalarının birbirinden keskin çizgilerle ayıramadığını gözlemleyebiliriz. Ayrıca sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerde de görüldüğü gibi senaryoda ve filmde yer alan bazı efektlerin çekim aşamasında elde edildiğini söyleyebiliriz.

Sinemada bir filmin çekiminden sonra gerçekleştirilen işlemlerin tümüne çekim sonrası üretim (post-production) işlemleri denir. Çekim sonrası üretim süreci, her filmde zorunlu olarak varolan birtakım teknik ve estetik çalışmaları kapsamaktadır.

Sinemanın icadından günümüze kadar var olan bu süreçte, teknolojinin gelişimine paralel olarak, kullanılan araçlar değişse de, sinemanın doğası gereği çekim sonrası üretimin işlevi ve mantığı değişmemiştir. Oldukça titiz bir çalışma ve teknik anlamda son derece hassas işlemlerin gerçekleştirildiği çekim sonrası üretim süreci, gerek kullanılan teknoloji, gerek bu teknolojiyi kullananların bu alandaki teknik, sanatsal ve kültürel birikimlerinden kaynaklanan nedenlerden dolayı, seyirci karşısına çıkacak filmin teknik ve estetik yapısını etkilemektedir. Bu bakımdan sinemada çekim sonrası üretimin önemi ve anlamı, bir filmin yapım ve gösterim koşulla-

nyla yakından ilişkilidir ve filmin varoluşu açısından olmazsa olmaz bir süreçtir.

Film kamerası, elektronik ya da sayısal (dijital) video kamera ile kaydedilen görüntü üzerinde yapılan çalışmalar (negatif-pozitif yıkama, baskı), görüntü ile seslerin (diyalog, müzik, efekt..) eşlenip kurgulanması, gerekli efektlerin yapılması, son aşamada gösterim kopyalarının hazırlanması ve filmin sinemada gösterimi, çekim sonrası üretim zincirini oluşturur. Bu zincirin halkalarından birinin zayıf ya da eksik olması sonuçta filmin bütünü olumsuz etkiler. Dolayısıyla çekim sonrası üretim sürecinin tarihsel gelişimi ve günümüz teknolojileriyle ilişkisinin yanında bu alanda çalışanların teknik, sanatsal ve kültürel birikimlerinin de çekim sonrası üretimi etkilemesi kaçınılmazdır. Özellikle Türk sineması açısından dikkat çeken bu etki, olumlu ya da olumsuz sonuçlarıyla vizyona giren her filmle seyirciye kadar ulaşmaktadır.

Yukarıda belirtilen tanımlar ve bakış açısı çerçevesinde Türk sinemasının ilk yıllarına (1896-1922) bakıldığında, sinemanın icadından hemen sonra Türkiye'ye girmesine rağmen teknik altyapı alanında yeterli yatırım yapılamadığını söyleyebiliriz.

Aynı dönemde Avrupa ve Amerikan sinemasında teknik altyapıya gereken önem verilip bu alanın büyük stüdyolarla ve çeşitli kuruluşlarca desteklenmesine karşın Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki sinema faaliyetleri oldukça dar bir çevrede, teknik anlamda sınırlı koşullar içinde gerçekleş-tirilmiştir. Bu yıllarda dünya sinemasına bakıldığında *Quo Vadis?* (E. Guazzone, 1913-İtalya) *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, D.W.Griffith, 1915-A.B.D), *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, D.W.Griffith, 1916-A.B.D), *Keystone* komedileri (M. Sennett, 1915-A.B.D.), *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das*

*Cabinet des Dr. Caligari*, R.Wiene,1919-Almanya), *İtham Ediyorum* (*J'Accuse*, A. Gance, 1919-Fransa) gibi yapıtlar üretilmiştir. Bu üretimin altyapısı ise Almanya'da UFA, Fransa'da Pathe ve Gaumont, Amerika'da United Artists gibi dev kuruluşlarca desteklenmiştir (Smith, 2003: 68,141,173).

Avrupa ve Amerika'da yaşanan kentleşme, teknolojik, ekonomik, politik ve toplumsal gelişim ve dönüşümlere paralel olarak sinemanın da 1910'lardan itibaren gelişmesi ve bir endüstri haline gelmesiyle birlikte üretimde işbölümü ve uzmanlaşma önem kazanmıştır. Bu sürecin öncesine bakıldığında bu alana yönelik çalışmaların sinematografin icadından daha erken başladığı söylenebilir. Bu bağlamda Edison ve ekibinin 1892'de 'Black Maria' adı verilen ilk film stüdyosunu kurlmaları çekim ve çekim sonrası üretim konusunda yapılan yatırımların ilk örneklerindedir (Teksoy, 2005: 29). Özellikle Hollywood'da üretimden gösterime kadar tüm sürecin önceden planlanıp kontrol edildiği stüdyo sistemi içinde, sinemanın teknik altyapısının geliştirilmesine önem verilmiş bu amaçla çeşitli dernek ve kuruluşlar oluşturulmuştur. 1916'da kurulan ve sinema alanındaki yeni buluşları, gelişmeleri izleyip bu alanda geçerli olacak standartları belirleyen SMPE (Society of Motion Picture Engineering-Sinema Mühendisleri Derneği), 1927'de faaliyete geçen AMPAS (Academy of Motion Picture Arts and Sciences - Sinema Sanat ve Bilimleri Akademisi) buna örnek gösterilebilir. Bu kuruluşlardan SMPE 1950'de televizyon alanını da kapsayarak SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineering - Sinema ve Televizyon Mühendisleri Derneği) adını almıştır (Özön, 2000: 647-649).

## Sinemanın Türkiye'ye Girişi, İlk Kuruluşlar, İlk Filmler (1897-1922)

Erenköy'de bir caminin bahçesi ya da oralarda bulunan bir bahçede adamın biri gece sinema oynatıyor. Tabii elektrik yok. Mahalleli toplanarak içinde mum olan fenerlerle oraya gelir. Bahçenin içinde dizi dizi sandalyeler ve sıralar var. Ortada da kocaman büyük bir varil durur. Üzerinde yukarıya ipe bağlı bir lüks lambası. Film başlayacağı zaman lüks lambasının ipi gevşetilerek yavaşça varile indirilir. Dolayısıyla etraf kararır ve film başlardı (Şekeroğlu, 1985).

Sinema ve tiyatro sanatçısı Vasfi Rıza Zobu'ya ait yukarıdaki açıklamalar, sinemanın Osmanlı ülkesindeki ilk yıllarında varolan teknik altyapının gösterim aşamasına ait önemli bir örnektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli savaş, ihtilal ve ayaklanmalar sonucu çökmeye başladığı bu yıllarda sinema, ilk olarak Saray'da yapılan film gösterileriyle (1896-1897) seyirci karşısına çıkmıştır. Bu konuda yayımlanan Osmanlıca belgelere göre, Saray'ın sinematografla resmi olarak karşılaşması sinemaya dair teknik bir sorunla ilgili yazışmalar üzerine gerçekleşmiştir. Paris'teki ilk gösteriden yaklaşık 5 ay sonra, İstanbul'daki Fransız Büyükelçiliği aracılığıyla Babıali'ye gönderilen 17 Haziran 1896 tarihli yazıda; İstanbul'da bulunan Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşının sinematografında kullandığı lambanın yanması üzerine yeni bir lambanın gümrükten geçirilebilmesi için gerekli iznin verilmesi istenmiştir (Özuyar, 2004: 14-19). (1)

Saray'daki film gösterilerine dair II.Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu ise anılarında şunları aktarmıştır (Özön, 1962: 20):

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.

Diğer taraftan Lumiere kameramanlarından Alexander Promio'nun 5-25 Nisan 1897'de İstanbul'da yaptığı çalışmalarla fiili olarak Türkiye'ye giren sinema, ilerleyen yıllarda toplumsal yaşamda yerini almıştır. Ticari anlamda bu gelişmeden yararlanmak isteyen girişimciler bu yeni buluşun mucitlerinden bilgi edinme yoluna gitmişlerdir:

3 Ekim 1895 ile 17 Şubat 1896 günleri arasında Lumiere kardeşlere başvuranlar arasında o vakit İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından olan Vafiadis de vardı. Vafiadis sonraları sinemacılıkla uğraşmadığına göre bu başvurudan bir şey çıkmadığı anlaşılmaktadır (Özuyar, 2004: 16)...Oysa Vafiadis'ten önce, Bahçekapı'da fotoğraf makineleri ve malzemeleri satan bir işletmeci olan Diradour, 1895'teki gösterimden üç ay sonra Lumière'lere mektup yazmış ve cevap almıştır (Erkılıç, 2003: 13).

Elektriğin İstanbul'a gelişi ve yaygınlaşmasının ancak 1910'lardan sonra gerçekleştiği düşünülürse, sinemanın teknik altyapısının ilk yıllarda oturmuş olduğu ve kitlesel anlamda bir seyirci ile karşılaştığı söylenemez. Buna karşın belirli yerlerde düzenlenen ilk film gösterileriyle birlikte, İstanbul halkı da sinemayla tanışmıştır (Scognamillo, 1991: 19-20):

Konaklar, tiyatrolar, birahaneler derken, sinema sonunda gösterilere çok daha uygun salonlara yerleşiyor ve bu salon-

lar kısa sürede Cadde-i Kebir'e yayılıyor. Ama, der Rakım Çalapala, 'Meşrutiyetin ilanına kadar sinema seyirlikten kurtulamamıştı. Abdül-hamit devrinde şehrin sayılı binalarına elektrik tesisatı yapılabiliyordu. Elektrik padişahın iradesiyle alınabilirdi. Kibar bayanlar sinemayı konaklarda hususi seanslarda seyrederdiler. Meşrutiyetin ilanından sonra da uzun yıllar sinema, tiyatrodaki olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkekler için ayrı gösterilmiştir.

Bu yıllarda Pathe firmasının İstanbul temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg, aynı firmadan edindiği sinematograf ile halka açık film gösterileri düzenlemiştir. Böylece 1897 başlarında gösterilere başlayan Weinberg, önce Beyoğlu'nda Sponeck birahanesinde sonra Fevziye kiraathanesinde gösterilerini sürdürmüştür. Aynı tarihte Matalon adlı İstanbullu bir Musevi, Luxemburg Apartmanı'nda bir oda kiralarak film gösterileri yapmıştır (Özön, 1968: 41).

Türkiye'deki ilk gösterilere ve girişimcilere dair tarihsel bilgiler tartışmalı da olsa bu yıllarda sinemanın toplumda ve ticari alanda ilgi gördüğünü göstermesi bakımından anlamlıdır. Diğer taraftan İzmir'de 10 Aralık 1896'da yayımlanan bir yerel gazeteyle dayanılarak, ilk film gösterilerinin başlangıcı 1897'den önceye götürülmektedir. *Ahenk* adlı bu gazetenin film gösterisiyle ilgili haberi şöyledir (Beyru, 2000: 257-259):

Frenk Mahallesinde bulunan Apollon Salonu'nda, her akşam, saat 5.00'ten 6.00'ya kadar, Edison'un buluşu olan kinematograf adlı alet vasıtasıyla, hayret verici bir ustalıkla, hareket halinde bulunan cisimlerin resimlerinin alınması gibi çok eğlenceli ve seyir değer oyunlar icra edilmektedir...Duhuliyeye, büyükler için çeyrek mecdiye, çocuklar için ise 10 meliktir...Önce sahnenin yanmakta olan iki lambası aniden söndürüldü ve salon

karanlıklar içinde kaldı. Seyirciler, sırtlarını sahneye doğru çevirerek, karşısında asılmakta olan beyaz bir perdeyi dikkatle izlemeye koyuldular. Biraz sonra, bilinmeyen bir noktadan verilen bir elektrik ışığı ile perde aydınlandı.

Konuyla ilgili ulaşılabilen belge ve bilgilere göre bu dönemde gösterilen filmler, Lumiere kameramanları ya da Pathe temsilcilerinin kendi şirketleri tarafından çekilen 1-2 dakikalık sessiz filmlerdir (Aktaran: Özön, 1962: 20). (2) Bu yıllarda elektriğin olmadığı yerlerde film projeksiyonu sırasında petrol lambaları kullanıldığını belirten Ercüment Ekrem Talu "1896-1897 sıralarında" (Scognamillo, 1998: 16) seyirci olarak katıldığı ilk film izleme deneyimini şöyle aktarmıştır (Özön, 1962: 22-23):

Karşımızda bir bir buçuk metrelik bir beyaz perde duruyordu...Derken ortalık birdenbire kararı...O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu...Sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden (yayılan) gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekte idi...Ve hemen onun arkasından gösteri başladı. Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor...Hareketler o kadar hızlı ölçsüz ve acayip ki...İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz...Bütün bu temaşa yarım saat sürdü. Seans geceye kadar daha birkaç defa yenilenecekti.

Osmanlı sınırları içindeki sinema faaliyetleri ile ilgili olarak kaynaklarda geçen bir başka çalışma ise, Makedon asıllı Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin Sultan V. Mehmet Reşat'ın 5-26 Haziran 1911 tarihlerinde Selanik ve Manastır'a yaptığı gezileri filme almaları-

dır (Şekeroğlu, 1985). Ancak bundan önce değinilmesi gereken bir başka nokta, sinemanın ülkeye girişinden hemen sonra çıkarılan bir yasa (nizamname) ile Osmanlı Devleti tarafından kontrol altına alınmaya çalışılmasıdır. İçeriğinden sinemayla ilgili faaliyetlerin devlet tarafından oldukça ağır ekonomik ve idari koşullara bağlandığı anlaşılan bu nizamname, yakın bir tarihte 2007’de ortaya çıkarılmıştır (Özuyar, 2007: 135-139). (3)

Sinema tarihçisi Ali Özuyar’ın Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde konuyla ilgili tasnif edilen belgelerden yararlanarak aktardığı bilgilere göre, “nizamnamede yer alan tüm bu ağır şartlara karşı sinemacılara sadece gümrük konusunda bir ayrıcalık tanınıyordu. Sinema faaliyetleri için yurt dışından getirtilecek film ve gerekli teknik malzemeler gümrük vergisinden muaftı.” (Özuyar, 2007: 14).

29 Mart 1903’te çıkarılan ve 25 maddeden oluşan bu nizamnameye göre; Osmanlı’da sinema gösterileri yapma hakkı 35 sene süreyle müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapmadan herkese tanınıyor, bu hakka sahip olanlar, anonim şirket kurabiliyordu. Ancak bu şirketin adı ‘Osmanlı Sinematograf ve Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi’ olacak ve Merkezi İstanbul’da bulunacaktı. Ayrıca hak sahipleri, sinema faaliyetlerini gerçekleştirmek için gerekli mühendis ve makinistlerden başka bütün personelini Osmanlı halkından seçeceklerdi. Yerli mühendis ve makinistler gereken şartları yerine getirmeleri durumunda istihdamda öncelikli olacaklardı (Özuyar, 2007: 12-13).

II. Meşrutiyet’ten sonra giderek yayılan ve yeni açılan salonlar ile yerleşik hale gelen sinema, basında da kendine yer etmeye başlamıştır. 5 Şubat 1914 tarihli Osmanlıca bası-

lan *Sinema Gazetesi*’nin 62. sayısında ‘Sinematograf Üzerine Düşünceler’e yer verilerek bu alandaki teknik gelişmelere vurgu yapılmıştır: “İşte sinema makineleri dahi seneden seneye noksanlarını tamamlayarak şimdiki mükemmel sahneleri, tarihi olayları, doğa manzaralarını çekmek ve göstermek konusunda istenilen ve ihtiyaçları karşılayan bir dereceye ulaşmıştır” (Özuyar, 2004: 90-91).

### **Sinema alanında ilk teşkilatlanma ve teknik altyapı oluşumunun ilk örneği: ‘Merkez Ordu Sinema Dairesi’**

Sinemanın sınırlı bir çevrede var olduğu bu ilk yılların karakteristik özelliği, bu alandaki etkinliklerin yabancı şirketlerin Türkiye’deki temsilcileri ya da Osmanlı uyruğu gayrimüslim girişimciler eliyle yürütülmüş olmasıdır. Teknik açıdan sağlam bir altyapıdan yoksun ve sadece film gösterilerinden ibaret olan bu etkinliklerin en önemli sonucu sinemanın toplumsal alanda yavaş yavaş tanınmaya başlamasıdır. Dönemin Harbiye Nazırı (Genelkurmay Başkanı) Enver Paşa’nın müttefikleri Almanya’ya yaptığı bir gezide sinemayı tanınması ve Alman ordusunda sinemanın propaganda ve eğitim alanında kullanıldığını öğrenmesiyle birlikte 1915’te Osmanlı ordusunda da benzer bir teşkilatın kurulmasına karar verilmiştir (Şekeroğlu, 1985).

Böylece Enver Paşa’nın emirleri doğrultusunda Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) 1915’te kurulmuş, başkanlığına Sigmund Weinberg, yardımcılığına ise Fuat Uzkinay getirilmiştir. İlk teşkilatlı sinema kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kuruluş amaçları şöyledir:

- 1) Cepheelerde savaşan birliklerin harekatıyla ilgili filmleri,
- 2) Önemli olaylarla ilgili filmleri,

- 3) Askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri,
- 4) Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışlarını gösteren filmleri;
- 5) Manevralarla ilgili filmleri çevirmek (Özön, 1970: 11).

1915-1918 yılları arasında Merkez Ordu Sinema Dairesi bünyesinde birçok belge film çekilmiştir. 27 Ağustos 1916'da Osmanlı devleti ile Romanya arasındaki savaşın başlaması üzerine Romen uyruklu Weinberg görevden uzaklaştırılıp yerine Fuat Uzkınay geçmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi, 1916'dan itibaren konulu film yapımına yönelmiştir. Kurumun başında bulunan Sigmund Weinberg yönetiminde *Leblebici Horhor Ağa* (1916) ve bir Moliere uyarlaması olan *Himmat Ağa'nın İzdıvacı* (1916) adlı filmlerin çekimlerine başlanmıştır. Ancak bu çalışmaların ilki başrol oyuncularından birinin ölmesi, ikincisi de savaş nedeniyle yarıda kalmış, 1918'de Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır (Scognamillo, 1998: 30, 33). Bu dönemde Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde yedek subay olarak Fuat Uzkınay'ın yardımcılığını yapan Cemil Filmer'e göre kuruluşun ilk yıllarında oldukça sınırlı bir teknik altyapı mevcuttur. İstanbul Üniversitesi binasının Şehzadebaşı'na doğru açılan kapısının yanındaki tek katlı bir binada Fuat Uzkınay ve yardımcısı Hüseyin Bey ile çalıştıklarını belirten Filmer, bu çalışmalarda film çekimi, developman, baskı, projeksiyon gibi teknik konularda eğitim aldıklarını belirtmiş ve şöyle eklemiştir (Filmer, 1984: 86-87):

Kolordudan gelecek teğmenler burada sinema sanatını, teknik yönlerini öğrenecek ve aletleri ile birlikte yeniden görev yerlerine döneceklerdi. Fuat Bey'in bile odası yoktu. Orada elde olan imkanlarla, makinalarla sinema hadisesini, çekim ve yıkamayı, film

göstermeyi öğretiyordu. Bana önce makinaya nasıl film takıldığını gösterdi. Çekim işleri için elde tek makine vardı. Vişne çürüğü renginde, akaju ağacından yapılmış bir kutusu vardı. Sonradan sanıyorum iki makine daha bulundu. İlk derste makinayı açtı, objektifin daima temiz tutulmasını söyledi, mendil ile sildi. Karanlık odada film takmayı gösterdi. En mühim tarafı filmi çekerken el ile makarayı belli bir tempoda çevirmek oluyordu. Öyle ki bir defa çevirdiğimizde 24 kare çekmek icap ediyordu...İkinci mühim mesele ise bir el ile makarayı çevirirken öbür elinizle geriye doğru sarma işi idi...Bu şartlarda bir film çekmek hayli maharet isteyen bir iş idi. Ancak on günde buna alıştım.

Daha sonra uzun yıllar sinema işletmeciliği yapan ve sinemaya dair ilk bilgilerini de Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde aldığını belirten Cemil Filmer'in yukarıdaki açıklamaları, bütün eksiklerine ve yetersizliklerine karşın savaş ortamında ordu bünyesinde kurulmuş olan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin Türk sinemasının teknik altyapısı açısından önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu kurum bünyesindeki çalışmalar içinde genç teğmenlerin sinema 'eğitim'inden geçirilmesi de anlamlıdır. Bu eğitim süreci içinde sinema tekniğine yer verilmesinin yanında verilen bilgilerin uygulamalı olarak gösterilmesi de bu konudaki çabaların doğru bir yönetime dayandığını göstermektedir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi bünyesinde gerçekleştirilen sinema faaliyetlerinin konumuz açısından en önemli yanı ise bu çalışmaların sadece film çekimi ya da gösterimiyle sınırlı olmayıp çekim sonrası üretim sürecini de kapsamasıdır. Zor koşullarda, yetersiz mekanlarda gerçekleştirilmiş olsa da sinemamızda bir filmin çekim ve çekim son-



rası aşamalarıyla ilgili uygulamaların ilk örnekleri sayılan bu çalışmaların içeriği Cemil Filmer'in *Hatıralar'*ına şöyle yansımıştır (Filmer, 1984: 87):

Filmi çektikten sonra yıkamak, banyo etmek de önemli idi. Bunun için çektiğimiz filmi ahşap çerçevelere sarıyor önce ilaçlı suya sokuyor, daha sonra iposülfütlü suda bir süre kalıyor ve ondan sonra da temiz su ile yıkaniyordu. Bu negatif banyo idi. Saat kuruyor ve öylece filmi yıkıyorduk. Banyo sırasında etraf çok temiz olmalıydı, havada uçsan toz zerrelere bile filmi berbat ediyordu. Banyodan çıkan filmi çok büyük bir fıçı şeklindeki kurutma makinası içine asıyor, el ile çevirerek kurutuyorduk. Kuruyan filmi de bir güderi parçası ile silerek çıkarıyorduk. Bu negatif film otomatik Matipo makinasında pozitif olarak basılıyor daha sonra yıkaniyordu. Bobine takılan film artık projeksiyonda gösterilebilir hale geliyordu.

Hollywood'da ve Avrupa'da filmlerin sessiz olarak perdeye yansıdığı bu yıllarda çekim sonrası üretim çalışmaları içinde değerlendirilebilecek bir başka örnek ise gösterim sırasında görüntüye müzik ve efekt ses ekleme uygulamalarıdır. Ayrıca sinemanın sessiz dönemine ait bu çalışmalar filmlerin sessiz, gösterimin -dış kaynaklar yardımıyla da olsa- sesli olması bakımından önemlidir (Sözen, 2003: 132-133):

Ekranında koşan bir at varsa, yere vurulan bir ayakkabı sesi işitilirdi. Bir trenin gardan hareketi, bir düdük sesi ve lokomotifin buhar salmasına benzer bir sesle vurgulanırdı. Dalgaların kumsala vurması, iki şeyi birbirine sürterek elde edilen bir gürültüyle anlatılırdı.

Türkiye'de de bu dönemde sinema salonlarında projeksiyon esnasında filmlere yukarıdaki açıklamada belirtilen yöntemlerle efekt ses ve müzikle eşlik edilmektedir (Konuralp, 2004: 60, 62):

'Filmde aktör tabancayla ateş ederken sahne gerisinde birisi de mantar tabancası atardı. Keza filmde bir aktris şarkı söylerken de perde arkasında biri de şarkı söylerdi...' Piyanişterler genelde gayrimüslim kadınlardır. Fahir Aksoy'un Cosmographia (sonradan Halk ve Moulin Rouge adlarını alan) sineması ile ilgili anımsadıkları arasında piyanişterler de vardı: 'Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve yaşlı bir Fransız Hanım film süresince hafif batı müziği çalardı'.

#### **Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve konulu film yapımı**

1917'den itibaren Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin yanı sıra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinema çalışmalarına başlamıştır. İkinci Balkan Savaşı sırasında (1913) halktan ordu için yardım toplamak amacıyla kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC), 1917'den itibaren cemiyete gelir sağlamak amacıyla 'bir kamera getirtilerek' belge ve konulu film yapımına başlamıştır (Özön, 1964: 115):

Kurumun genç üyelerinden Sedat Simavi, derneğin müdürü Dr. Hikmet Hamdi Bey'i öykülü uzun filmler çevirmeye ikna etti...Weinberg'in yanında yetişen Yorgo adında bir alıcı yönetmeniyle birlikte Divanyolu'ndaki şimdiki Sağlık Müzesi yapısında çalışmalara başladı. Simavi, 1917'de bir piyesinden uyarladığı *Pençe* ile *Casus*'u çevirerek ilk öykülü filmleri meydana getirdi. Bundan sonra Celal Esad Arseven ile Salah Cimcoz'un yazdıkları *Sultan Selim'i Salis* adlı piyesi *Alemdar Vak'ası* yahut *Sultan Selim-i Salis*

adıyla çevirmeye başladıysa da, savaşın sona ermesi ve MMC'nin dağılması üzerine film yarıda kaldı.

Böylece yarı resmi bir kuruluşun öncülüğünde Sedat Simavi tarafından yönetilen ve ilk konulu Türk filmi olarak bilinen *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) adlı filmler gerçekleştirilmiştir. Eldeki kaynaklara göre bu filmlerden *Pençe*, seyirci önüne çıkan ilk Türk filmidir (Özgüç, 1997: 21). Günümüze ulaşamayan bu filmlere dair Muhsin Ertuğrul'un *Temaşa* dergisinde yazdığı eleştiri dışında somut bir bilgi yoktur. Filmin sıradanlığı ile Simavi'nin film yönetimini eleştiren, bu alandaki yetersizliğini iddia eden Ertuğrul'a göre *Pençe*, 'mevzudaki bayağılık ve budalalıkla tarz-ı tertip ve icradaki cahilliğin elele verdiği' bir filmidir (Korkmaz, 1997: 25-26).

*Pençe* ile ilgili olarak bu cümleler dışında Muhsin Ertuğrul, 26 Eylül 1918'de yayımlanan *Temaşa* Dergisi'nin 9 no'lu nüshasındaki imzasız yazısında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin bu alandaki girişimlerini savurganlık olarak niteleyip şöyle devam etmiştir (Sevinçli, 1987: 90, 94):

İstanbul'da bugünkü şerait altında sinema şeridi yapmak kabil değildir. Sinema şeritleri yapmak isteyen müessesese evvela iyi bir sinema operatörü ki İstanbul'da yoktur, geçen sene bunu tetkik için bir aralık Mösyö Weinberg Berlin'e gelmişti, orada öğrendiği için o zatın yaptıkları diğer müddeilere (temelsiz işi yapanlara) nisbetle en iyisidir, fakat o da kafi değildir. İyi atölye (Dar-üs Sinaa) ki bugün İstanbul'da bolca para sarfedilse bile yapılması bir sene sürer. İyi bir rejisör -Türkler arasında sinema sanatını Avrupa'da yakından tetkik etmiş o suretle para kazanmış yalnız Muhsin vardır.

Sinema sanatının ve tekniğinin dönemin Osmanlı Türkiyesi'nde oldukça yetersiz olduğunu savunan bu ifadeler her ne kadar öznel bir bakış açısıyla ortaya çıkmış olsa da dönemin sinema alanındaki teknik altyapı yetersizliğini de yansıtmaktadır. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un bu alanda öncelikle sağlam bir teknik altyapı kurulması gerektiğine dair görüşleri, daha sonra bu alanda yapacağı çalışmaların öngörülmesi bakımından önemlidir.

Mondoros Mütarekesi'nin imzalanmasının ardından (31 Ekim 1918) faaliyetleri sona erdirilen Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, ellerindeki sinema araçlarını Malul Gaziler Cemiyeti'ne (MGC) devretmiş, derneğin sinema ile ilgili biriminin başına ise terhis edilen Fuat Uzkınay getirilmiştir.

### **Malül Gaziler Cemiyeti**

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda yenilmesinin ardından 1918'de Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin faaliyetlerine son verilince kullanılan araçların işgal kuvvetlerinin eline geçmemesi için eldeki tüm sinema araç gereçleri, savaşta yaralanmış askerlere yardım amacıyla kurulmuş yarı-resmi bir kurum olan Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir (Duruel, 2002, 13).

1919'da sinema faaliyetlerine başlayan Malul Gaziler Cemiyeti bünyesinde belge ve konulu film yapımına devam edilmiştir. Ayrıca cemiyet, film çekmenin yanı sıra sinema ile ilgili cihazlar satan bir dükkan da açmıştır (Özön, 1962: 46):

Malül Gaziler Sinema Film Fabrikası harpten yaralı ve mahrumiyet içinde dönen gazilerimize yardım için teşekkül eden bir müessesese olup, memleke-

timizde ilk defa yapılan devamlı ve muntazam bir çalışmanın mahsulüdür. Fabrika bir taraftan sinema ve fotoğrafa ait siparişleri kabul ederken, diğer taraftan payitahtın her köşesinde açılmak istenen sinema ve tiyatroların levazımını da temin eyler. Ayrıca Fabrikada en mümtaz artistler tarafından oynanan filmler ihzar olunmaktadır. Buna en parlak misal Binnaz'dır. Tavsiye ederiz.

İzmir'in işgalini protesto için 19 Mayıs 1919'da gerçekleştirilen Fatih ve Sultanahmet mitingleri de cemiyet elemanları tarafından filme alınmıştır. Bu amaçla Fuat Uzkınay tarafından Sultanahmet Mitingi'nin filme alınması için görevlendirilen Cemil Filmer, o günü *Hatıralar'*ında şöyle nakletmiştir (Filmer, 1984: 100):

Bütün meydan dolmuştu...Orada minare şerefesinin korkuluklarına makinayı yerleştirerek panoramik çekimi yaptım...İngilizler mitingin filme alınmasını istemiyorlardı.Onlara görünmeden minareden indim...Yakın çekimleri de yaptıktan sonra doğru Cemiyet merkezine gittim. Gece yarısına kadar uğraşarak filmi yıkadık, banyo ettik, bastık...Filim Karaköy'de bulunan bir Amerikan torpidosuna götürülecekti. Filmin işi bittikten sonra alıp Karaköy'e götürdüm.

Filmer, açıklamalarında filmi kendisinin çektiğini belirtse de, Sami Şekeroğlu'nun yönetiminde gerçekleştirilen 1985 yapımı *Türk Sinema Tarihi Belgeseli'*ndeki aynı mitinge ait görüntülerden, mitingde Filmer'in kamerasıyla birlikte üç kameranın daha çekim yaptığı görülmektedir. Belge film yapımının yanı sıra konulu film yapımına da devam eden Malul Gaziler Cemiyeti (MGC) 1919'da konulu film yapımına başlamıştır (Duruel, 2002, 13-15).

Ahmet Fehim'in 1919 yılında yönettiği *Binnaz'*; *Mürebbiye* (1919), *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu-1921), *Bican Efendi Mektep Hocası* (Şadi Fikret Karagözoğlu-1921), *Bican Efendi'nin Rüyası* (Şadi Fikret Karagözoğlu-1921) adlı filmler izlemiştir. Oldukça zor şartlar altında gerçekleştirilen bu filmlerin hangi teknik koşullarda perdeye nasıl yansıtıldığına bakmak yararlı olacaktır. Gösterimi işgal kuvvetlerince yasaklanan *Mürebbiye* ile ilgili olarak İ. Galip Arcan'ın *Temaşa* dergisindeki yazısında filme dair izlenimleri şöyledir (Aktaran: Özön, 1962: 51):

..Filmin alınışına gelince, itiraf etmeli ki, ekseri parçalar Avrupa filimleri ile mukayese edilmese de yine onlar kadar şayan-ı takdirdir. Evvela bütün (En plein air) açıkta tabii yerlerde alınan parçalarla büyük mikyasta gösterilen kısımlar iyi idi. Fakat atölye, dekor içinde geçen safhalarda vuzuh ve ziya eksikliği pek meydanda idi. Bazı taraflarında çehreler bile olmayacak kadar ziya noksanı vardı. Maateessüf film, her şeyden ziyade dekor hususunda iptidai ve fakir bulunuyordu. Paris'teki otel, odalar, Dehri Efendi'nin konağındaki salon bu halde idi. Bundan maada dikkatsizliğe atfetmekte muztar bulunduğu bazı potlar da yok değildi. Bunlardan mesela, Kahya kadının gece yarısı yukarıdaki gürültü üstüne elinde lamba ile odasından çıktığı zaman bütün merdivenin mebzul bir gündüz ışığı ile ziyadar olması gibi.

Malul Gaziler Cemiyeti'nin yapımını üstlendiği ikinci film *Binnaz'*dır. Yusuf Ziya Ortaç'ın aynı adlı manzum eserinden uyarlanan filmin konusu, Lale Devri'nde iki erkek ile bir kadın arasında geçen trajik aşk ilişkisini içermektedir. 5,000 liraya malolmasına karşın yalnız İstanbul'da 55,000 lira gelir

elde ettiği belirtilen film. seyirci tarafından çok tutulmuş hatta yurt dışından talep görmüştür (Özön, 1962: 54).

Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı *Binnaz* (1919) ile ilgili olarak bu filmin yapımında görev alan Cemil Filmer'in, *Türk Sinema Tarihi* belgeselinde anlattıkları ise, bu dönemde film yapımının maddi zorluklarına dikkat çekmektedir. Çekimler sırasında masrafları kontrol etmek amacıyla Cemiyet tarafından görevlendirilen memurun masrafları kısma gerekçesiye sık sık kendilerine müdahale ettiğini belirten Filmer kısıtlı bütçe ile film çekme yönteminin Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren benimsenen bir yöntem olduğunu vurgulamış ve Binnaz filminin çekimi sırasında bu sorunlar bağlamında şunları söylemiştir (Şekeroğlu, 1985):

Bir sahnede karısına sinirlenen evin beyi masada duran sürahiyi kaptığı gibi fırlatacak, duvardaki aynaya deşen sürahi ayna ile birlikte kırılacaktı. Görevli memur 'hem sürahi hem ayna!' diye itiraz etti. Ahmet Fehim Efendi nükteden bir zat idi. 'Kuzum efendim, cam sürahi yerine toprak testi kullanırız, ayna yerine de fırlayan testi, pencereden dışarı gider olur bitter' dedi. Görevli bu sefer 'o zaman dekorun gerisinde biri dursun da testi düşmeden yakalasin demez mi?'

Bu yıllarda, film yapımı ve teknik anlamdaki zorluklara rağmen sinemanın giderek yaygınlaştığını, buna karşın sinema alanında çalışabilecek nitelikli eleman sıkıntısı yaşanıldığı söyleyebiliriz (Filmer, 1984: 96-98):

O yıllarda sinemalarda makinist sıkıntısı çekiliyor, iş yapmak güç oluyordu. İşten anlayan yoktu. Elektrik olmadığı için kömürler asetlen ışığı altında tutuluyor, el ile aralarındaki açıklık muhafaza ediliyordu... Sahnelerin ne anlattığını göstermek için yazılı camlar

vardı. Bunlar filmle birlikte verilen sahne sırasına göre numaralanıyor, sahnede 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.

Sinemacı Cemil Filmer tarafından aktarılan yukarıdaki açıklamalar, bu yıllardan itibaren Türk sinemasında teknik altyapı eksikliği ve yetişmiş eleman sorununun kendini hissettirmeye başladığını göstermektedir. Oysa bu dönemde Amerika ve Avrupa'da ilk yıllardan itibaren film şirketleri kurulmaya başlanmış, sinema alanında endüstrileşmeye doğru önemli adımlar atılmıştır. Örneğin Pathe şirketi tarafından Paris yakınlarında Vincennes'de 1910'da kurulan 1500 işçinin çalıştığı fabrikada bir yandan montaj ve film renklendirme atölyelerinde çekim ve çekim sonrası üretim faaliyetleri gerçekleştirilirken; aynı yapı bünyesindeki laboratuvarlarda düzenli olarak araştırmalar sürdürülmüştür. Bu laboratuvarlarda frengi ve benzeri mikroorganizmaların sinematografik olarak görüntülenebilmesine yönelik çalışmaların yanında yanar tabanlı filmlerle ilgili araştırmalar da yapılmıştır. Burada çalışan araştırmacılardan Dr. Jean Comandon, bir ultra mikroskopla birlikte kullandığı sinematograf (microcinematograph) sayesinde hareket eden frengi virüslerini sinema filmine kaydetmeyi başarmış ve *Mikropların Yaşamı* adlı bu çalışma dönemin çeşitli tıp merkezlerinde gösterilmiştir (O'Gomes, 1994:136-141). Bu süreçte Amerika'da D.W.Griffith, Avrupa'da Melies, sinemanın kendi anlatım olanaklarını keşfederek sinema ile sanatçı duyarlılığı

ve düşgücünü birleştiren filmler çekmişlerdir.

Aynı zamanda sinemada çekim sonrası üretim tekniklerinden bindirme, çerçeve bölme, geçme efektinin de mucidi olan Melies, 1897'de Avrupa'daki ilk film stüdyosunu kurmuştur. Gün ışığından yararlanmak için üzeri camla kaplanan Montreuil Sous Bois'daki bu stüdyoda Meliés yönetmen, dekoratör, oyuncu, laborant ve hatta kameraman olarak çalışmış, 1896-1913 yılları arasında 500'den fazla film çekmiştir (Toulet, 1995: 60-63).

Sinemanın icadından hemen sonra Türkiye'ye gelmesine karşın yukarıdaki veriler, geçen süre içinde aradaki farkı ortaya koymaktadır. Bir tarafta sinema filmi gösterecek makinist bulunamazken diğer tarafta stüdyosu, teknik altyapısıyla endüstri boyutunda kurulmaya başlayan bir yapı oluşmaktadır. Ancak bu karşılaştırma yapılırken Batının bu alanda geçmişten devraldığı birikimin yanında, bilimsel alanda giderek Batı'ya bağımlı hale gelen Osmanlı İmparatorluğu'nun çökme sürecine girdiği de unutulmamalıdır. Nitekim Türk sinemasında ilk konulu uzun metrajlı film 1917'de yapılabilmişken, benzer çalışmalar Avrupa'da, Balkan devletlerinde hatta Avustralya'da çok daha erken başlamıştır (Vasey, 2003: 75-76):

Yüzyılın başında film yapıcılığı biraz sermayesi ve bilgisi olan hevesli her girişimciye açık küçük bir endüstriydi. Bir saatten fazla süren ilk uzun metrajlı film Fransa ya da Amerika'da değil, Avustralya'da yapıldı.. 1912'ye gelindiğinde Avustralya'da uzun metrajlı otuz film yapılmış ve Avusturya, Danimarka, Fransa, Almanya, Macaristan (yalnızca 1912'de 14 tane), İtalya, Japonya, Norveç, Polonya, Romanya,

Rusya, Birleşik Devletler ve Yugoslavya'da filmler çekilmişti.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Sinema, Türkiye'ye icadından çok kısa bir süre sonra gelmiştir. Buna karşın ülkedeki olumsuz koşullar nedeniyle ilk teknik altyapı kurma girişimleri, konulu film çalışmaları Amerika ve Avrupa'ya göre gecikmeli olarak başlamıştır.

Sinemanın keşfedildiği dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli savaşlar ve ayaklanmalar nedeniyle yoğun bir şekilde toprak kaybettiği bir döneme rastlamaktadır. Balkan savaşları ve I.Dünya Savaşı sonunda ise Osmanlı İmparatorluğu tamamen parçalanmış ve Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Amerika ve Avrupa'da sinemanın geliştiği bu yıllarda Osmanlı topraklarında düzenli bir sinema işleyişinin olması mümkün olamamıştır. Bu nedenle başta 1915'te kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve daha sonra sinema etkinliklerini sürdüren Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malül Gaziler Cemiyeti'nin çalışmaları önemlidir.

Bir devlet kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşuyla o dönem için modern kamera ekipmanı yurt dışından getirilmiş, bir laboratuvar kurulmuş ve daha sonra bu çekim ve çekim sonrası ekipmanları Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malül Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Parçalanmış bir imparatorluğun ardından kalan belge filmleri ile az sayıda da olsa bazı konulu filmler günümüze kadar gelebilmiştir.

Sinemanın Türkiye'deki bu ilk yıllarını teknik altyapı ve çekim sonrası üretim süreçleri açısından değerlendirirsek kendi kısıtlı kaynakları içinde üretim yapan bir teknik altyapıdan söz edebiliriz. Bu yıllarda ordu aracılığıyla başlatılan ilk kurumsallaşma çabaları ve tek-

nik altyapı oluşturma girişimleri, Osmanlı Devleti'nin I.Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılması nedeniyle sonuçlarını tam olarak verememiştir. Daha sonra kurulan yarı resmi kuruluşlar bu boşluğu yeterince dolduramamışsa da Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Şadi Fikret Karagözoğlu gibi yerli sinemacıların ilk filmlerini çekmelerini sağlamışlardır.

İlk yıllarda kullanılan teknik altyapı (kamera, laboratuvar ekipmanı, gösterim araçları..) aynı dönemde dünya sinemasında kullanılanlarla benzer özelliktedir. Buna karşın çekim sonrası işlemleri için Avrupa ya da Amerika'da 1900'lerden itibaren önemli yatırımlar gerçekleştirilmiş, film şirketleri, yapımevleri, stüdyo ve laboratuvarlar kurulmuş, bu alanda çok sayıda insan istihdam edilerek belli bir işbölümü ve uzmanlaşma sürecine girilmiştir.

Yukarıdaki veriler/açıklamalar önceki bölümlerde belirtilen Türk sineması ile ilgili kurumlaşma çabaları ve yapım-gösterim koşulları ile karşılaştırıldığında -Türkiye'de ilk özel yapımevinin (Kemal Film) 1921'de kurulduğu da düşünülürse- sinema alanında ilk yıllarda yapımdan gösterime, teknik altyapı oluşumundan endüstrileşmeye kadar birçok alanda Avrupa ve Hollywood'a göre daha farklı koşullarda ve daha yavaş bir gelişim çizgisi izlendiği söylenebilir. Bu dönemde sinema yabancı girişimcilerin öncülüğünde ve film gösterileri aracılığıyla sınırlı bir çevrede, (İstanbul, İzmir, Trabzon) sirk, varyete gibi gezici eğlence alanlarında farklı, yeni bir eğlencelik olarak seyirciye sunulmuştur. Sinema işletmeciliğinde ve teknik altyapısında çalışanların çoğunluğunu yabancı ya da gayrimüslimler oluştururken, bu alanda faaliyet gösteren yerli sinemacıların sayısı oldukça azdır. Salon ve gösterim koşulları sinemanın yaygınlaşmasına paralel olarak 1910'lardan itibaren görece düzelme-

ye başlamış, yerli girişimciler de bu alanda faaliyet göstermeye başlamışlardır.

Üretilen ilk filmlerin çoğu günümüze kadar ulaşamamış, bu durum filmlerin teknik olarak değerlendirilmesini zorlaştırmıştır. Buna karşın *Bican Efendi* serisine ait filmlerinin seyirciden ilgi çekmesi ve filmin yönetmeninin bu nedenle toplumda tanınır hale gelmesi filmlerin en azından perdede izlenebilir nitelikte olduğunu göstermektedir. Çekimlerde stüdyo ışığı kullanılmadığından iç sahnelerin çekiminde gün ışığından yararlanmak için geniş arsalarla üstü açık yanları bez kaplı dekorlar kurularak çalışılmıştır. Teknik malzeme olarak kullanılan araç-gereçler Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden devralınanlardan ibarettir. Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) ve sonraki yarı resmi kuruluşlar (MMC, MGC) bünyesinde film laboratuvarı (Negatif-pozitif yıkama, kurutma, montaj, baskı), projeksiyon gibi çekim sonrası işlemleri, zor koşullarda da olsa yerli sinemacılar tarafından uygulanmaya başlanmıştır. Çekim sonrası üretime dair dikkati çeken bir başka olgu ise bu yıllarda gösterilen kısa, sessiz, siyah beyaz filmlere sinema salonunda müzik ile eşlik edilmesi ve film gösterimi sırasında cam negatifler üzerine hazırlanan ara yazıların kullanılmasıdır.

Sonuç olarak sinemanın icadı ile başlayan süreçte 1920'lere gelindiğinde sinema, Avrupa ve Amerika'da yönetmenleri, starları, dağıtım ağları ve teknik altyapısıyla büyük ve sağlam bir endüstrinin temelleri üzerinde yükselmeye başlarken Türkiye'de dar bir çevrede (İstanbul) bir grup sinema meraklısı ile tiyatro kökenli orta yaşlı yönetmenler elinde sınırlı olanaklarla ayakta durmaya çalışmıştır. Amerika'da Griffith 1916'da, Babil kenti dekorunda binlerce figüranla *Intolerance*'ı çekerken, Osmanlı Türkiye'sinde 1919'da Ahmet Fehim Efendi, kırılması du-

rumunda masrafları artıracığı nedeniyle uyarıldığı için cam sürahi yerine toprak testi kullanarak *Binnaz'ı* çekmiştir. Bütün bu gelişmelerin ardından, Türkiye'de ilk özel film şirketi olan Kemal Film, 1 Ekim 1921 tarihinde faaliyete geçmiştir. Bir bakıma Türk

sinemasının sivilleşmesi olarak değerlendirilebilecek bu gelişme, bu alanın tek adamı olacak Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki 1939'a dek sürecek tekelinin de başlangıcı olacaktır.

## SON NOTLAR

- (1) Konuyla ilgili üç ay süren yazışmalar sonucu gerekli izin alınmıştır. Araştırmacı Ali Özuyar'ın sinema tarihçisi Mustafa Gökmen'in Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki belgelere dayanarak verdiği bilgilerden derlediği makaleye göre; kendi çabalarıyla bu konuda sonuç alamayan Mösyö Jamin'nin isteği, bu kez Fransız Büyükelçiliği'nce 'İlim yayımlamasına hizmet edici, adı geçen aletin lambası için gereken izin hakkında padişah emrinin çıkarılması'nı içeren bir yazıyla talep edilir. Konu Babıali'de görüşüldükten sonra gerekenin yapılması için sadrazama havale edilir. Yazı önce Tophane-i Amire Müşirliği'ne havale edilirse de 'konunun Tophane-i Amire ile herhangi bir ilgisinin olmadığı yapılacak araştırma ve incelemenin Telgrafhane Fen Komisyonu'nun görevi olduğu'nu belirten bir yazı ile cevap verilir. Posta ve Telgraf Nazırı Hasan Bey, Fen müşavirliğinin 'elektrik lambasının getirilmesinin hiçbir sakıncası olmadığı'na dair görüşünü aldıktan sonra, 20 Eylül tarihli son yazıyla gerekli izin alınmıştır (Özuyar, 2004: 14-19).
- (2) 'Aslında İstanbul'da bu yıllarda gerçekleştirilen gösteriler yalnızca Weinberg ve Cambon'un gösterilerinden, kullanılan aygıtlar da Pathe ya da Lumiere fabrikalarından çıkmış olanlardan ibaret değildir. 1897 Ocak ayında "cinevitograf", Mart ayında Edison'un "yeni sinematograf", 1898'de "İngiliz yeni sinematograf", daha sonra "The Royal Biograph" (1899), "Royal Cinematograph (1901), American Biograph (1902) ile gösteriler yapıldı. Weinberg'in başlıca özelliği diğerlerinden daha atak davranması, gösterilerin sürekliliğini koruması ve daha sonra kendini sinemacı olarak ön plana çıkartabilmiş olmasıdır...Rakım Çalapala'ya göre İstanbul'da ilk sürekli sinema salonu Weinberg'in 1908 yılında işletmeye başladığı Tepebaşı'ndaki, sonradan Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümü'nün yerleştiği bugün artık varolmayan 'Pathe Sineması'dır...Sinemanın Türkiye'ye ilk girişiyle (1896-1897) ilk sinema salonunun açılışı arasında yaklaşık onbir yıllık bir süre vardır ve bu süreden arta kalanlar birkaç anıyla birkaç gazete haberidir.' (Scognamillo, 1998: 17, 19, 20), ( 'Kinetograph' için bkz.Toulet, 1995: 34-61)Blockbuster terimi, 100 milyon dolardan fazla hâsılat elde edebilen, büyük bütçeli filmleri ifade etmektedir.
- (3) Bu nizamnamenin orijinal Osmanlıca metni ve Türkçesi için bkz: Özuyar, 2007: 135-139.

## KAYNAKLAR

Beyru, R.(2000). *19.Yüzyılda İzmir'de Yaşam*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Erkılıç, H.(2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

- Duruel, S.A.(2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Filmer, C.(1984). *Hatıralar*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- İdrisoğlu, A.(1992). *Tarihsel Sürec İçinde Sinema Anlatımının Gelişimi*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Konuralp, S.(2004). *Film Müziği*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Korkmaz, A.(1997). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ve Bunun Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Etkileri*. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- O'gomes, Isabelle (1994). *Un Laboratoire de Prises de Vues Scientifiques a L'usine Pathe de Vincennes 1910-1926*. *Pathe Premier Empire Du Cinema*, Jacques Kermaben. Paris: Centre Pompidu.
- Özgüç, A.(1997). *Türk Filmleri Sözlüğü cilt 1*. İstanbul: Sesam.
- Özön, N.(1968). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N.(1970). *Fuat Uzkınay*. İstanbul: Sinematek Yayını
- Özön, N.(1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Özön, N.(2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N.(1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Özuyar, A.(2004). *Babali'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Özuyar, A.(2007). *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. Ankara: De Ki Basımevi.
- Scognamillo, G.(1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G.(1991). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sevinçli, E.(1987). *Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Smith, G.N.(2003). *Dünya Sinema Tarihi*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sözen, M.(2003). *Sinemada Ses Kullanımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Teksoy, R.(2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Toulet, E.(1995). *Cinema is 100 Years Old*, London:Thames and Hudson.
- Vasey, R.(2003). *Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması* . Geoffrey Nowell Smith (Edited by), *Dünya Sinema Tarihi (75-85)*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şekeroğlu, S. (1985). *Türk Sinema Tarihi (Belgesel Film)*. Türkiye: MSGSÜ Sinema-Tv Merkezi.