

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ



SİNEMADA MÜZİĞİN OTONOMİSİ VE DUYSAL  
BİR AKTÖR OLARAK ANLAM OLUŞTURMA  
BİÇİMLERİ

ASLI GİRAY AKYUNAK

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR AHMET ŞEFİK GÜNGÖR

2017 İZMİR

**SANATTA YETERLİK TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI**

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

03.01.2018

Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

03.01.2018

Doç Dr. Melek Atabey

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

03.01.2018

Doç. Dr. Mehmet Can Özer

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

03.01.2018

Prof. Ümit İşgörür

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

03.01.2018

Doç. Talia Özlem Baltacılar Bayoğlu

03.01.2018

Doç.Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

## ÖZ

# SİNEMADA MÜZİĞİN OTONOMİSİ VE DUYSAL BİR AKTÖR OLARAK ANLAM OLUŞTURMA BİÇİMLERİ

Aslı Giray Akyunak

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör

2017

Bu tezin amacı müziğin sinemadaki otonomisi üzerinden etki ve işlevlerini araştırmak ve müziğin duysal bir aktör olarak filmlerde anlam oluşturma şekillerini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca farklı türdeki müziklerin filmlerde nasıl algılandığını ve görsel anlatının müzikle birlikte nasıl bir değişime uğradığını göstermektir. Araştırma yaparken gerek sinema, gerekse film müziği alanında çalışmalar yapmış akademisyenlerin, yönetmenlerin ve bestecilerin görüşlerinden de faydalanılmıştır. Müziğin sinemadaki etkisi ve anlam oluşturma şekilleri araştırılırken, onun filmdeki karakterlerden farklı ve bağımsız olarak görüntüsü olmayan fakat sesi olan bir aktör gibi işlev gördüğü önerilmiş ve film-müzik ilişkisi bu doğrultuda çözümlenmiştir. Tez ayrıca film müziğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimini ve anlam yaratma biçimlerindeki değişimi çeşitli ülke sinemaları ve film türlerinden örneklerle irdelemeye çalışmıştır. Film ile müzik ilişkisi incelenirken, görsel ile işitsel malzeme felsefe, estetik, anlambilim, müzik teorisi, film teorisi, semiyoloji ve bilişsel algı alanlarından faydalanarak disiplinler arası bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Sinemada filme özel olarak yazılan müziklerle, önceden yazılmış müziklerin, özellikle de klasik müziğin anlam oluşturmaktaki farklılıklarını ortaya çıkarmak için, her iki türde film analizine yer verilmiştir. Tez farklı yönetmen ve ülkeden günümüze ait üç filmi mercek altına almış, müziğin otonom ve duysal bir unsur olarak anlatıdaki yerini açığa çıkarmaya çalışmıştır.

Anahtar sözcükler: film müziği, duysal aktör, bilişsel algı, görsel işitsel analiz.

## ABSTRACT

### THE AUTONOMY OF MUSIC IN CINEMA AND ITS FUNCTION AS A SENSUAL ACTOR IN THE FORMATION OF MEANING

Aslı Giray Akyunak

Proficiency in Art, Art and Design Faculty

Advisor: Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör

2017

The purpose of this thesis is to examine the effects and functions of music in cinema through its autonomy, and to shed light on the ways in which it forms meaning in film as a sensual actor. It also aims to show how different types of music are perceived and how the visual narrative is transformed by the addition of music. A thorough review of the literature produced by academics in the field of film and film music has been carried out, and the thesis has benefited from research on the views of film directors and film music composers. The thesis proposes that music functions as an independent but invisible actor in film, with a voice of its own. The thesis also examines the development and production of meaning of film music from its origins until the present day, based on examples from a wide array of films in international cinema. The study of the relationship between film and music was carried out through a detailed analysis of the visual and aural information, benefiting from the areas of philosophy, aesthetics, hermeneutics, music theory, film theory, semiology and cognitive psychology. In order to achieve a comparison of meaning formation between original music written specifically for a film and the inclusion of already existing music, especially music from the classical canon, analysis of both types of films were included. The thesis focuses on three contemporary films from different countries and directors, demonstrating that music, as a crucial and indispensable element in cinema, is able to form meaning through its autonomy, sensory power, and narrative character as an invisible but audible actor.

Keywords: film music, sensual actor, cognitive psychology, audio-visual analysis.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tez alışmamda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren, sayın hocam Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör'e teşekkürlerimi sunarım. Bu zorlu sürecin başlangıcında beni heyecanlandıran, teşvik eden, bilgi ve görüşlerini benimle paylaşan dostum, merhume Dr. Ayten Sururi'ye de ayrıca minnet borçluyum. Çalışmalarım süresince bana her bakımdan destek olan ve yüreklendiren başta sevgili eşim İlhan Akyunak'a, değerli Annem'e ve Babam'a, ağabeyim Dr. Cem Giray'a ve tüm arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Aslı Giray Akyunak  
İzmir, 2017

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunmuş olduğum “SİNEMADA MÜZİĞİN OTONOMİSİ VE DUYSAL BİR AKTÖR OLARAK ANLAM OLUŞTURMA BİÇİMLERİ” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Aslı Giray Akyunak

.....  
16 Ocak 2018

## İÇİNDEKİLER

ÖZ .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
YEMİN METNİ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM FİLM MÜZİĞİNİN GELİŞİM SÜRECİ.....	7
1.1. Film Müziğinde Richard Wagner Etkisi; <i>Leitmotif</i> ve <i>Gesamtkunstwerke</i> ...	7
1.2. Sessizden Sesli Filme Geçişte Müziğin Yeri (1894- 1930) .....	10
1.3 Sinemada Klasik Dönem (1930-1980).....	15
1.3.1 Film Müziğinde "Altın Çağ" ve Savaş Sonrası Dönem (1930-1960).....	15
1.3.2 Sinemada Yeni Dalga ve Modernist Film (1960-1980).....	23
1.4 Post-Modern Film ve Eklektisizm (1980'den Günümüze).....	31
2. BÖLÜM FİLM MÜZİĞİNDE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE ANLAM OLUŞUMU .....	41
2.1. Film Müziğinde Temel Terminoloji.....	41
2.2 Film Müziğinin İşlevleri.....	44
2.3 Nietzsche'nin Sanat Felsefesi Üzerinden Film Müziği.....	50
2.4 Film Müziği ve Form .....	54
2.5 Film Müziğiyle Anlam ve Duygu Oluşumu.....	55
2.6 Sinemada Klasik Müzik Kullanımı .....	72
2.7 Claudia Gorbman ve <i>Psikoanalitik Paradigma</i> .....	82
2.8 Annabel Cohen ve Bilişsel Algı .....	82
2.9 Noel Carroll ve "Estetik Deneyim" .....	84
3. BÖLÜM DUYSAL AKTÖR OLARAK FİLM MÜZİĞİ.....	87
3.1 Michel Chion ve <i>Acousmetre</i> .....	87
3.2 Philip Glass'ın Müziği ve <i>The Hours</i> (2002) Filmi .....	94
3.2.1 Philip Glass ve Film Müziği .....	94
3.2.2 <i>The Hours</i> Filminde Glass'ın Müziği.....	99
3.3 <i>The Pianist</i> Filmi ve Fryderyk Chopin'in Müziği .....	106
3.4 <i>Kış Uykusu</i> Filminde Schubert ve Müziksel Gönderme .....	116
SONUÇ .....	125
KAYNAKÇA.....	128

EKLER.....	133
EK 1. Film Müziği Bestecilerinin Görüşleri .....	133
EK. 2. Yönetmenlerin Film Müziği ile İlgili Görüşleri.....	135
ÖZGEÇMİŞ .....	140





## GİRİŞ

Hareketli görüntünün ortaya çıktığı ilk anlardan itibaren müziğe gereksinim olduğu anlaşılmış olmalı ki 1895'te Lumiere Kardeşler ilk film gösterimlerinde müzik kullanmışlardı. Müziğin sinemaya dahil olduğu ilk günlerden bu yana karakteri, işlevi ve kullanım şekliyle ilgili büyük bir gelişim ve değişim olmuştur. Sessiz sinema günlerinde canlı ve genelde doğaçlama olarak bazen piyano, bazen orkestra performanslarıyla canlı olarak görüntüye eşlik eden müzik, projektörün sesini örtmek, seyircinin karanlık bir odada rahatsız olmadan oturmasını sağlamak, ya da sahneler arasında geçiş yaratarak anlatımdaki sürekliliği sağlamak için vardı. Çağdaş sinemada ise müzik artık farklı bir boyut, anlatımın kendi içinde özerk olarak var olabilen ve filmde anlam oluşumunda bazen görüntüden dahi büyük rol oynayan duysal bir unsur. Seneler içinde filmler için yazılan özgün müzikler film unutulduktan sonra bile ondan bağımsız eserler olarak var olmaya devam ediyorlar. Müziğin insanların duygularını hakimiyeti altına alabilme ve zamanı etkisiz kılabilmeye gücü sinemaya bir çok vazgeçilmez ve yeri doldurulamaz faydalar sağlamıştır. Belki benzer şekilde sinema da müziğin yaygınlaşmasına ve birlikte sunulduğu görüntülerden dolayı farklı kimliklere bürünerek, yeni ve yeniden kurulan anlamlarıyla kitlelere ulaşmasına yol açmıştır.

Müziğin dramatik ve görsel sanatlarda etki yaratabilme gücüne sinemanın var oluşundan çok önce şahit olunuyor. Milattan yüzyıllarca yıl önce Antik Yunan tragedyalarında da müzik vardı. Yunan tiyatrosunda müzikli ve şarkılı sahneler en duygu yüklü anları vurgulamak için kullanılırdı (Brown, 1994: 12). Müziğin tiyatrodaki varlığını günümüze kadar sürdürdüğünü görüyoruz. 1668'de Londra King's Tiyatrosunda Dekker ve Massinger'in *The Virgin Martyr* oyununu izleyen Samuel Pepys, şöyle bir yorumda bulunmuştu (Manvell ve Huntley, 1957:11):

...fakat beni dünyadaki her şeyden daha çok memnun eden perde indiği zaman ortaya çıkan o nefesli-müzikti, o kadar tatlı ki beni perişan etti, ve tek kelimeyle ruhumu sarmalayarak beni hasta etti, aynen daha önce karıma aşık olduğum zamanlardaki gibi, ve ne o anda ne de akşam eve dönerken, ne de evde, hiç bir şey düşünemedim, bütün gece kendimi başka bir yerde hissettim,

öyle ki herhangi bir müziğin insanın ruhu üzerinde bende olduğu gibi bu kadar hakimiyet kurabileceğine inanmadım; bu beni nefesli müzik çalışmaya ve eşime de aynısını yaptırmaya itiyor.

Tiyatroda oyun için yazılan ya da var olan müziklerden hazırlanan ve sahne ile perde aralarında duyulan müzik, dramadaki zayıflıkları örtmeye, seyircilerin ve aktörlerin oyunun gerçekliğine girmelerine yarıyor, bir bakıma oyuncuların işini de kolaylaştırıyordu. 17. yüzyılda tiyatro izlemeye giden fakat oyundan çok müzikten etkilenen bu izleyicinin sözlerinden de görüleceği üzere, müzik diğer metinlerin üzerine çıkarak en akılda kalıcı unsur olabiliyor.

Sessiz filmlerin setlerinde aktörleri bekleyen birçok zorluk vardı: seyirci olmamasından doğan geri bildirimsizlik, dolayısıyla motivasyon eksikliği, ilk yıllarda prova eksikliği, yandaki setlerdeki seslerden doğan dikkat eksikliği, çekimlerin sırasıyla yapılmaması, ve ses çıkaran kameraların gürültüleri (Berg, 1995: 131). Birçok aktör ve yönetmen bu sorunlarla baş edebilmek için müzikten faydalanmaya karar vermişlerdi. Müzikle sette dikkat dağınıklığı ortadan kaldırılabiliyor (odaklanma kolaylaşıyordu), aktörler müzik sayesinde atmosfere girebilip duygulara konsantre olabiliyor, bir süreklilik hissi oluşuyor ve prodüksiyon ekibi arasında ortak bir his ve sinerji oluşabiliyordu (Berg, 131). Bazı aktörler müzikten rahatsız olabiliyor, bazıları için ise müzik ışıkların arkasında duran çalışanların konuşmalarını ve fısıldaşmalarını örttüğü için odaklanmalarına yardımcı oluyordu (Berg:134).<sup>1</sup>

Sesli filme geçilmesi de beraberinde farklı zorunluluklar getiriyordu. 1920'lerin ünlü başrol aktörlerinden Ben Lyon, sesli filme geçişi şöyle özetliyordu: "Her şey sessizdi. Kamera ses geçirmeyen bir kabinde tutuluyor, herkes çekim sonuna kadar kesinlikle sessiz durmak zorundaydılar. Bu sessizlikte biz kesinlikle kaybolmuştuk... Ansızın sesli film geldi ve her şey sestten arındırıldı - buna alışmamız uzun zaman aldı" (Berg:134).<sup>2</sup>

Bu zorluklara rağmen sesin sinemaya gelişi beraberinde müziğin de farklı bir 'ses' olarak film anlatısına dahil olmasını ve sinema sanatının her geçen gün daha da

---

<sup>1</sup> Doris Denbo'nun Kasım 1924'te *Motion Picture Magazine* adlı derginin 28. sayısında çıkan "A Tune for a Tear" adlı yazısından alınmıştır.

<sup>2</sup> Kevin Brownlow'un *The Parade's Gone By* (1968), New York: Alfred A. Knopf, kitabından alınmıştır.

gelişmesinin yolunu açmıştı. Film müziğinin Altın Çağında 1931'de MGM Müzik Direktörü besteci William Axt, şöyle demişti (Wierzbicki, 2009: 110):

Sonunda görüntüyü, anlatımı ve müziği birleştirip uyumlu bir bütün haline getirecek bir adam gelecek. Bugün, yönetmenlerimizin onda dokuzunun -- ve kamera açılarında ya da diyalogda ne kadar usta oldukları umurumda değil -- müzik kulağı yok.<sup>3</sup>

Bu sözleriyle Axt müziğin sinemada ne denli önemli olduğuna dikkat çekmiş ve müzikle beraber diğer tüm sinematik unsurların birleşerek anlamlı bir bütün oluşturmasını gelecekte olması gereken bir olgu olarak değerlendirmiştir.

Sinemadan hoş bir anekdot film müziği konusunda en büyük yönetmenlerin bile ilk başlarda kuşkulu olduklarını ortaya koyuyor. 1944'de Twentieth-Century Fox şirketiyle *Lifeboat* filmi çekilirken, besteci David Raksin'i stüdyoda bir arkadaşı durdurur ve yönetmen Alfred Hitchcock'un filmde müzik kullanılmamasına karar verdiğini söyler. Film müziği ile ilgili küçümseyici ve alaycı yorumlara alışkın olan Raksin, biraz düşündükten sonra bu sıra dışı kararın neden ve nasıl verildiğini sorar. Arkadaşı şöyle cevap verir: "Yani, Hitchcock şöyle düşünüyor: sonuçta bütün film okyanusun ortasında bir cankurtaran botunda geçtiğine göre, müzik nereden gelecek ki?" Raksin cevap verir: "Bay Hitchcock'a sor bakalım kameralar nereden geliyor, ben de ona müziğin nereden geldiğini söylerim." (Thomas, 197:15).

Film müziği doğası itibariyle saf bir müzik değildir. 19. yüzyıl Romantik senfonik müzikten ve Wagner'in operalarından ilham alan film müziği, yazılı bir hikayesi olan 'program müziği' ile 'salt müziğin' karışımıdır aslında. Dahlhaus (1989:18) 'Salt müzik' teriminin sanılanın aksine Eduard Hanslick tarafından değil, bizzat Richard Wagner tarafından ortaya atıldığını yazar. Wagner, 1846'da Beethoven'in 9. Senfonisi için yazdığı program notlarında, dördüncü bölümdeki enstrümantal resitatifden bahsederken bu terimi kullanır. Wagner enstrümantal müzikten bahsederken "sonsuz ve kesin olmayan ifade biçimi" ibaresini kullanırken, vokal müziğe de "kesin ve objektif" sıfatlarını yakıştırır (Dahlhaus:18). Dahlhaus'a göre (1989:104) müziğin estetik iddiası sadece duyulmak için var olduğu ve bir ses söylemi olduğudur. Johann Nikolaus Forkel 18. yüzyılda yazılarıyla müzikal mantık kavramının saygı kazanmasını sağladı (Dahlhaus:105). Forkel'e göre melodiler,

<sup>3</sup> Philip K. Scheuer, "Musical Picture Quietly Undergoes Renaissance," *Los Angeles Times*, 22 Şubat, 1931, B20'den alınmıştır.

müziğin içeriğini ve mantığını oluşturan algıların müzikal formülasyonlarıdır. Bir başka düşünür Friedrich Schlegel ise 1797-1801 yılları arasında salt enstrümantal müziğin dahi bir metin oluşturduğunu ve içindeki temaların aynen felsefi fikirler dizisindeki meditasyon nesnesi gibi gelişip onaylandığı, çeşitlendirilip karşılaştırıldığını yazmıştı (Dahlhaus:107). Bu bakış açısına göre, müziğin bir mantığı ya da söylemi olması için illa da sözlerle birlikte icra edilmesi gerekmezdi. Wagner'in söyleminin aksine, enstrümantal müzik de "kesin ve objektif" olabilir, kendi mantıksal varlığı aracılığıyla bir söylem oluşturabilir. Film müziğinin de bu şekilde işlev gördüğü söylenebilir.

Bu çalışma bir taraftan müziğin sinemadaki işlev ve etkilerini araştırırken, film müziğinin müzikten ayrı bir olgu olarak nasıl bir yapıya sahip olduğunu da araştırıyor. Disiplinler arası bir varlık olan film müziği, içerik ve biçimiyle görüntülere eklendiği zaman farklı bir söylem oluşturabiliyor. Bu müziğin bağımsız bir şekilde var olabilmesi, yani onun otonomisiyle ilgilidir. Dahlhaus (108) bir eserin formunun tamamlanması, onun otonomisiyle ilişkilidir diye yazar. Bu argümana göre bir müzik eseri özerk sayılabilmesi için belirgin bir formu olmalı. Film müziği açısından düşünürsek, sinemada birkaç örnek hariç, müzik büyük bir formu tamamlayacak zamana sahip değildir. Genellikle kısa alıntılar halinde sunulur. Özellikle klasik müzik kullanılan filmlerde, eserin ancak belli bir teması ya da parçası sunulabilir. Fakat eserin tamamının duyulmaması, onun özerkliğinin ortadan kalkması anlamına gelmez. Çünkü zaten o eser filmde bağımsız olarak, özerk bir varlığa sahiptir. Film için bestelenen müziklerde ise, geleneksel anlamda tematik olmayan kısımlar dahi görüntüden ayrı olarak dinlenebildiğine göre (ki bu "soundtrack"ler film endüstrisine oldukça büyük katkılar sağlar), onların dahi içerik ve söylemlerinden dolayı elde ettikleri bir otonomileri vardır denebilir. Bu çalışmada film müziğinin otonomisi ve onun filme kattığı anlamlar da araştırılacaktır.

Her sanat dalının kendine has estetik ve yapısal değerleri olduğuna göre, birkaç sanatı birleştirerek eser yaratılırken ortaya farklı dengeler, ya da dengesizlikler çıkabiliyor. Hangi sanatın diğerinin üstünde yer alacağı ya da gerisinde kalacağı, hangisinin ön planda olacağı ve aralarında nasıl bir ilişki olacağı konusundaki kararlar, ortaya çıkan eserin bütünselliğini, anlamını ve etki boyutunu oluşturuyor. Sinemada müziğin anlam ve etkilerini araştırmak ve film-müzik ilişkisini müziğin otonomisi üzerinden değerlendirmek amacı güden bu tez, çok-disiplinli ve disiplinler

arası bir yaklaşım içermektedir. Sağlıklı bir analiz yapabilmek için film teorisi, semiyoloji, anlambilim, dilbilim, müzikoloji, müzik teorisi, estetik, felsefe, bilişsel algı, psikoloji gibi disiplinlerden faydalanılmıştır. Kültürel çalışmalar, yapısal, estetik ve görsel-işitsel analiz teknikleri uygulanarak müziğin sinemadaki var oluşu, filme etkisi, ve bu süreçte de değişim ile dönüşümü araştırılmak istenmiştir.

Tezin başlığında yer alan 'duysal aktör' ibaresi duyuları ve duyguları temsil eden, söyleyen değil hissettiren, sözlerle değil seslerle anlam yaratan, ve filmin anlatısına bu şekilde katkı koyan işitsel bir oyuncu anlamında kullanılmıştır. Sinema'da müziğin duysal bir aktör olarak anlam oluşturma biçimlerini inceleyen ve film müziğini Michel Chion'un *acousmetre* terimini baz alarak yorumlayan bu tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde film müziğinin ilk kullanıldığı 1894 yılından günümüze kadar olan gelişim süreci araştırılacaktır. Film müziğinin çıkış noktası olan 19. yüzyıl Romantik senfonik müzik akımı ve Richard Wagner'in tüm sanatları bünyesinde barındıran *Gesamtkunstwerke* anlayışının sinemaya olan etkileri incelenecektir. Ayrıca Wagner'in *leitmotif* kavramının film müziğindeki kullanım şekli açıklanacaktır. Yaklaşık 120 yıllık süreç kronolojik bir sırada, yaklaşık olarak belirlenen fakat kesin olmayan tarih aralıklarına göre değerlendirilecektir. Film örnekleri sadece Batı sinemasını değil, Avrupa'nın çeşitli ülkelerini, Güney Amerika, Japonya, Hindistan, Çin gibi ülkeleri de kapsayacaktır. Sessiz filmden sesli filme geçiş süreci ve o dönemde ortaya çıkan filmler 1894-1930 yılları arasında incelenecek, 'Sinemada Klasik Dönem' (1930-1980) başlığı altında ise önce film müziğinde 'Altın Çağ' sayılan 1930-40'lı yıllarla savaş sonrası dönem (1950-1960), sonra da Yeni Dalga ve Modernist filmlerde (1960-1980) müzik kullanımı araştırılacaktır. Bölümün son alt başlığında ise 1980'lerden bu yana ortaya çıkan post-modern film ve popüler müzik, caz, klasik ve folk müziği gibi çeşitli müzik türlerinden beslenen, ortaya bir sentez olarak çıkan *Eklektik* film müziği irdelenecektir.

İkinci bölümde film müziğinin nasıl algılandığı, ne şekilde etki yarattığı ve nasıl anlam oluşturduğu, gerek film müziği alanında çalışan teorisyenlerin çalışmalarından ve görüşlerinden faydalanarak, gerekse filmler ve müzikleri üzerinden incelenecektir. Film müziğinde kullanılan temel terminoloji, genel olarak sinemada müziğin işlevlerinin yer aldığı bu bölümde, film müziğinin yapısal ve estetik özellikleri Nietzsche'nin sanat felsefesi ile Noel Carroll'un "estetik deneyim"

olgusu üzerinden yorumlanarak, Klasik Batı müziğinin sinemadaki kullanım şekilleri ve oluşturduğu anlamlar çeşitli filmlerden örnekler vererek araştırılacaktır. Film müziğinin algılanması ve seyircide etki yaratma şekilleri Claudia Gorbman'ın *Psikoanalitik Paradigma'sı* ve Annabel Cohen'in 'bilişsel algı' anlayışıyla değerlendirilecektir. Bu bölümde çeşitli yönetmenlerin ve film müziği bestecilerinin sinemada müziğin görevleri, işlevleri ve nasıl olması gerektiği ile ilgili görüşleri de dikkate alınacaktır.

Üçüncü bölümde öncelikle besteci ve sinemada ses üzerine çalışmalarıyla tanınan Michel Chion'un *acousmetre* (görüntüsü olmayan ses) terimi açıklanacak, bu terim üzerinden de üç farklı film analizi yapılacaktır. İncelenecek olan filmler çalışmanın güncel olması ve sinemada müziğin geldiği son durumu ortaya çıkarabilmesi için 21. yüzyıldan, ikisi Batı sinemasından, biri ise Türk sinemasından seçilmiştir. Bu filmlerdeki müziğin hem özgün müzik (film için özellikle bestelenen) hem de önceden var olan Klasik müzik repertuarından olmasına dikkat edilmiştir. Dolayısıyla bu iki tür arasındaki farklı anlam oluşturma biçimleri de ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Filmlerde uygulanacak görsel-işitsel analiz sayesinde müziğin varsa daha önceden içerdiği anlamlar, filme eklendiği sahne ve durumlar, bu sahnelerde ve filmin genelinde oluşturduğu duygularla verdiği mesajlar detaylı bir şekilde ortaya çıkarılacaktır. Bazı durumlarda bu araştırma müziğin teorik açıdan da analizini kapsayacaktır. Bölümde detaylı olarak ele alınacak olan filmler *The Hours* (2002), *The Pianist* (2002) ve *Kış Uykusu*'dur (2014). İlk filmde 20. ve 21. yüzyılın sanat müziği alanında tanınan *minimalist* bestecisi Philip Glass'in özel olarak film için tasarladığı müzik ve taşıdığı anlamlar incelenecektir. İkinci filmde ise Klasik müziğin 19. yüzyılda özellikle solo piyano müzikleriyle çığır açan piyanist-besteci Chopin'in müziği ve bu müziğin otonomik unsurlarının filmde ne şekilde anlam oluşturduğu araştırılacaktır. Üçüncü filmde ise Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın kullandığı klasik müzikle (Schubert) etkilendiği ve ilham aldığı yönetmen Robert Bresson'a gönderme yapış olma olasılığı ve bu ilişkiden dolayı *Kış Uykusu*'nda oluşan paralel anlamlar irdelenecektir.

Son olarak tezin 'Ekler' kısmında önde gelen çeşitli film müziği bestecilerinin ve yönetmenlerin film müziği ile ilgili görüşleri aydınlatıcı bilgiler sağlamak amacıyla paylaşılacaktır.

## 1. BÖLÜM FİLM MÜZİĞİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Bu Bölümde film müziğinin stil ve içerik olarak gelişimi ve değişimi, ilk çıkış noktası olan Wagner operaları ve geç Romantik dönem senfonik müzikleriyle olan bağlantıları ele alınacaktır. Film müziğinin ilk örnekleri, Amerika ve Avrupa ile dünya sinemasının başlangıcından itibaren irdelenecek ve sessiz filmde sesli filme geçiş döneminde müziğin önemi ve yeri anlatılacaktır. Sinemanın klasik döneminde film müziğinin Altın Çağı ve Yeni Dalga, daha sonra da Modernist ile Post-Modernist film müzikleri örneklerle ele alınacak, eklektik bir anlayışa sahip günümüz film müziklerinden de örnekler ortaya konacaktır. Film müziğinin gelişim süreci değerlendirilirken bestecilerin tarzları ve eserleri ile ilgili bilgiler de sunulacak ve özgün film müzikleriyle uyarlama ya da derleme film müzikleri arasındaki farklar tartışılacaktır.

### 1.1. Film Müziğinde Richard Wagner Etkisi; *Leitmotif* ve *Gesamtkunstwerke*

Romantik orkestra müziğinin ve operanın en önemli ve çığır açıcı bestecilerinden olan Richard Wagner, film müziği bestecileri için belki de en önemli model olmuştur. Çoğunlukla geç Romantik Dönem bestecilerinin senfonik tarzından etkilenen ilk film müziği bestecileri, film için müzik yazarken bir bakıma da Wagner'in opera anlayışından ilham almışlardır. Paulin'e göre (2000:58), ona bağlı olan *Gesamtkunstwerk*, *unendliche Melodie* (sonsuz melodi), ve *Leitmotiv* kavramları sirkülasyonda olmasına rağmen, Wagner adı geçmeden ve onun anlayışından farklı olarak kullanılmaktadır. Bu kavramlar aslında film müziği alanında da kullanılmaktadır. 1850'lerden itibaren Wagner tüm sanatları içine alan ve bütünsel bir sanat eseri anlamına gelen *Gesamtkunstwerk* ve yaratmak istediği farklı anlayıştaki opera eseri olan *Musikdrama* terimlerini yazılarında kullanmıştır. 1849'da Wagner biri "Artwork of the Future" (Geleceğin Sanat Eseri) olan bir dizi makale yazmıştı; bu yazılarında İtalyan ve Fransız operalarını eleştiriyor, sanatları

böldüklerini iddia ediyor, ve ısrarla "kültürel gerçeklerin birleşik söylemini" savunuyordu (Moss, 2013).<sup>4</sup>

Yıllar geçtikçe Wagner'in operalarında da müzik odak noktası haline gelmişti; yani Schopenhauer'in iddia ettiği gibi enstrümantal müzik sanatın en yüce şekli olarak ortaya çıkıyordu. Wagner aslında ilk başlarda İtalyan ve Fransız opera anlayışının tersine, müziğin dramın gerisine düşmesi yönünde düşünüyor olsa da, daha sonraları bu görüşünün tersine müziğe daha çok önem atfetmiştir. 1870'de Beethoven ile ilgili kaleme aldığı makalesinde, "müzik ve şiirin birleşimi...her zaman şiirin ast olmasıyla son bulmalıdır" diye yazmıştır (Paulin, 2000: 61). 1849'da Wagner bir dizi makale yazıyor, bunlardan birisi de "Artwork of the Future" (Geleceğin Sanat Eseri); bu yazılarında İtalyan ve Fransız operalarını eleştiriyor, sanatları böldüklerini iddia ediyor ve ısrarla "kültürel gerçeklerin birleşik söylemini" savunuyor (Moss, 2013).<sup>5</sup>

İncelendiği zaman sinemanın da içinde barındırdığı birçok sanat dalı nedeniyle, Wagner'in ortaya koyduğu *Gesamtkunstwerk* anlayışına bir örnek sayılabileceğini görürüz. Film zaten bir multi-medya sanatı değil midir? Genel anlamda *Gesamtkunstwerk* birçok sanat formunu aynı anda kullanan ideal ve total sanat eseri diye tanımlanırsa, aslında film de bu tür bir eser sayılabilir. Wagner de operalarının *librettolarını* (senaryolarını) oluştururken birçok mitolojik ve öyküsel metinden yararlanmıştı. Dolayısıyla yarattığı eser aynen sinemada olduğu gibi bir değil birkaç yazara aitti. Ancak sinema Wagner'in bu anlayışına paralel unsurlar barındırmakla birlikte, ondan ayrılan özellikleri de sahiptir.

Wagner operalarındaki *resitatifler* filmdeki diyalogla eşdeğer sayılabilecekken, aryların sözleriyle şekillenen hikaye, dolayısıyla müziğin tamamen anlatımın kendisi olduğu durum, sinemada tam olarak yoktur. Müzik bazı filmlerde tek başına anlatıma araç olmakla birlikte, bunu görüntüden tamamen bağımsız olarak gerçekleştirmez. Film müziğinin *Gesamtkunstwerk*'den ayrıldığı başka bir nokta ise şu olabilir: sinemada enstrümantal müzikle söz ayrılıyor, yani operadaki gibi ikisi aynı anda icra edilmiyor. Bu tür bir bileşim ancak müzikal filmlerde oluyor ki onların dinamikleri tamamen farklı; orada söz daha çok önem kazanıyor ve müzik sadece anlatı akışına farklı bir boyut ve gerçeklik getiriyor,

<sup>4</sup> Stephen Moss'un *The Guardian*'da 18 Nisan 2013 tarihli "A to Z of Wagner" yazısından alınmıştır.

<sup>5</sup> Stephen Moss'un *The Guardian*'da 18 Nisan 2013 tarihli "A to Z of Wagner" yazısından alınmıştır.



melodram oluşmasına yarıyor. Yine de sinemada zaman zaman salt müzik sözün yerine geçebiliyor. Görüntüde ya da diyaloglarda olmayan mesajlar müzik yoluyla izleyiciye aktarılabilir.

Wagner'in *motiv* olarak adlandırdığı (*leitmotiv* Wagner'in kendisinin kullandığı bir terim değildi (Paulin: 68) her müzikal yapı, operadaki karakter, obje, ya da olaya özeldi. Farklı bir nota bileşkesinden oluşmazdı, ya da aynı motif farklı bir şeyi simgeleyemezdi. Fakat sinemada, bazen bir müzikal tema aynı filmdeki farklı olaylar ya da kişiler için kullanılabilir. Ancak *leitmotif* olarak adlandırıldığı zaman filmde de bir müzikal tema belirli bir karakteri temsil etmek için kullanılabilir, Wagner'in leitmotif anlayışı ile kişilere gönderme yaparak mesaj oluşturulabilir. Paulin'e göre (2000: 69) aslında filmdeki bileşen öğeler Wagner'in operalarındaki kadar organik bir yapı oluşturmuyor. Halbuki Clarence Sinn, 1911'de yazdığı "Music for the Pictures" adlı makalelerinde, Wagner'in motif kullanımından övgüyle bahsediyor ve bu uygulamanın aynısının sinemada da yapılması gerektiğinin altını çizerek, bu yapıldığı takdirde başka hiçbir şeye ihtiyaç kalmayacağını savunuyor (Paulin: 70). Günümüz film teorisyenlerinden Kathryn Kalinak (1989: 128), film müziği bestecisi Max Steiner'in de *leitmotif* anlayışına paralel şekilde 1930'lu yıllarda yazdığı müziklerde karakterleri ya da olayları müzikal göstergelerle betimlediğini söylüyor. Buna karşın Adorno ve Eisler (1994: 23-24) Wagner'in operalarının aslında seyircileri sarhoş ettiği ve bu sarhoşluğun da tüm sanatların birleşerek bir bütün oluşturduğu izlenimi yarattığını, fakat bunun doğru olmadığını savunuyorlar. Hatta filmde müzik kullanımının sadece görüntüyü tekrar etmekten ibaret olduğunu ve gereksiz olduğunu, bunun maliyeti artırdığını ima ediyorlar. Adorno (1994: 66) aynı mesajın iki farklı medya (görüntü ve müzik) tarafından tekrarlanmasının etkiyi güçlendirmedeğini, aksine zayıflattığını yazıyor. Adorno ile Eisler (1994: 128) zaten sinemada kullanılan müziğin kitlelere hitap ettiği, bir kitle ürünü olduğu ve aslında konser salonlarında icra edilecek müzik gibi özgün ya da gerçek sanat olamayacağı konusunda birleşiyorlar. Paulin (2000: 73) Adorno ile Eisler'in bu tezlerinin yersiz olduğunu ve müziğin gücünü küçümsediklerini, filmdeki müziğin seyirciyi duygusal açıdan filme yaklaştırdığını, anlamı güçlendirdiğini ve müziğin filmin "sanat" olarak algılanmasında, dolayısıyla *Gesamtkunstwerk* statüsüne erişmesinde rol oynadığını savunuyor. Film müziğini sadece Kapitalist ve Marxist paradigmalara yorumlayan Adorno ve Eisler, sinemada müziğin en baştan beri var olduğunu ve zaman içerisinde azalmak yerine çeşit, işlev ve kullanım

alanları açısından çoğalarak geliştiğini, günümüzde dahi müziksiz sinemanın az rastlanır olduğunu göz ardı etmişlerdir. Bahsettikleri 'görüntüyü tekrar eden müzik' aslında sinemada kısa bir dönem kullanılmış, sonraları ise daha çok çizgi filmlerde ve animasyonlarda kendine yer edinmiştir. Film müzikleri günümüzde konser salonlarında da kendilerine özgü estetik ve yapısal değerleriyle yer almaktadırlar. Dolayısıyla Adorno ve Eisler'in film müziğini gereksiz ve sanatsal değeri olmayan bir seviyeye indirgemeleri çok da kabul gören bir söylem gibi görünmemektedir.

Film müziğinin gelişmeye başladığı dönemde Wagner'in *Gesamtkunstwerk* anlayışını örnek almakla birlikte, sadece bu doğrultuda ve salt estetik kaygılarla ortaya konduğunu söylemek de doğru olmaz. Tabii ki film endüstrisinin en başından beri bir de mali kaygıları vardı. Dolayısıyla genel izleyicinin beğenisine hitap eden, fazla masraf getirmeden filme eklenebilecek ve istenen etkiyi yaratarak filmin geniş kitlelerce izlenmesini sağlayacak müzikler tercih ediliyordu. Fakat bu tüm film müziği bestecilerinin sanatsal eserler ortaya koymaktan kaçındığı, ya da sinemada sadece görüntüye hizmet eden müziklerin yaşam bulduğu kesinlikle söylenemez. Bunu desteklemek için 1930'lu yıllardan itibaren kendilerine has tarzları ve müzik dilleriyle film müzikleri yazan Max Steiner, David Raksin ve Bernard Herrmann gibi bestecilerin eserlerini incelemek yerinde olacaktır.

*Hollywood Quarterly* adlı dergide köşe yazarlığı yapan film-müziği eleştirmeni Lawrence Morton derginin 1951 Bahar sayısında, ideal bir dünyada her film müziği bestecisinin kendi kendinin patronu olacağını ve her film müziğinin, filmin planlanmasıyla eşzamanlı olarak hesaplanacağını yazıyordu. Ancak o dönemde film endüstrisinin müziğe egemen bir sanat statüsü verip, başka egemen sanatlarla işbirliği yaparak bir *Gesamtkunstwerk* yaratmaktan çok uzak olduğunu da ekliyordu (Paulin: 76-77). Morton'un film müziği konusundaki idealleri 1960'lardan sonra tamamen olmasa da büyük ölçüde gerçekleşmiş oluyor. Hatta daha da ileri giderek, günümüz sinemasında müziklerin, özellikle duyarlı yönetmenler söz konusu olduğunda, filmin planlanmasıyla eşzamanlı olarak yapıldığı söylenebilir.

## 1.2. Sessizden Sesli Filme Geçişte Müziğin Yeri (1894- 1930)

Müziğin hareketli görüntüye eşlik ettiği ilk örnekler, 1892'de Emile Reynaud'un *Pantomimes lumineuses* adlı projeksiyon gösterisine Gaston Paulin tarafından yazılan müzikler ve Kasım 1895'te Berlin'de Max Skladanowsky'nin akrobat, dansçı ve boksörlerin görüntüleri ile hem özgün hem de önceden yazılmış vals, polka ve marşlardan oluşan canlı müziklerdir (Kalinak, 2010:34). Prendergast'ın (1977:5) da yazdığı gibi, 28 Aralık 1895'te Lumiere kardeşlerin Paris'te halka *cinématographe* adını verdikleri aletlerini tanıtırken Emile Maraval'ın canlı piyano performansı sinema sözcüğünün de gerçek anlamda kullanılması ile birlikte belki de film ve müzik ilişkisinin resmen başlamış olduğunu vurgulamış oluyordu. 1896'da *cinématographe*'ın Londra'daki gösterisinde piyano ve armonium, Kraliçe Victoria için yapılan özel gösterimde ise tiyatro orkestrası kullanılmıştı. 1896'da Oskar Messter Berlin'de filmlere fonograf kayıtlarıyla eşlik oluşturmuş, Prag'da ise filmin müziklerini tüm salon duyabilsin diye fonograflara çok büyük boynuzlar takılmıştı. Kuşkusuz bu ilk film müziği örnekleri aslında perdede olup bitenle dramatik açıdan çok alakalı değildi. Daha önceden yazılmış müzik eserlerinden seçilen bu eşlikler, daha çok seyircilerin ruh hallerini düzenleyen ve odaklanmalarını sağlayan arka plan müzikleriydi. Amerika Birleşik Devletlerinde ise 1905 civarlarında *nickelodeon*'lar oluşmuş (genelde mahallelerdeki dükkanların ön kısımlarında), burada hareketli görüntülere fonograf kayıtlarıyla eşlik edilmişti. 1929'da bile Luis Bunuel ve Salvatore Dali'nin avant-garde filmleri *un chien Andalou*, Paris'te fonografla çalınan tango ve Wagner operalarından kesitlerle gösterilmişti.<sup>6</sup> 20. yüzyılın başlarında Kinetoskop'dan sinema salonlarına geçer geçmez müziğin neden bu kadar güçlü bir şekilde filmle bağ kurduğu hakkında ilk açıklamalar şunlardır: 1) izleyici ve projektörden gelen gürültüyü örtmek için ve 2) psikolojik olarak insanların karanlıktan ve sessizlikten korkmamaları için canlı müzik kullanılmıştır (Brown, 1994: 12).

Film endüstrisi ve seyircisi geliştikçe, kullanılan müziğin kalitesi de kuşkusuz değişmekteydi. Orkestralar tarafından film gösterilerinde çalınсын diye daha önceden eser listeleri hazırlanıyor, bunlar çeşitli konu başlıklarına göre ayrılıyor, dolayısıyla o andaki görüntülerin ya da filmin temasına göre seçiliyordu. Aralarda ise canlı piyano eşlikleri doğaçlama olarak yapılıyordu. 1910'larda filmlere eşlik eden piyanistler için özel olarak hazırlanan "cue sheet", yani görüntülere en uygun olacak parçaların

<sup>6</sup> Buradaki tarihsel bilgiler K. Kalinak'ın (2010) *Film Music A Very Short Introduction* kitabından alınmıştır. S. 34-36.

listeleri elden ele ve gösterim salonlarında dolaşmaya başlamıştı (Kalinak, 2010:41). Bu listeler daha da gelişerek içinde hem özel olarak sinema için bestelenen, hem de daha önceden yazılmış fakat görüntülere eşlik etmeye uygun eserlerden oluşan müzik ansiklopedileri ortaya çıkmıştı. Film yapımcıları ve yönetmenleri bu koleksiyonlardan faydalanabiliyorlardı. Bunların en önde gelenlerinden bazıları Becce'nin Berlin'de yayımlanan *Kinothek* serisi (1919-29) ve Zamecnik'in *Sam Fox Moving Picture Music* (1913-14) ile Erno Rapee'nin Amerika Birleşik Devletlerinde yayımlanan *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924) ve *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925) adlı ansiklopedileriydi (Kalinak: 42). Bu kitaplarda hem popüler müzik hem de klasik müzik örnekleri vardı. Amerika Birleşik Devletlerinde, sessiz filmler için ilk müzik katalogunu hazırlayan kişinin New York'ta Carl Fischer'de çalışan Max Winkler olduğunu biliyoruz (Prendergast, 1977:8).

Zaman geçtikçe, daha duyarlı yapımcılar filmleri için özel olarak yazılacak müzikler istemeye başlamışlardı. Bilinen kadarıyla ilk olarak Fransız *Film d'Art* şirketi *L'Assassinat du Duc de Guise* filmi için 1908'de ünlü besteci Camille Saint-Saens'e müzik yazdırmıştı (Prendergast, 1977:6). Aynı yıl Rusya'da Mikhail Ippolitov-Ivanov *Stenka Razin*'e müzik yazmış, İtalya'da ise 1915'te opera bestecisi Mascagni, *Satan's Rhapsody*'nin müziklerini üstlenmişti (Kalinak, 2010:45).

1909'dan itibaren yönetmenler filmlerine uygun bir "eşlik" sağlayacak olan müzikleri belirlerken, birebir görüntüye uyanları tercih etmişlerdi. Daha sonraları ortaya çıkan *original score* (film için yazılan özgün müzik) da aslında bu anlayışın bir uzantısıydı. *Moving Picture World* adlı derginin 1909 sayısında yer alan bir makaleden, görüntüye bire-bir uyamayan müziklerin kullanımının hiç hoş karşılanmadığı anlaşılıyor (Paulin, 2000:66):

Şikagolu bir piyanist "...Baba ile oğlunun gözyaşlarıyla birbirlerinden ayrıldıkları bir sahnede... "Don't take me home" (Beni eve götürme) adlı parçayı çaldı. Bu tür bir iş kotüdür - çok kötü. Bana göre piyanistin filmi takip etmesini sağlamayan yöneticiler, çok büyük bir hata yapmaktadırlar."<sup>7</sup>

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, daha sinemanın ilk yıllarında müzik ve görüntünün bir ilişki içerisinde olması gerektiği düşünülmekteydi. Bu ilişki her ne

<sup>7</sup> "Weekly Comments on the Shows: Among the Chicago Theatres," *Moving Picture World* 5, No. 13 (25 Eylül, 1909): 412. Martin Marks'ın 1997'de yayımlanan *Music and the Silent Film* kitabından alıntı.

kadar da arzu edilen şekilde, yani müziğin de eşit seviyede yer alması durumu olmasa da, müziğin anlamı etkilediği kabul edilmiş, dolayısıyla da görüntüdeki anlamlara uymayan müziklerin kötü sayıldığı belirtilmişti. 1920'de New York'un Rialto Tiyatrosu şefi Hugo Riesenfeld de filme uygun müzik seçilmesinin en zor tarafının seçilen müziğin güzel olması, ancak filme "boyun eğen", yani "görüntünün ya da hikayenin üzerine çıkmayan bir müzik olmasıdır" demişti (Paulin:75). Yani bu dönemde müziğin önemi anlaşılacakla birlikte, onun yine de ikinci, hatta üçüncü planda kalması gerektiği düşünülmekteydi.

Müziğin film endüstrisinin ve sanatının gelişmesinde de çok önemli bir rolü vardı. Sesli filme geçildiği dönemde ABD'de Warner Bros. Vitaphone'u sinema'da daha kaliteli bir müzik olması için geliştirmiş ve ilk uzun metrajlı müzikli filmi *Don Juan* (1926) için hoparlörlerle birlikte canlı performans sergileyen New York Filarmoni Orkestrasını kiralamıştı (Kalinak: 52). İkinci filmi ise Al Jolson'un hem şarkı söyleyip hem de doğaçlama olarak konuştuğu müzikal *The Jazz Singer* (1927) idi. Bu aynı zamanda tarihe bazı belgelerde ilk "talkie" olarak geçecekti.<sup>8</sup> Modern film müziğini sessiz film müziğinden ayıran en önemli özellik sürekli etki yaratma işlevi ve bunu kendi yapısını tamamlayarak değil, kendini görsel ve anlatsal materyalle bütünleşerek tamlamasındandı (Brown, 1994:93). Bu tür bir müzik kullanımını ilk kez 1926'da *Don Juan* ve 1927'de *Jazz Singer* filmlerinde kendini göstermişti.

Fakat gerçek anlamda ilk 'konuşan' film 1929'da Amerika'da gösterime giren *The Lights of New York* filmiydi. İngiltere de gelişmeleri yakından takip ederek 1929'da Alfred Hitchcock'un *Blackmail* adlı sesli filmine ev sahipliği yapmıştı. Müzikaller o kadar başarılı olmuştu ki, ABD ve Avrupa'nın birçok kentinde sesli filmlerin ilk başarılı örnekleri müzikallerdi (Kalinak:52).<sup>9</sup> Fransa'da ilk sesli film, ironik olarak sinemaya sesin girmesine karşı olan René Clair tarafından yapılmıştı (*Sous le Tois de Paris*, 1930); Clair sinemayı bir sanat olarak görüyor ve etkisini

---

<sup>8</sup> Aslında Edison'un İngiliz asistanı William Dickson, hareketli görüntülerin ses kaydıyla birleştirilmesi üzerine çalışmış ve 1889'da 'kinetophone' adlı aygıtı yapmıştı. Dickson Edison'u odaya alarak makineyi çalıştırmış, kendi görüntüsü yürüyüp şapkasını çıkarmış, gülümseyerek Edison'a şunları söylemişti: "Günaydın Bay Edison, sizi tekrar görmek ne hoş. Umarım Kinetophone'u seversiniz. Eşlemeyi göstermek için elimi kaldıracağım ve 10a kadar sayacağım." (Monaco, 1977: 76-77). Belki de tarihteki ilk "talkie" buydu.

<sup>9</sup> ABD'de *Hallelujah* (1929), *Applause* (1929), Almanya'da *The Blue Angel* (1930), Fransa'da *Le Million* (1931), İngiltere'de *Evergreen* (1934).

hareketli görsellerden elde eden bir formun konuşmalarla bu ayrıcalığının bozulacağını söylüyordu (Manvell ve Huntley, 1957:29). Bu filmin müziklerini ise Raoul Moretti ve Armand Bernard bestelemişlerdi. 1928'de Walt Disney de ses teknolojisinden yararlanarak ilk *Mickey Mouse* çizgi filmi (*Steamboat Willie*) New York'ta izleyicilerle paylaşacaktı. Mayıs 1929'da serinin *Skeleton Dance* filmi Grieg'in müzikleriyle hayat bulmuştu (Manvell ve Huntley, 1957:36). Film müziği terminolojisine giren "mickey-mousing," yani müziğin hareketleri tam olarak aynı zaman ve şekilde taklit etmesi, Disney'in bu filminden gelecekti.

Ancak sinemaya 1928'de sesin gelmesiyle masraflar da artmıştı. Sette ses kaydı yapmak için ek ücretler, aktörlerin ses kaydı için mikrofonların kullanımı, kullanılacak müziğin kaydı için müzisyenlerin ve yönetmenlerin kiralınması ayrı bütçeler ve sorumlu kişilerin belirlenmesini gerektirecekti. Bu gelişmeler Hollywood'da özel Müzik Departmanları oluşmasına ve müzisyenler için yeni iş olanaklarının doğmasına sebep olmuştu. Besteciler için aslında hem iyi hem de zor bir dönemdi. Kendi stillerinden feragat ederek yapımcı ve yönetmeni memnun edecek müzikler yazmak durumunda kalıyorlar, zaman açısından da kısıtlanıyorlardı. Yine de birçok besteci tarihe geçecek film müzikleri yazabilmişlerdi. Hans Richter'in *Sabah Hayaletleri* (1928) adlı filminin müziğini dönemin önde gelen bestecilerinden Hindemith bestelemiş ve müzik canlı çalınmıştı. Walter Ruttmann'ın *Berlin-Bir Kentin Senfonisi* (1927) adlı filminin ise canlı senfonik müziği vardı (Monaco, 2001:58).

Rus besteci Shostakovich'in 1929'da Kozintsev ve Trauberg tarafından çekilen sessiz film *The New Babylon* için yazdığı müzikler, kendi orijinal stilini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda o dönemin trendi olan klasik müzik bestelerinde popüler müzik kullanımı olgusunu da içeriyordu (Brown, 1988: 174). Bu tür eserler Fransız besteciler grubu *Les Six* tarafından da yazılıyordu. Fransız-Prusya savaşında bir Fransız mağazasında çalışan işçi kızı konu alan bu filmde Shostakovich, film için bestelediği müziklere ek olarak bir de yine Rus besteci Tchaikovsky'nin (1840-1893) *Gençlik Albümü*nden "Old French Song" (Eski Fransız Şarkısı) adlı piyano eserini diegetik olarak kullanmıştı. Yaşlı bir adama sokak ortasında bariyer olarak bırakılmış olan bir piyanoda çaldırılan eser, Rus bir besteciye ait, fakat Fransız tarzındadır; yani Fransa-Prusya savaşını iki ülkenin müzikal değerleri üzerinden betimlemektedir.

Brown'un öne sürdüğü (1994:95) gibi modern film müziği canlı performans için değil de kayıt ortamı için yaratılan ilk müzikal sanat olmuştu.

### 1.3 Sinemada Klasik Dönem (1930-1980)

#### 1.3.1 Film Müziğinde "Altın Çağ" ve Savaş Sonrası Dönem (1930-1960)

Film müziği tarihi ve teorisi ile ilgili ilk kitabı 1936'da yazan Kurt London, müziğin sessiz filme can, ruh ve anlam kattığını, müziksiz sessiz filmin var olma hakkının olmadığını belirtmişti (London, 1936:36-37). Aynı zamanda filmde müziğin bilinçsiz olarak duyulduğunu söyleyen London, iyi film müziğinin aslında 'fark edilmediğini' savunuyordu (37). Film müziğini klasik müzikteki "program müziği" ile karşılaştıran London, program müziği bestecisinin 'programı' kendisinin seçtiğinden belirli bir form çerçevesinde eserini ortaya koyduğunu, ancak filmlerde var olan hikaye ve görüntüye uygun olarak eşlik eden bir müzik yazılması gerektiğinden, film müziğinin kendi formunun olamayacağını savunuyordu (1936: 52). Bu bakış açısı aslında bir dereceye kadar doğru, çünkü kısa süreler içerisinde var olması gereken film müziği, besteciye aslında belirgin bir form geliştirecek zamanı vermiyor. Film müziği bestecilerinin bu açıdan yazacakları müzik senaryoya, o andaki görüntüye ve yönetmenin görüş ile isteklerine bağımlı. Ne kadar kısa olursa olsun, yine de müziğin genel kuralları ve öğelerini içeriyor ve kendini hissettiriyor; görüntüye ek olarak, ya da rağmen, kendi mesajlarını verebiliyor. Yani müziğin film içinde yine de bir otonomisi var, London'un 1936'da yazdığı gibi müzik sadece hizmetli rolü üstlenmiyor.<sup>10</sup>

Film müziğinin Altın Çağı sayılan dönemde Charlie Chaplin'in ilk sesli filmleri *City Lights* (1931) ve *Modern Times* (1936) ses efektleri kullanmamış, kesintisiz müzikle seslendirilmişlerdi. Özellikle ikinci filmde müzik Charlie

---

<sup>10</sup> London, *Film Music* kitabının 52. sayfasında "Music is no longer the mistress, but the servant" [Müzik artık evin hanımı değil, hizmetçisidir] yazmıştı.

Chaplin'in kendisi tarafından yapılmış ve tüm hareketlerin ritmine, görüntülerin oluşturduğu duygu ve anlamlara göre yazılmıştı. Chaplin müziği görsel anlatının işitsel formu gibi kullanmış, hikayesini müzikle oluşturmuştu. Charlie Chaplin'in başyapıtlarından olan *Modern Times*, 1936'da yapılmasına rağmen, hiç diyalog içermeyip anlatımın yalnızca müzikle yapıldığı, insanlarla makineler arasındaki ilişkiyi inceleyen bir komedidir. Chaplin, anlatımı ve akıcılığı müzikle sağlamayı tercih etmiş, böylelikle de makinelerin dünyamıza getirdiği negatif unsurlar, insanların aslında insanlıktan uzaklaşmaları çok daha etkili bir şekilde vurgulanmıştı. Müzik komik sayılacak bir karaktere sahip olsa da, içinde bulunan durumun dramı, insanın makineler tarafından yönetilecek duruma gelmesi, müziğin yarattığı ironi sayesinde daha çarpıcı bir hale gelmişti.

Manvell ve Huntley'e göre (1957:37) ilk gerçek deneysel film müziği Fransa'da Berthold Bartosch tarafından yapılan animasyon film *L'Idee* (1934) idi. Filmin müziklerini Arthur Honegger 1928'de ortaya çıkan elektronik enstrüman Ondes Martenot ile yazmıştı. Honegger o dönemde bu çalgıyı kendi konser müziklerinde de kullanıyordu.<sup>11</sup> Dolayısıyla genelde 'klasik müzik' olarak adlandırılan çoksesli Batı müziği sadece eserlerle değil, o dönemdeki çağdaş enstrümanlarıyla da sinemaya giriş yapıyordu.

Özgün müziğin klasik film müziğine girişini onaylayan ve belgeleyen ilk müzik Max Steiner'in 1933'de *King Kong* için yazdığı müziklerdi (Brown; 1988:180). Steiner bu filmde ilk kez müziğiyle atmosfer yaratıp onu devam ettirecek, karakterleri betimleyecek ve filmin ritmini oluşturacak, böylelikle özgün film müziği sinemanın olmazsa olmaz bir unsuru haline gelecekti. Bu uyumsuz seslerle dolu müzik konser salonlarında dinlenmezdi, fakat filmle birlikte izleyiciler tarafından beğenilerek dinlenmişti.

1934'de Edgar Ulmer tarafından çekilen *The Black Cat* filminin müziklerini Roemheld yapmıştı ve çoğunlukla fonda duyulan müzik şu klasik müzik eserlerinden oluşuyordu: Liszt, Si minör piyano sonatı; Tasso, Macar Rapsodisi No. 6; *Les Preludes*; *Rakoczy Marşı*; Tchaikovsky: *Romeo ve Jülyet*; *Pathetique* Senfoni; Brahms: *Sapphic Ode*; Si minör Piyano Rapsodisi, Op. 79/1; Chopin: Piyano Prelüdü

<sup>11</sup> Ondes Martenot, *Theremin* gibi elektromanyetik dalgaların şekillendirilerek ses düzeyi ve yüksekliğinin ayarlandığı bir elektronik müzik aletidir. Theremin de 1928'de Rusya'da icat edilmişti, ancak enstrümana dokunmadan sesler oluşturuluyordu. Ondes Martenot ise klavyeye sahipti ve vibrato ile glissandolar için ek aygıtları vardı.



no. 2; Schumann: Mi bemol majör piyanolu kentet; Schubert: Senfoni no. 8; Beethoven: 7. senfoni, 2. bölüm (cenaze marşı); Bach: Toccata ve Fügler, Do majör, re minör (Brown, 1994: 58). Bu eserlerin çoğu solo piyano için yazılmasına rağmen Roemheld hepsini senfoni orkestrası için düzenlemişti, çünkü o dönemde senfonik müzik kendini film müziklerinin temel tarzı olarak kabul ettirmişti (Brown: 59)

İngiltere'de ilk uzun metrajlı filmlerden biri olan *Things to Come* (1935) için müzik yazar Sir Arthur Bliss, film müziğinin sorunlarıyla ilgili fikirlerini şöyle dile getirmişti (Prendergast, 1977:209-210):

"... saf müzikal ses her zaman filmlerde geniş bir öneme sahip olacak. Çok güçlü bir ifade şekli var. Bir manzaraya nostalji getirebilir, günün ya da gecenin herhangi bir saatine ise dram katar; altta kalan insani duyguları ifade eder, aktörler bunu açıkça gösteremedikleri zamanlarda bile. Ne olacağını haber verir, olanların da hatırlanmasını sağlar; en önemlisi, belki de, bir filmde ölü ve sıkıcı olanı canlandırır ve heyecan katar. Fakat müzik inatla araya girmemeli ki bunu her zaman yapabilir. Birisi demişti ki en iyi film müziği bilinçli olarak hiç duyulmayandır. Bu paradoksta bir gerçek vardır. Müzik görevini o kadar pürüzsüz ve mükemmel yerine getirmeli ki, ancak filmi stüdyoda onsuz izlediğin zaman onun yeri doldurulamaz öneminin farkına varasın."

Sir Arthur Bliss'in bu yorumları müziğin sinema için önemini birçok açıdan özetlemiş oluyordu. Ancak henüz müziğin bu yadsınamaz etki yaratma gücüne rağmen filmde kendine has dili ve kurallarıyla bir otonomiye sahip olduğu kabul edilmemiş görünüyordu.

Klasik Hollywood film müziği 1930'larda özellikle üç bestecinin çalışmalarıyla vücut bulmuştu: Max Steiner (*King Kong*, 1933), Erich Wolfgang Korngold (*Robin Hood'un Maceraları*, 1938) ve Alfred Newman (*Wuthering Heights*, 1939). Onları Dimitri Tiomkin, Miklos Rozsa, Bronislau Kaper ve Franz Waxman gibi Avrupa'daki Hitler faşizminden kaçan besteciler izlemişti. Daha sonraları 1940'larda folk ve caz müziği sinemada kullanılmaya başlanmış, büyük orkestraların sağladıkları geniş Romantik seslerden sonra *Modernism* ve *Minimalism* akımlarının getirdiği farklı söylemlerle değişik ifadeler filmlere girmişti. Hollywood'a ezgisel ve ritmik yapılarıyla Amerikan halk müziği unsurları içeren

müzikleriyle Aaron Copland ve Virgil Thomson yeni bir kimlik kazandırmaya başlamışlardı.

Rusya'da Eisenstein ise müziklerini Prokofiev'in yazdığı ve ilk tamamlanmış ses kaydına sahip filmi *Alexander Nevsky* (1938) ile ilgili şunları yazmıştı (1957: 158): "Bazı sekanslar var ki çekimler daha önceden kaydedilmiş müziklere göre kurgulandılar. Bazı sekanslarda ise kurgusu ve montajı tamamlanmış görüntülere bütün bir müzik parçası yazıldı. Bazı sekanslar ise her iki yaklaşımı da içeriyor. " Yani Batı'da düşünülen ve yazılanlardan farklı olarak Eisenstein filmlerinde müziği ön planda tutuyor, hatta bazı sahneleri müziğe göre montajlıyordu. 1944'te de *Korkunç Ivan* filmini yine Prokofiev'in müzikleri ve aynı bakış açısıyla çeviren yönetmen, sinema konusunda *Film Form* (1949) ve *Film Sense* (1957) olmak üzere iki tane de kitap yazmıştı. Eisenstein gibi Macar yönetmen Béla Balazs da 1920'lerden itibaren sinemanın yapısı üzerine çalışmalar yaparak *The Visible Man or Film Culture* adlı kitabı 1924'te yazmıştı. Balazs yakın çekimlerin gücünü keşfederek, filmin gerçek alanının "mikro-dramatik" olduğuyla ilgili bir kuram ortaya atmıştı (Monaco, 1977: 384). Balazs aynı zamanda sinemayı ekonomik bir bakış açısıyla inceliyordu. Monaco'nun da yazdığı gibi, "sinemanın ekonomik temelini, sinema estetiğinin asal belirleyeni olduğunu anladı ve herhangi bir filme yaklaşımımızın paylaştığımız değerler tarafından nasıl biçimlendirildiğini kavrayan ve açıklayan ilk sinema kuramcılarında biri oldu (1977:384).

Yıllar geçtikçe, orkestral dokusu bakımından Wagner, Verdi, Puccini ve Strauss'un orta ve geç dönemlerine benzeyen Romantik stildeki film müzikleri (buna 19. yüzyıl Senfonik Stil de denebilir), Steiner, Korngold ve Newman gibi film müziği bestecileri tarafından kullanılmaktaydı. Bu besteciler Romantik ustaları takip ediyorlardı, çünkü onlar da kendi operalarında benzer sorunlarla baş etmişlerdi; bundan dolayı dramatik film müzikleri yazmak konusunda geç Romantik Dönem bestecilerini örnek almışlardı. Amerika'da ilk önemli film müziği Steiner tarafından John Ford'un ünlü ve etkili filmi *The Informer* (1935) için yazılmıştı. Bu filmde "karakteri olan tema" fikri hakimdi; müziğin girişi filmde önemli bir olayı simgelerken müzikteki eksik akorlar (*diminished*) kötü olaylara işaret ediyordu (Prendergast, 1977:42). Filmde müzik ile aksiyon arasında yakın bir senkron vardır; müziğin değişimi perdede görüntülenen olay ve kişilerin değişimini haber vermek üzere zamanlanmıştı. Böylelikle müzik sadece görsel metnin işlevini yerine getirmesi

için bir fon oluşturmakla kalmayıp bu metnin bir parçası olmakta, olaylar ya da kişiler görüntüye girmeden onları temsil ediyor, ya da gelişlerinin habercisi oluyordu. Konuşan karakterlerin yokluğunda müzik izleyicinin dikkatini çeken işitsel bir varlıktı.

Farklı bir yaklaşım ise Orson Welles'in ünlü *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, 1941) filmine müzik yazan Bernard Herrmann tarafından ortaya konmuştu. Burada müzik başı ya da sonu belli olmayan fon müziği şeklinde değil, çeşitli temalar ve karakterlere ait *leitmotifler* içeren uzun ve tamamlanmış eserler halinde yazılmıştı. David Raksin de müziklerinde sürekli değişen ritimler ve ölçü sayılarıyla, kontrpuan kullanımı ve *passacaglia* ile *kanon* formlarını müziklerine dahil etmesiyle (*Forever Amber*, 1947) sinema müziğine farklı bir soluk getirmişti (Brown, 1988: 188). Raksin *Laura* (1944) filmine yazdığı müzikle de, Alex North'un *A Streetcar Named Desire* (1951) filminde yaptığı gibi, sinemada caz müziğini etkin bir şekilde kullanmıştı. Preminger'in gizemli polisiyesi *Laura* (1944), David Raksin'in yazdığı *Laura* temasıyla hafızalara kazınmış, ve bu parça filmde bile daha popüler olarak "hit şarkı" haline gelmişti. Enteresan olan, tüm filmdeki tek müzikal tema olan bu ezgi film süresince hiç tümüyle duyulmuyor. Ancak *Laura*'nın portresiyle ilintilendikten sonraki her duyuluşunda kadın karakteri ve detektifin ona duyduğu platonik aşkı yeniden çağırıyor.

1940'larda *films noirs*, psikolojik dramlar ve polisiye filmler arttıkça, yeni ve modern-tınlı müzikler sinemada yerlerini aldılar. Wagner ve Rachmaninoff yerine şimdi de Bartok ve Hindemith gibi 20. yüzyıl bestecilerinin stilleri sinemaya giriş yapmıştı. Daha karmaşık ritimler, bitonalite ve politonalite (iki tonlu ya da çok tonlu müzikler), artan kromatik ve uyumsuz sesler, majör/minör yerine modal diziler film müziklerinde yerini alıyordu. Bu türde müzik içeren filmlerden ve film müziği bestecilerinden bazıları şunlar: *Double Indemnity*, *A Double Life* ve *Naked City* (1944, 194 ve 1948, Miklos Rozsa), *The Bad Seed* ve *Spartacus* (1956 ve 1960, Alex North), *Freud*, *Planet of the Apes* ve *The Omen* (1962, 1968 ve 1976, Jerry Goldsmith). Brown'a (1988: 187) göre *The Omen* filminin Oscar Ödülü kazanan müziğinde, özellikle koral olanlarda, Igor Stravinski'nin de etkisi görülebiliyor.

Aynı dönemlerde Alfred Hitchcock da Macar besteci Miklos Rozsa ile çalışarak birkaç tane başarılı psikolojik gerilim filmi yaratmıştı. Bunlardan ilki *Spellbound* (1945) filmiydi. Rozsa, paranormal aktiviteleri simgelemek için

Theremin kullanmış, yaylı, bakır nefesli ve ksilofon sesleriyle oluşturduğu gerilim yaratan müziklerle filmin etkisini sağlamıştı. Kromatik inici diziler ve uyuşumsuz sesli akorlar kullanan Rozsa, bazı sekanslara on dakikadan uzun süren müzikler yazmıştı. Hitchcock memnun olmuş olacak ki, bu müzikler kesintiye uğramadan film sahnelerine monte edilmişlerdi.

1940'larda yine popüler olan bir film türü ise geçmişe ait bestecilerin yaşamlarını konu alanlardı: *The Song of Love* (1947) Clara ve Robert Schumann'ın aşkını Schumann, Brahms ve Liszt'in müzikleri eşliğinde anlatırken, *A Song to Remember* (1945) Frederic Chopin'in hayatını ve müziklerini sinemaya taşımıştı. Bu filmler müzik olarak klasik eserler kullandığından, sanat eserlerinin kesintiye uğratılması gibi olumsuzluklar içermekteydi kuşkusuz, ancak bazı seyircilere klasik müzikle ilgili belki de ilk kez deneyim yaşama olanağı tanımışlardı. Filmler gösterildikten sonra Chopin'in müziklerinin nota satışlarında büyük bir artış görülmüştü (Prendergast, 1977:70). Film için özel olarak tasarlanan orijinal müzikler ise Akademi Ödülleri kazanmaya başlamışlardı. Friedhofer 1946'da *The Best Years of Our Lives* filmine Wagner geleneği doğrultusunda leitmotifler kullanarak yazdığı müzik için ödül alırken, Amerikalı besteci Copland da 1949'da *The Heiress* filmine yazdığı müziklerle En İyi Dramatik Film Müziği Akademi Ödülü almıştı. Öyle görünüyor ki 1940'larda sinemada özgün müzik kullanımının değeri anlaşılmaya başlanmıştı. Prendergast'a göre (1977:38) film müziği 1935-1950 yılları arasında bir takım klişeler içeriyordu; gerçek sanat olmamakla birlikte yine de özgün eserler olarak bestecisinin izlerini taşıyordu. Bu fikre tamamıyla katılmak mümkün değil, çünkü sanat eseri sayılan filmlerin bir parçası olan ve özel olarak o filmlerin anlatısına göre yetkin kompozitörler tarafından bestelenmiş müziklerin de sanatsal değerleri olması çok da uzak bir ihtimal olmasa gerek.

Müzikaller 1950'lerde Hollywood'da bir Rönesans yaşamıştı. An American in Paris (ki burada Amerikalı besteci George Gershwin'in müzikleri de baş roldeydi), *Gigi*, *Singing in the Rain* gibi filmler müzik ve dans sahneleriyle silinmez etkiler bıraktılar.

Bu dönemde ülkelere ve yörelere ait geleneksel müzik ve dans da yeni sesli ve görsel teknoloji aracılığıyla dünya çapında insanlara sunulmaya başlanmıştı. ABD'deki gelişmeler Latin Amerika'ya da ulaşmış, orada da yöresel müzikaller olarak perdede vücut bulmuştu: tangolar *Adios Buenos Aires* (Arjantin, 1938), Afro-

Braziliyen sambilanarı *Alo Alo Carnaval* (Brezilya, 1936), maryaçiler ise *Alla en el Rancho Grande* (Meksika, 1936) adlı yapımlarda görülebilirdi. Meksika sinemasının altın çağı sayılan 1940'larda, popüler yöresel ezgileri Emilio Fernandez'in *Maria Candalaria* (1944) ve *Flor Silvestre* (1943) adlı melodramlarında yer alıyordu (Kalinak, 2010:52).

Çin'deki ilk sesli film *The Songstress Red Peony* (1931), operada kadın karakterleri oynayan Mei Lanfang tarafından seslendirilen Çin operasından dört şarkıyı içermekteydi; bunun yanında *Big Road* (1935) ve *Street Angel* (1937) gibi filmlerde (ki bu filmde halk da perdede görünen sözlerle şarkıları söylemeye davet ediliyordu) sol görüşe ait devrim ezgileri de vardı. Hong Kong'da (*White Golden Dragon*, 1933) ve Tayvan'da da (*Six Talents' Romance of the West Chamber*, 1955) opera müzikleri filmlerde kullanılıyordu. 19. yüzyıl Hint tiyatrosunda yer alan şarkı ve dans geleneği, Hindistan'da çevrilen filmlerde de devam etmiş ve canlı performanslarla seslendirilen (şarkıcılar ve bansuri ve sitar gibi geleneksel Hint çalgılarıyla) *Alam Ara* (1931), *Kalidasa* (1931) gibi filmler ortaya çıkmıştı. 1950'lerde Hint filmlerine eşlik eden orkestralar yüzden fazla eleman içeriyor ve müzik filme değil, filmlerin senaryoları müziğe ve şarkılara göre yazılıyordu (Kalinak, 2010:55). İlk İran sesli filmleri de aslında Bombay'da yapılmıştı: *The Lor Girl* (1932) filmi de özgün müzikleriyle Pers şarkı ve danslarını öne çıkarıyordu; hatta 2. Dünya Savaşı sonrasında gelişen *Film Farsi* seyircileri bu müziklere o kadar çok alışmışlardı ki, Hollywood efsanesi *Ben Hur* (1959) İran'da gösterime girdiği zaman filme İranlı şarkıcıların söyledikleri şarkılar da eklenmişti (Kalinak:56).

Mısır sineması Arap dünyasındaki en büyük film endüstrilerinden birine sahip olarak Hint sineması gibi şarkı ve danslara geniş bir şekilde yer vermektedir. Afrika, Arap, Latin ve Batı müziklerinden harmanlanan şarkılar 1930'lardan 1960'lara kadar *The White Rose* (1934), *Honeymoon* (1946), *The Flirtation of Girls* (1949) gibi Mısır filmlerinde yer alıyordu (Kalinak, 2010:57). Lübnan, Fas ve Tunus da aynı modeli takip etmekteydi.

Japonya'da ise Rus filmcilerden etkilenen yönetmen Akira Kurosawa, filmlerinde geleneksel Japon müziğini Batı müziği ve popüler müziklerle birlikte kullanıyordu: *The Bad Sleep Well* (1960) filminde Shinto müziği ile Wagner'in *Düğün Marşını*, Latin müzikleriyle beraber bir keşişin dini şarkısını, *The Hidden Fortress* (1958) filminde caz saksafon müziği eşliğinde şarkı söyleyen köylüleri

kullanmıştı. Filmlerin Japon müzikleri içermesi gerektiğine inanan Japon besteci Fumio Hayasaka, Kurosawa filmlerine müzik yazmış fakat bazen yönetmenin Batı tarzındaki müziklere olan eğiliminden rahatsız olmuştu (Kalinak, 2010:60). 1950'de çekilen *Rashomon* filmi için Kurosawa bir İspanyol dansı olan Bolero istemiş, fakat Hayasaka geleneksel Japon çalgıları *sho* ve *wagon* ile seslendirilen Japon Saray müziği *gagaku*'yu da müziklere ekleyebilmişti (Kalinak:60).

1927-45 yılları arasında Almanya'da Milliyetçi Sosyalist hareketiyle birlikte müzik ve kompozisyonun Kant'ın "yüce" kavramıyla bağlantılı olarak 19. yüzyıl senfonik geleneğiyle tekrar buluşması bekleniyordu, dolayısıyla film müziğinden de beklenti buydu (Volker, 2006: 18). Bu anlayışa göre Nazi propagandası yapan filmler ortaya çıkacaktı. Bunlardan ilki Hans Steinhoff'un Hitler Youth Quex (1933) idi; müzik olarak ise kabare ve valsler yerine marşlar kullanılıyordu (Volker: 21). Veit harland'ın filmi *Jud Süs* (1940) için ise Wolfgang Zeller leitmotif olarak bir Alman halk şarkısına yer vermiş, Yahudi müziğini andıran melodik minör ezgilerini ise yozlaşmış ve alt tabakadan sayılan insanları (genellikle de Yahudileri) simgelemek için kullanmıştı (Volker: 22). 1935'te caz resmi olarak yasaklanmıştı, dolayısıyla müzikal ve müzikal komedilerde vals ile foxtrot dışında müzik kullanılamıyordu (Volker: 23). Anlaşılan, Nazi rejiminin kültürel politikasını yakından izleyen film müzikleri savaş dönemi Almanya'sında propagandanın ötesine geçemiyordu.

İtalya'da ise 1942-52 yılları arasında sıradan insanların gerçekliğini içten bir şekilde yansıtan bir sinema ortaya çıkıyordu. Savaş sonrası İtalyan sineması da aynı şekilde ya insanlar için ya da insanlarla ilgili filmleri *neo-realizm* akımı aracılığıyla ortaya koyuyordu. Lunghi'ye göre neo-realist filmlerin müziğe gereksinimi vardı; natüralizm gerçeği tümüyle yansıtamadığından müziğin daha derin anlamları ifade etmesi gerekiyordu (Dyer, 2006: 29). Neo-realist sinemada beş çeşit diegetik müzik bulunurdu: dini, askeri, konser/opera, halk müziği ve popüler müzik (Dyer: 30). Bu akımla sinemaya birçok sanatsal film kazandıran İtalyan yönetmen Luchino Visconti, müzikle olan yakın ilişkisinden dolayı (bir opera yönetmeniydi) film müziğine de büyük bir hassasiyetle yaklaşıyordu. Filmlerinde sıradan insanı odak noktasına koyan ve onun yaşamını, duygularını ve davranışlarını konu alan filmler yapmakla ilgilenen Visconti, 1942'de ilk filmi *Ossessione*'yi tamamlamıştı.<sup>12</sup> Bu film Yeni Gerçekçilik akımının İtalyan sinemasındaki başlangıcını haber vermekteydi. Birçok opera ve

---

<sup>12</sup> Film, James Cain'in 1934 yılında yazdığı *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* adlı romanından uyarlanmıştı.

tiyatro oyununu yöneten Visconti, güzel sanatlara olan ilgisi neticesinde sahne yapımlarında genelde dekorları ve müzikleri de kendisi seçmeyi tercih ederdi. Müziği filmlerinde yalnızca olayı canlandırmak değil, kişilerin iç dünyalarını yansıtmak, ya da bir duruma veya duyguya vurgu yapmak için kullandığını görürüz. Bu anlayışla Visconti birçok film yapmış, son filmlerinden biri olan ve Thomas Mann'ın aynı adlı öyküsünden uyarlanan *Venedik'te Ölüm* (1971) ile bir başyapıt ortaya koymuş, müzik olarak da senaryo ile birçok metinler arası anlam taşıyan Mahler'in üçüncü ve beşinci senfonilerinden kesitler kullanmıştı.

### 1.3.2 Sinemada Yeni Dalga ve Modernist Film (1960-1980)

1960'larda film müziği eskisi kadar yoğun bir şekilde değil, daha dikkatli kullanılıyor, filmde gereken noktalar belirlenip, görüntünün bir şeyler söylemediği ve müziğin ise gerçekten bir şey anlatacağı ya da anlamlı olacağı anlara konuluyordu. Birçok filme müzik yazan besteci Jerry Goldsmith, bu dönemde müziğin gücü ve sinemadaki yeri hakkında şunları söylemişti (Wierzbicki, 2009:189):

Film yapımcılığının tarzı bütünüyle değişmiştir, fakat eskiler arayı yaratıcı bir şekilde ya da teknik olarak hala kapatamadılar... Müzik toplumda daha önce olmadığı kadar etkin bir güç, bu yüzden film yapımında da daha etkili ve güçlü. Genç yapımcılar bunun daha çok farkında. Bazıları bunun nasıl çalıştığının farkında değiller, fakat nasıl çalışması gerektiğini biliyorlar.<sup>13</sup>

Besteci Elmer Bernstein ise bu kadar iyimser bakmıyordu o dönemki film müziğine. Hatta iki nedenden dolayı film müziğinin "Altın Çağı"nın sonunun geldiğini söylemişti: biri filmlere bir tema şarkısı eklenmesi (burada ilk kez 1952'de *High Noon* filmine Dimitri Tiomkin'in yazdığı şarkıdan ve onun başarısından söz ediyordu), ikincisi ise sinemaya gelen ve artık sıklıkla kullanılan "pop sound"dı (Wierzbicki, 2009:190). Kuşkusuz yönetmen ve yapımcılar popüler müziğin toplum üzerindeki gücünün farkına varmış, bunu da filmlerinde daha çok hasılat yapacak şekilde kullanmaya geçmişlerdi. Özellikle genç kuşağın sinemada izleyici olarak sayısını artırmak, filmlerde kullanılan popüler şarkıların kayıtlarının da satışını artıracak, dolayısıyla bir taşla iki kuş vurulacaktı. Bernstein bu gerçeği

<sup>13</sup> Charles Champlin, "Sound and Fury Over Film Music," *Los Angeles Times*, 12 Mart, 1967, C14'den alınmıştır.

kabullenmekle birlikte sinema sanatı için çok olumsuz bir gelişme olarak yorumluyordu. Yapımcıların bu şekilde film müziğini ciddi bir sanat olmaktan çıkarıp, bir "pop sanat"a, hatta "pop çöp"e dönüştürdüklerini yazıyordu (Wierzbicki, 2009:190):

Ne kadar ironik ki, müziğin bir sanat olarak en popüler olduğu bir dönemde, film yapımcıları sinema tarihinin başlangıcından beri filmde müzik kullanımıyla ilgili en cahilce davranışları sergiliyorlar.<sup>14</sup>

Ünlü yönetmen Hitchcock ise 1950'lerden itibaren filmlerinde Bernard Herrmann'ın çığır açıcı film müzikleriyle farklı efektler yaratıyordu. Herrmann yönetmene karşı gelebilen ve istediği şekilde film müziği yazabilen ender bestecilerden birisiydi. Yönetmenlerin müzik anlayışına güvenmeyen Herrmann, "çoğu yönetmenin müzik zevkini takip ederseniz, müzik berbat olur. Tabii istisnalar da var. Mesela Hitchcock çok duyarlıdır: bana karışmaz!" diyerek fikrini ortaya koyuyordu (Kalinak, 2010:102). Fakat *Psycho* (1960) filmiyle kazandığı olağanüstü başarıdan ve birlikte yaptıkları dokuz filmde sonra bu verimli ilişki bile anlaşmazlık yüzünden 1966'da *Torn Curtain* film setinde bitmişti. Herrmann daha sonra 1976'da Scorsese (*Taxi Driver*) ve Brian de Palma (*Obsession*) ile çalışmıştı.

Popüler şarkılar aslında sinemada hep vardı, örneğin *Casablanca* (1942) filminde 'As Time Goes By', ve *High Noon*'da (1952) 'Do not forsake me oh my darling.' 1960'larda bu daha da önem kazanmış, popüler şarkılar (buna rock 'n' roll dahildi) ve önceden yazılmış klasik eserlerden derlenen *compilation score* (derleme film müzikleri) sinemaya yeni bir film müziği modeli olarak girmiş, dünya müzikleri filmlerde daha çok kullanılır olmuştu. Derleme film müzikleri (compilation score) daha çok fon müziği olarak kullanılıyor, fakat zaman zaman görüntüye dahil olan canlı performanslarla da ortaya çıkıyordu. Genelde orijinal kayıtlarıyla kullanılmakta, bazen ise Beatles'ların başarılı filmleri *A Hard Day's Night* (1964) ve *Help!* (1965)'de olduğu gibi orijinal şarkılar ve orkestrasyonlarla desteklenmekteydi (Kalinak, 2010:87). *The Sounds of Commerce* adlı kitabında Jeff Smith (1998:155) şarkılardan oluşan derleme film müziğinin diğerlerine göre farklı işlevlere öncelik verdiğini yazıyor.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Elmer Bernstein, "What Ever Happened to Great Movie Music?" High Fidelity, Temmuz 1972, s.58.

<sup>15</sup> Pauline Reay'in *Music in Film: Soundtracks and Synergy* (2004: 38) adlı kitabından alınmıştır.



Formal otonomisi yüzünden, derleme film müziğinin yapısal ve ritmik devamlılık unsuru olarak kullanılması çok olası değildir. Bunun yerine, film yapımcıları genelde şarkıları bir ortam veya ruh hali yaratmak için, ve filmin karakterleri ile olaylarına yorum getirmek için kullanırlar.

Popüler şarkılar kullanmak filmin izleyici sayısına olumlu yönde etki yaparken, bir başka açıdan da olumsuz etki yapabilir. Her şarkı izleyici için beraberinde bir takım çağrışımlar ve anlamlar getirdiği için, bu bazen dikkat dağıtıcı ya da anlatıdan uzaklaştırıcı olabilir. Bazı yönetmenler olumsuz etkilerden kurtulmak için filmin montajını müzik kaydındaki şarkılara göre yapmayı seçmişlerdir. Lawrence Kasdan *The Big Chill* filminde (1983) hareket (aksiyon) ile müziğin ritim ve dokusu arasındaki geleneksel ilişkiyi kurabilmek için sahneleri ve montajı şarkılara göre yapmıştı (Reay, 2004:39).<sup>16</sup> Popüler müzik sözlü olduğundan filmde ayrıca diyalog yerine de geçebilir. Karakterlerin söylemek istedikleri ya da yönetmenin anlatmak istediği bir takım olaylar, durumlar ya da duygular şarkı yoluyla da izleyiciye aktarılabilir. Bu yöntem özellikle son zamanlarda Hollywood'dan çıkan dram ve polisiye dizilerde sıkça kullanılmaktadır.

Popüler müziğin geniş bir şekilde sinemada kullanıldığı ve belki de bir rock yıldızının film müziği yaptığı ilk örnek de Mike Nichols'un yönettiği *The Graduate* filmi (1967): bu filmin müziklerini o dönemin ünlü şarkı yazarı, Simon & Garfunkel ikilisinden Paul Simon yapmıştı. "Mrs. Robinson" dışında tüm şarkılar Simon'un daha önce yazıp kaydettiği albümlerdendi. Şarkıların bütünüyle yer alması dışında, filmin son bölümünde Nichols Simon'un şarkılarından oluşturduğu cue'ları da kullanmış ve görüntüye anlam katan fakat onlardan bağımsız da var olan bir müzik ortaya çıkararak film ve müzik arasında yeni ve farklı bir ilişki ortaya çıkarmıştı. 1978'de *Saturday Night Fever* filminin müzikleri en çok satan albüm olunca film yapımcıları film pazarlamasında plak endüstrisinin önemini daha da iyi kavramışlardı (Wierzbicki, 2009:216).

Eylül 1960'da yirmi üç tane bağımsız Amerikalı film yapımcısı bir araya gelip New York'ta "Yeni Amerikan Sineması"nı ortaya koyan bir manifesto yayımladılar. Bu manifestoda tüm dünyada sinemanın bozulduğunu, estetik açıdan dibe vurduğunu, tematik olarak yüzeysel ve sıkıcı olduğunu, iyi kritik alan filmlerin

---

<sup>16</sup> Carey, M. ve M. Hannan (2003) *Popular Music and Film*, I. Inglis (ed.) London: Wallflower Press, içinde 'Case Study 2: The Big Chill', s. 247-70, s. 268'den alınmıştır.

dahi stil ve hassasiyetten yoksun olduğunu yazıyorlardı (Wierzbicki, 2009:196). Seks devrimi, artan bir uyuşturucu kültürü, kadın hakları hareketi ve hippie kültürünün ortaya çıktığı bu yıllarda, Amerikan popüler müziğinin İngiliz gruplar tarafından istila edildiği ve Vietnam savaşı dolayısıyla Amerika Birleşik Devletlerinin genç nüfus tarafından emperyalist ve savaş yanlısı olarak görüldüğü de bir gerçektir. Dolayısıyla bu temalar filmlere de yansıtılacaktı. Ekonomik açıdan da bunalımda olan bağımsız film yapımcıları (Hollywood kadar şanslı değillerdi), estetik ve politik kaygılarla iyi film üretebilmek için büyük çaba sarf ediyorlardı.

Yeni Amerikan Sineması grubunun bir üyesi olan Peter Bogdanovich ironik bir gelişmeyle 10 yıl sonra popüler parçalar içeren "The Last Picture Show" adlı filmi yönetmişti (1970). Julie Hubbert'a göre Bogdanovich bunu parçaların popülerliğini kullanarak para kazanmak için değil, İtalyan yeni-gerçekçilik ve Fransız *cinéma-vérité* stillerinde olduğu gibi filmi daha gerçekçi ve yaşamsal yapmak içindi (Wierzbicki, 2009:200). Popüler müzik güncel ve hemen herkesin dinlediği bir müzik olduğundan, filmde özellikle diegetik (kaynağı sahnede görülebilen, betimsel) bir şekilde ortaya çıkması, anlatıyı daha gerçekçi ve izleyicinin yaşamının bir parçası haline getirmesi aslında çok da gerçekten uzak sayılmazdı. Bu anlayışla müzikal bir gerçekliğe yer veren dönemin Amerikan filmlerine örnek olarak *Mean Streets* (Scorsese, 1973), *American Graffiti* (George Lucas, 1973) ve *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975) gösterilebilir. Gerçi son filmde girişteki Elton John şarkısı (Amoorena, 1970) dışında pek belirgin müzik yoktu. Hubbert bu filmler ve müzikleriyle ilgili şu saptamayı yapmıştı:

1970'lerin bu önemli filmlerini birleştiren unsur, yeni gerçekçi bir görüntüden çok yeni gerçekçi bir ses; betimsel olmayan (non-diegetik) müziğin dramatik eksikliği ve *vérité*-istlerin "sadece kaynaklı müzik" görevinin çarpıcı uygulaması.<sup>17</sup>

Avrupa sinemasında durum Amerika'dan biraz farklıydı. Filmlerde modernist bir yaklaşım olan "distanciation" (uzaklaştırma), Brecht ve Althusser etkisiyle Marx'ın genel ideolojik beklentilere meydan okumak üzere "objeleştirme" ve "yabancılaştırma" unsurlarını kullanıyordu (Mera ve Burnand, 2006:5). Hollywood sinemasının romantik ve sonuçta *status quo*'ya uyumlu bir yaşam arayan

---

<sup>17</sup> Hubbert, J. "Whatever Happened to Great Movie Music?": *Cinéma Vérité* and Hollywood Film Music of the Early 1970s," *American Music* 21, No.2, 2003.

karakterlerin dertleri genelde kendileriyle ya da büyük Amerikan rüyasıyla ilgiliydi. Avrupa sinemasında Amerikan sinemasından farklı olarak empatik olmayan ve özellikle müzikal ifadeyi abartmayan bir film müziğine fazlaca rastlanabiliyordu. Modernist sinemada müzik, klasik film modelinin aksine süreklilik sağlamak, anlatıya zemin oluşturmak, karakterlerin ruh hallerine eşlik etmek ya da izleyiciye ne hissedeceğini bildirmek gibi özellikle müzik gerektiren noktalarda yoktur (Gorbman, 1987:153-4). Federico Fellini ve Luchino Visconti gibi İtalyan "Yeni Dalga" film yönetmen ve yapımcıları filmlerinde bazen önceden yazılmış ve çok tanıdık olan müzikleri farklı şekillerde kullanıyorlardı; popüler müzik diegetik olarak ortaya çıkarken, non-diegetik müzikler de yine geç Romantik dönemden seçiliyordu. Bu bariz tutarsızlık Dyer'a (2006:28) göre Yeni Gerçekçilik akımının gerektirdiği sıradan insanları anlatmak için çok da uygun değildi.

Britanya Yeni Dalga Sineması'nda Lindsay Anderson (*This Sporting Life*, 1963 ve *Britannia Hospital*, 1982), Karel Reisz (*Isadora*, 1968 ve *Fransız Teğmenin Kadını*, 1981) ve Tony Richardson (*A Taste of Honey*, 1961 ve *New Hampshire Hotel*, 1984) gibi yönetmenler İmparatorluğun çöküşü, işçi sınıfının artması, gençlik kültürünün yaygınlaşması ve entellektüel solun tekrar canlanması gibi olaylardan etkilenerken çevirdikleri filmler seçtikleri mekanlar (yağmurlu Kuzey Britanya) ve siyah-beyaz çekimlerden ötürü genellikle karanlıktı (Wierzbicki, 2009:199). Fakat esas dikkat çeken nokta o dönemki başka Avrupa filmlerinde de olduğu gibi, filmlerin melankolik caz müzikleriydi.

20. yüzyılın ikinci yarısında alışılmışın dışında müzik seçimleri Fransız Yeni Dalga sinemasında görülebiliyordu. François Truffaut, Jacques Rivette, Resnais ve özellikle de Jena-Luc Godard devrim niteliğindeki filmlerine farklı müzikler aramışlardı. Godard'ın *Breathless* (1959) filmi için Martial Solal caz unsurları içeren bir müzik hazırlamış, *Vivre sa vie* filmi için ise Michel Legrand aniden cümle ortasında duran 'tema ve varyasyonlar' yazmıştı (Kalinak, 2010:73). Godard'ın *Sauve qui peut (la vie)* (1980) filmi diegetik müziği çok enteresan bir şekilde kullanmış, bir silahlı çatışma sahnesinde karakterler Gabriel Yared'in yazdığı müziği canlı olarak çalan müzisyenlerin yanından koşarak geçmişleri.

1960'ların Japonya'sında sanat müziğinin belki de en önde gelen bestecisi olan Toru Takemitsu, Doğu ve Batının müzikal unsurlarını içine alan bir stil geliştirmişti. Deneysel ve çarpıcı film müziklerinde etki yaratmak için *musique*

*concrete* (Kwaidan, 1964) ve elektronik kayıt tekniklerinden (*Woman of the Dunes*, 1964) faydalanmış, sessizliği de çok etkin bir şekilde kullanmıştı. Bunun en güzel örneğini Kurosawa'nın *Ran* (1985) filminde görebiliriz: şiddetin dorukta olduğu savaş sahnesinde ses kayboluyor ve insanların katledildiği görüntülere muhteşem güzellikte hüzünlü ve senfonik bir ezgi eşlik ediyor; ani bir silah sesiyle kesilen müzik yerini ölümün korkunç seslerine bırakıyor. Sinemada zaman zaman müzik yanında ses tasarımından da sorumlu olan Takemitsu, ses ve sessizlikle ilgili şunu söylemişti: "Seslere nefes alma özgürlüğü vermek istiyorum" (Kalinak, 2010:75).

Alman Yeni Dalga sineması ise Alman tarihindeki olayların bilincinde olarak eleştirel anlatımlara yer vermiş ve karma müzikleri çarpıcı şekillerde kullanmıştı. Önde gelen film müziği bestecilerinden Per Raben Fassbinder filmlerinde izleyiciyi hayrete düşürecek bir ironiye yer vermiş, *The Marriage of Maria Braun* (1979) filminde bir Nazi askerinin şarkısını ksilofon ile glockenspiel için düzenlemiş (dolayısıyla çocukluğu ve masumiyeti çağrıştırmış), *Chinese Roulette* (1976) filminde ise koltuk değnekleri olmadan yürüyemeyen bir karaktere eşlik etmesi için dans ritimleri içeren müzikler yazmıştı.

Alman müzik grubu Popol Vuh (ismini bir Guatemala mitoloji kitabından almıştı) ise 1960'lar ve '70lerde 'Yeni Alman Sineması'nın parlayan yönetmenlerinden Werner Herzog'un filmleri için müzik yapmıştı. Popol Vuh grubunun müzikleri ses rengi üzerine yoğunlaşmış, geleneksel enstrümanlar yanında (gitar, obua, perküsyon, sitar gibi) piyano ve elektronik klavye kullanan, pop ve rock'dan ziyade uzak ve bilinmeyen diyarlardan gelen bir halk müziği niteliğinde (Donnelly, 2006:119). Müziklerindeki sakinlik ve yumuşaklık, atmosferik ve spiritüel bir ortam oluşturuyor, dolayısıyla da sadece duygusal etki yaratmak isteyen film sahneleri için uygun bir müzik oluyordu. Klasik Batı müziğine, popüler müziğe ve operaya yer veren Herzog filmleri çoğunlukla dominant olan geleneklerden ve yaşam şeklinden kurtulmaya çalışan ve dışlanmış karakterleri ele alır; aynı zamanda başarı, insanlık, insan doğası ve kültürel farklılıklarla ilgili derin ve esaslı sorular sorar (Donnelly, 2006:117). Herzog ilk filmi *Fata Morgana*'da (1968-70) Popol Vuh kitabından alıntılar okuyan bir anlatıcı kullanmış, müzikleri ise Handel, Mozart, Leonard Cohen ve Blind Faith rock grubundan oluşan eklektik bir karışımdan oluşturmuştu. Genellikle başrolü Klaus Kinski'ye veren Herzog, ilk uzun metrajlı filmi *Aguirre, der Zorn Gottes* (1973) ile, *Der grosse Ekstase des Boltschnitzers*

*Steiner* (1974), *Herz aus Glas* (1976), *Nosferatu* (1978), *Fitzcarraldo* (1981), *Wo die grünen Ameisen traumen* (1984) ve *Cobra verde* (1987) filmlerinde Popol Vuh'un müziklerine yer vermişti. Herzog filmleri ve Popol Vuh grubunun film müzikleri ile ilgili makalesinde Donnelly (2006:121) şu saptamayı yapar:

Herzog'un muhteşem görsel stili, 'gerçeğin' ifadesine karışmayan ya da çoğu film müziğindeki gibi standart anlatının işlevsel bir parçası olmayan bir müzikal eşliğe gereksinim duyar. Popol Vuh'nun film müzikleri, geleneksel film müziğinin disiplin ve zanaatına ihtiyaç duymadığından, sadece görsellerle birleşince saygınlık kazanan müziklerden daha otonom ve kendine yeter bir objedir.

Birçok filmde, özellikle 1960'lardan itibaren, sinemada müzik Wagner'in öngördüğü öncelikli seviyesine erişmişti. Hatta *Love Story* (1970, müzik Francis Lai) ve *Doctor Zhivago* (1965, müzik Maurice Jarre) gibi bazılarında müzik filmin önüne geçmişti. Bugün dahi bu müzikler hemen herkesçe tanınır durumdadır. Başka filmler de halen müzikleriyle anılmaya devam ediyor. Örneğin Henry Mancini'nin, yönetmen Black Edwards 'ın *Pembe Panter* (1964), *Breakfast at Tiffany's* (1961) ve *Days of Wine and Roses* (1962) adlı filmlerine yazdığı şarkılar halen hafif müzik ve klasik caz alanlarında çalışan müzisyenler tarafından bilinir ve yorumlanır. Bu tür "tema müzikleri" devam filmlerinin çekilmesi dolayısıyla *Mission Impossible* (Görevimiz Tehlike) ve *James Bond* gibi aksiyon türü örnekleri sayesinde, ilk ortaya çıktıkları 1960'lı yıllardan beri, orkestrasyonlarında çağdaşlaşma anlamında yapılan bazı değişikliklerle birlikte hala popüler durumdadırlar.

Klasik Hollywood film müziklerinin Romantik ve senfonik karakterini 1970'lerde ve 1980'lerde John Williams, Maurice Jarre, John Barry ve Howard Shore gibi besteciler kendilerine has bir dille sürdürüyorlardı. Ennio Morricone ise 1960'larda *musique concrete* (ıslık, alışılmışın dışında insan sesleri, kırbaç ve silah sesleri kullanıyordu), halk ve popüler müzik stilleri, Kelt şarkıları, Gregorian ezgileri, maryaçi trompetleri gibi Modernist efektler ve senfonik boyutlu enstrüman gruplarıyla Sergio Leone'nin vahşi Batı filmlerine (*spaghetti westerns*) yeni bir ses getiriyordu. Morricone'nin yazdığı müzikler, daha önce kovboy filmlerinde kullanılan, melodik, ritmik ve armonik yapılarını halk şarkıları ile ilahilerden alan Amerikan müziklerinden çok farklıydılar. Müziğe dahil olan vahşi Batı unsurları,

onu sadece müzik olmaktan çıkarıp, ses efektlerini de içeren farklı bir sinematik anlatım diline çeviriyordu.

1960'larda başka önemli bir değişim de filmlerde klasik müzik kullanımının yaygınlaşması olmuştu. Bergman'ın *Through a Glass Darkly* (1961) ve Forbes'ın *The L-Shaped Room* (1963) ve Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (1968) filmlerinde klasik müzik hakimdi. Kubrick'in bu filmi için iki besteci (biri Alex North'du) özgün müzik yazmışlardı, fakat Kubrick ikisini de reddederek tamamen klasik müzik eserlerinden bir müzik oluşturmuş, hatta görüntüleri müziğe göre montajlama yoluna bile gitmişti. Filmin açılışında güneşin gezegenler arkasından doğuşunu Richard Strauss'un *Also sprach Zarathustra* eseriyle, 'Star Gate' sekansını ise eşliksiz koro müziğiyle seslendirmişti. Kubrick'in çağdaş besteci György Ligeti'nin avant-garde müziğini kullanması aslında o yılların Amerika ve izleyicisi açısından risk taşıyordu, çünkü bu tür müzik genel müzik dinleyicisi için, klasik müzikle ilgilenseler dahi, pek kolay bir müzik değildi. Fakat enteresandır ki bu tür müziği normal yaşamlarında dinlemeyenler sinemada duyunca pek yadırgamıyorlar. Yine de birçok yönetmen böyle bir risk almayı geç Romantik dönem (Wagner, Strauss ve Mahler) senfonik müziği stilinden ayrılmamayı tercih ediyorlardı.

John Williams, Spielberg'in *Jaws* (1975) filmine yaptığı sıra dışı müzikle dikkat çekmiş, sonra da George Lucas'ın *Star Wars* (1977) ve yine Spielberg'in *Close Encounters of the Third Kind* (1978) filmleri için müzik yazmıştı. Bu filmlerin hasılatı oldukça yüksekti, müzikler de kuşkusuz bu başarıda pay sahibiydi, fakat daha da önemlisi bu üç filmdeki tüm seslerin seyirciye sunulma şekliydi: *Star Wars* filmi, Ray Dolby tarafından geliştirilen yeni teknolojiyi (noise-reduction system; kayıtlardaki hisirtiyi oldukça azaltıyordu) kullanan ilk uzun metrajlı film (Wierzbecki, 2009:206). Dolby stereo teknolojisiyle ve dört-kanallı sesle sunulan *Star Wars*, iyi sesin izleyici üzerindeki ve dolayısıyla da filmin maddi getirisi, üzerindeki olumlu etkisini ortaya çıkarıyordu. Yedi ay sonra gösterime giren *Close Encounters* filminde bir adım ileriye gidilerek alçak frekansları da güçlendiren subwoofer'lar eklenmiş, yaklaşık bir yıl sonra gösterime giren *Superman* (1978) filminde ise subwoofer'lara ek olarak beş-kanallı ses (salonun arkasından da ses geliyordu) kullanılmıştı (Wierzbecki, 2009:207). Ses teknolojisindeki bu gelişmeler yönetmenler ve film müziği bestecileri tarafından artık bilinçli bir şekilde daha etkili filmler yapabilmek için yeni fırsatlar doğurmuştu. Charles Schreger'e göre bu

yetenekli, vizyoner ve "ses-bilinci yüksek yönetmenler" alfabetik sıraya göre Robert Altman, Michael Cimino, Francis Coppola, Milos Forman, Philip Kaufman, Stanley Kubrick, George Lucas, Terr Malick, Alan J. Pakula, Ken Russell, Martin Scorsese, Jerzy Skolimowski ve Steven Spielberg'di (Wierzbecki, 2009:207).<sup>18</sup>

1970'lerin sonlarına gelindiğinde film müziği bir janr olarak olgunlaşmış, 1930'larda Romantik senfonik stildeki orkestra tınılarıyla ve neredeyse sürekli müzikle bezenen filmler yerini önce popüler ve caz müziğinin hakim olduğu az müzikli bir sinemaya, ilerleyen yıllarda da daha yaratıcı ses tasarımlarının her filme ayrı bir kişilik kazandırdığı döneme bırakmışlardı.

#### 1.4 Post-Modern Film ve Eklektisizm (1980'den Günümüze)

1980'lere gelindiğinde ilerleyen ses teknolojisi ve bunu takip eden yüksek seviyedeki efektler, film müziğinin tekrar gözden geçirilmesini ve filmdeki tüm seslere göre ayarlanmasını gerektirdi. Dolby stereo sistemi müzik açısından hem iyi hem kötü olmuştu. Bu konu üzerine Tim Burton'un sıradışı, fantastik animasyon tadındaki filmlerine müzik yazan Danny Elfman 1990'da şunları yazmıştı (Wierzbicki, 2009:209):

Sinemada çağdaş müzik yazımı ve dublajdan nefret ediyorum. Dolby stereo geldiğinde film müziği bir sanat olarak büyük bir düşüş yaşadı. Stereo'nun orkestra müziğinin büyük ve güzel ve daha geniş duyulmasını sağlama potansiyeli var, fakat aynı zamanda ses efektlerinin de dört kat büyük duyulmasını olanaklı kılıyor. Bu ses efektlerinin müziğin üstüne çıktığı dönemi başlattı. Ses efektlerinin büyük olmasını ve ortaya atlayıp her şeyi yapmasını sağlamak, aynı şeyi müziğin yapmasını sağlamaktan çok daha kolay.<sup>19</sup>

James Monaco (2000:389) 1980'lerde özel efektler teknolojisinin iyice gelişmesi ve 1990'larda sayısallaşmanın devreye girmesinin sinemacılara "yönlendirme makineleri" oluşturmaları için güçlü yeni aygıtlar sağladığı fikrini savunuyor.

<sup>18</sup> Charles Schreger, "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution," Film Sound: Theory and Practice, ed. Elisabeth Weis ve John Belton, New York: Columbia University Press, 1985, s. 349'dan alınmıştır.

<sup>19</sup> Larry Rohter'in *New York Times*'da 9 Aralık 1990'da (H30) çıkan "Batman? Bartman? Darkman? Elfman" adlı makalesinden alınmıştır.

Özellikle yüksek ses efektleri izleyicinin tüm duyularını harekete geçirdiğinden ve algılarını hakimiyeti altına alarak filmdeki sahneden başka bir yerde olma olasılığını ortadan kaldırdığından, seyircilerin yönetmen tarafından arzulanan şekilde yönlendirilmesi çok daha kolay. Müzik de ses teknolojilerindeki yeni gelişmeler ışığında 21. yüzyılda da izleyicileri yönlendiren makinelerden biri haline gelmiştir desek yanlış olmaz.

1970'lerde modern kayıt teknolojisindeki gelişmelerden sonra 1980'lerde de klasik müzik CD kayıtlarıyla evlere daha çok girmeye başlamıştı; bundan önce klasik müzik konsere gitmeyenler ya da özellikle popüler müzikle ilgilenenler için pek görünür değildi. Brown'un vurguladığı gibi (1994: 240) filmlerde klasik müzik kullanımı bu müzik türünün CD satışlarını da etkilemişti, aynen 1950'lerde plak satışlarının sinemadan dolayı arttığı gibi.

1980'ler ile '90lar aynı zamanda Modern akım'ın modasının geçtiği ve hem stil hem de içerik açısından sanatta bir yenilenme ile çoğulculuk anlayışının hakim olduğu bir dönem. *Post-Modernizm* terimi 1975'te İşlevcilik (Fonksiyonalizm) akımından bıkan mimar Charles Jencks tarafından ilk kez kullanılmıştı (Gombrich, 1997:619). Bu terim aslında Modernizm'in geride kaldığını anlatmaktan öteye pek gitmemekle birlikte, zaman içinde yaygınlaşarak kolektif bir tavra dönüşmüştü. Tarihsel akışın durduğu, yani sanatçıların artık ileriye gitmek ya da geriye dönmekle ilgili çok fazla kısıtlamayla karşı karşıya olmadığı bir duruma girilen bu dönemde, sinemada da hem film dili hem de film müziği dilinde aynı anda ileriye ve geriye bakan çoğulcu bir anlayış hakimdi. John Russell Taylor 1988'de kaleme aldığı ve *New York Times* gazetesinde yayımlanan yazısında çoğulcu (pluralist) bir dünyada yaşadığımızı, büyük bir olasılıkla en gelişmiş sayılan post-modern şeylerin ise aslında "en geleneksel ve en geriye yönelik" olduğunu yazmıştı (Gombrich, 1997:619). Bu geriye bakış ve geçmişteki ustalara yapılan atıflar film müziğinde de gerek klasik müzik kullanımı, gerekse geçmiş müzik stillerinden (pop, rock, caz) ilham alan özgün müziklerin filmlerde yer alması şeklinde kendini göstermişti. Frederic Jameson'a göre (1991:18) post-modern sanat eserleri karakter itibarıyla eklektik olup, rastgele ve herhangi bir prensibe bağlı kalmadan geçmişe ait tüm stilleri iştahla sömürüp bünyelerinde birleştirerek, etkileyici bir şekilde ortaya koyuyorlardı. Jameson (1991:19) bu tür filmleri "nostalji filmi" olarak adlandırmış, 1960'lardan sonra ortaya çıkan ve film tarihinin ikinci dönemi olarak günümüze



kadar süren bu post-modernist tarzın "savaş sonrası geç kapitalizmin kültürel durumlarını sömürdüğünü" yazmıştı (Wierzbicki, 2009:219).<sup>20</sup>

1980'lerden itibaren filmlerde artık eklektik ve post-modern anlayışla bağlantılı olarak karma bir müzik (*composite track*) hüküm sürüyor. Aynı film içerisinde hem klasik müzik, hem klasik tarzda özgün müzik, hem popüler, hem de caz ezgileri bulabiliyoruz. Bu karma film müzikleri içerdikleri çoğulcu müzikler ve izleyicilerin hafızalarında oluşan çoğulcu anlamlar yüzünden sınırsız olasılıkta mesajlar verebiliyordu. 1990'larda film müziği ile ilgili en önemli ve belirleyici özellik ise müziğin rolünün sinemada ne olduğu konusunda yeniden tanımlama ve yapılanma olmasıydı (Brown, 1994:239).

Jane Campion'un *The Piano* filmi (1993) gibi bazı filmler sadece özgün müzik içerirken (Michael Nyman'ın müziği), bazıları Kubrick'in son filmi *Eyes Wide Shut* (1999) gibi Shostakovich'den Ligeti'ye ve Pook'un özgün müziklerine kadar geniş bir yelpazeden müziklerle ortaya çıkmıştı. Burada Tim Burton'un *Batman* (1989) filminin müziklerinden bahsederek "karma müzik" olgusuna çok açık bir örnek verilebilir. *Batman* filminde pop şarkıcısı Prince'den dokuz şarkı ve Danny Elfman'ın yazdığı Wagner-sonrası senfonik aksiyon türü müziğin bir senteziyle karşılaşırız. Daha önce de Amerikan sinemasında popüler müzik kullanımının hem film hem plak endüstrisinde yüksek gelir sağladığını gören yapımcılar, bu pazarlama taktiğini *Batman*'de de uygulanmış oluyordu. Filmlerde yüksek ses efektlerinin müziğin üzerine çıkmasını eleştiren Danny Elfman, acaba bu yüzden mi *Batman* filminde kendi müziklerini çok yüksek bir ses seviyesinde tutmayı tercih etmişti, yoksa bu yönetmenin aksiyonun heyecanını artırma fikri miydi bilinmez.

Amerikan sinemasında senfonik tarz özellikle aksiyon filmleri ve *Out of Africa* (1985) *Braveheart* (1995), *Gladiator* (2000) gibi epik ve tarihsel filmlerde devam ediyordu. Bu tarzın önde gelen film müziği bestecilerinden John Williams, Spielberg'in *Schindler's List* (1993) filmi için yazdığı hüznü bugün dahi hala konser repertuarı olarak çalınıyor. Film müziğinin Altın Çağ'ında moda olan klasik müzik bestecilerinin yaşamlarını anlatan film türü 1984'te Milos Forman'ın *Amadeus* filmiyle geri gelmiş, Mozart ve müziklerinin tekrar ve yeniden popüler olmasına yol açmıştı. *Godfather* serisinin üçüncü ve son filmi (Francis Coppola, 1990) yine Nino

---

<sup>20</sup> Michael Walsh (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, David Borwell ve Noel Carroll (ed.) içinde "Jameson and 'Global Aesthetics,'" s. 485'den alınmıştır.

Rota'nın Carmine Coppola (Coppola'nın babası) ile birlikte yazdığı tanıtık müzikleriyle ve opera repertuarından ezgilerle (bu biraz da senaryo gereğiyle çünkü Baba Corleone'nin oğlu opera sanatçısı olmuştu) ortaya çıktı. Tarantino'nun yaşam kadar canlı ve şiddet dolu filmlerinde (örneğin *Pulp Fiction*, 1994) genellikle "derleme film müziği" (*compilation soundtrack*) olarak nitelendirilen ve tamamen popüler şarkılardan seçkiler içeren bir müziğe rastlıyoruz. Tarantino müziği ironik ve kontrpuan oluşturacak şekillerde kullanmayı seviyor. Rodman'a göre filmlerdeki popüler şarkılardan oluşan müzik post-modern olarak algılanabilir çünkü biricik bir eser olarak müziğin rolünü odaktan çıkarıp, stil ve tanınırlık gibi müzik eserinin etrafında oluşan diskurlardan faydalanır; fakat film müziğinin kendisi aynı zamanda Klasik Hollywood filminde olduğu gibi *modernist* bir müzik eseri olarak da var olmaya devam eder (Wierbicki, 2009:221).<sup>21</sup>

Post-modern film müziğinde popüler müzik yanında klasik müzik eserlerinden de seçkiler kullanılıyor. Pauline Reay'a göre (2004:116), post-modern kültür bir "metinler arasılık kültürü" ve özgün kültürel eserler yerine "başka kültürel üretimlerden doğan bir kültürel üretim" var. Günümüz film müziğine bakıldığında, gerek opera repertuarından, gerekse 17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan tüm klasik müzik repertuarından eserler görülebiliyor. Post-modern alıntılar olarak yorumlanabilecek bu müzikler yeni nesiller tarafından konser salonlarında pek dinlenmemekle birlikte, sinemada kendilerine yeniden bir yer ediniyorlar. Hatta belki de eskisinden daha çok dinleyiciye bu sayede ulaşabiliyorlar. Fakat ilk yazıldıkları zamanda ve konser salonlarının vazgeçilmez eserleri oldukları dönemlerdeki estetik değerleriyle değil, görsel imgeler aracılığıyla farklılaşmış ve yeniden (belki de ilk kez) oluşturulmuş anlamlarıyla var oluyorlar.

2000 yılında *Amoros Perros* filmi ile parlayan Meksikalı yönetmen Alejandro Innaritu'nun filmleri, film müziğinde eklektik tarzın en güzel örneklerinden sayılabilir. *Babel* (2006) filminde etnik ve caz tınlı özgün müzikler (besteci Gustavo Santaolalla Ant dağlarından otantik bir telli çalgı olan *charango* da kullanıyor) yanında birçok farklı parçaya da yer veren Innaritu, *Birdman* 'de (2014) solo davulun (Sanchez) sunduğu doğaçlama tarzındaki betimsel müzik ve geç Romantik ile erken 20. yüzyıl müzik repertuardan seçilen parçalarla (Rachmaninoff, Mahler ve Ravel)

---

<sup>21</sup> Ronald Rodman (2006). "The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film". *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* içinde, Phil Powrie ve Robynn J. Stilwell (ed.), Aldershot: Ashgate, s. 120-1.

anlatısını kurguluyor. BAFTA ve Altın Küre ödülleri yanında Akademi Ödüllerinde de arka arkaya iki yıl (2015-2016) en iyi yönetmen ödülünü alan Innaritu, 2016'da en iyi film ödülünü alan *The Revenant* (2015) filminde üç farklı besteciden (Sakamoto, Noto ve Dessner) özgün müzikler kullanıyor. Kendisi de eski bir radyo müzik programı yapımcısı olan Innaritu, 1988-1990 arasında altı uzun metrajlı Meksika filmi için müzik yazmıştı. Eklektik müzik anlayışıyla Innaritu'nun filmlerinde müzik ve ses kadar sessizliğin de anlatıda vurgu yapmak ve sekansların gerçekliğini artırmak için kullanıldığını görüyoruz. *The Revenant* filminde Sakamoto ve Noto'nun suslarla bezenmiş lirik orkestra müzikleri, bu boşluklardaki rüzgar ve ortam sesleriyle filmin geçtiği mekanları ve soğuk hava şartlarını, ıssızlığı, insanın doğanın gücü karşısında bir boşluktaki zerre kadar küçük olduğunu hissettiriyor. Senaryolarında birbiri içine geçen birçok öykü ve farklı kökenlere, farklı sosyal statülere sahip insan dramalarını işleyen Innaritu, bu anlatıları farklı etnik eğilimleri fakat benzer duygu yoğunlukları olan müziklerle birbirlerine bağlıyor. *Babel* filminde dört farklı ülkeden ve kültürden insanların iç içe geçen yaşamlarını anlatırken, Santaolalla'nın basit fakat insanın içine işleyen müzikleri tüm filmi kapsıyor, bizi aynı zamanda her yere ve bilmediğimiz bir yere götürüyor. Dünyanın neresinde olursa olsun insanların ihtiyaçları, kırılmalıkları, zayıflıkları, onurları, duyguları ve karşı koyma güçleri bakımından aslında birbirlerine çok benzediklerini bu iç içe geçen müzikler duysal bir şekilde ifade ediyor. Müziklerdeki ince farklılıklar fakat anlamsal ve duygusal benzerlikler, insanlar arasındaki farklılıkların da aslında benzerliklerden daha az olduğunu ve sonuçta kökeninden bağımsız olarak her insanın birbiriyle benzer duygular barındırdığını simgeliyor.

Monaco'ya göre (1977:292), Broadway müzikalleri gelişmeye devam ederken, sinemada müzikal kayboldu. Tabii yazar bu sözleri 1970'lerde yazmış, bu aslında günümüzde artık geçerli değil. 2012 İngiliz yapımı müzikal film *Les Miserables*, ya da 2016'da müzikleriyle Justin Hurwitz'e ve Yönetmeni Damian Chazelle'e Oscar ödülleri kazandıran *La La Land* (Aşıklar Şehri), ve birçok müzikal çizgi film (*Frozen* gibi) gişelerde oldukça iyi hasılatlar elde ediyor.

Senfonik tarz 21. Yüzyılda da Hans Zimmer ve Alexander Desplat gibi bestecilerle devam ederken, Philip Glass film müziğine farklı bir ses getiriyor. Sinemadaki en verimli ve aranan bestecilerden birisi olan Glass, minimalist stilini sinemaya taşıyor, ayrıca benzer tarzda müzik yazan Carter Burwell (*Carol*, 2015)

gibi bestecilere de model oluşturuyor. Chion'a göre de çağdaş sinemada empatik olmayan ve eşlik ettiği sahneye uzak, belli bir mesafeden bakan müzik hakim: ritmik yapısı düzenli; karışıklık, yoğunluk, ses seviyesinde ve cümle yapısında farklılıkları olmayan, görüntüdeki duygu ve olaylara tarafsız kalan bir müzik (Vernon ve Eisen, 2006:46).<sup>22</sup> Philip Glass'ın müzikleri bu tanıma oldukça uyan bir tarzda sinemada yer alıyor.

1990'ların İspanyol sinemasında bir yönetmen-besteci ortaklığı göze çarpar: Pedro Almodovar ve Alberto Iglesias. Birlikte ilk filmleri olan *La flor de mi secreto* (Sırrımın Çiçeği, 1995)'da Iglesias'ın müzikleri yine modernist anlayışla mesafelidir, mekanlar ve kişiler arasında köprü oluşturur, karakterlere müzik sayesinde sempati duyarız fakat "melodramatik bir özdeşleşme" yaşanmaz (Vernon ve Eisen, 2006:53). Bir sonraki projeleri ve bir *noir* gerilim olan *Carne tremula*'da (Live Flesh, 1997) Iglesias'ın müziği, Almodovar'ın aksiyondan içe dönüklüğe, şiddetten özleme dönüşen karmaşık anlatımlı sekanslarına rehberlik ediyor (Vernon ve Eisen, 2006:54). İkilinin ortak çalışmaları *All About My Mother* (1999) ve *Hable con elle* (Onunla Konuş, 2002) ile devam eder; ikinci filmde yine *La flor*'da olduğu gibi müzik en duygusal sahnelerde yoktur.

Yunan yönetmen Theo Angelopoulos da modernist filmlerine müzik yazmak üzere besteci Elena Karaindrou ile işbirliği yaptı. Ödüllü filmi *Eternity and a Day* (1998) psikolojik ile duygusal açılardan seyirciyi içine alan ve düşündürücü bir anlatıya sahip; fakat diğer modernist filmlerden farklı olarak empati duymaya davet eden ve kişiye odaklanan bir yapıt. Angelopoulos 1983'de çevirdiği *Voyage to Cythera* filmine dönerek, bu strateji değişikliğini şöyle açıklıyor (Mera, 2006:132):

Sanat tekrardan antroposantrik [insan odaklı] ve cevaptan çok sorulara sahip. Dünya insanların sadece piyon olduğu bir satranç tahtası ve onların olaylar üzerindeki etkisi önemsiz. Politika geçmişe olan bağlılıklarına sırtını dönen karamsar bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana geri dönmemiz gerekir anlamına gelmiyor, fakat en azından insanı odağa koyan bir anlatıma geri dönmeliyiz. Bu psikolojiye geri dönmek yerine epik hikayelerin genelliklerinden çok daha kişisel bir sinemaya geçiştir.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Michel Chion, *La musique au cinema* (1995), Paris:Fayard, s.229'dan alınmıştır.

<sup>23</sup> Fainaru, D. (ed.), 2001, *Theo Angelopoulos Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.

Filmde *Exitis* olgusu ya da dışlanmış karakterler var: ölmek üzere olan ve hayatını sorgulayan şair Alexander ile öksüz Arnavut sokak çocuğu. Filme müzik yazmakla görevlendirilen Karaindrou, filmi seyretmek ya da senaryoyu okumak yerine yönetmenin kendi filmini anlatmasını istiyor, çünkü onun vurguları ve yorumları çok önemli (Mera, 2006:134). Filmle birlikte eşit bir partner olarak gelişen müzik, uzunluk ya da ritim gibi teknik kaygılarla yaratılmadığından, kendi müzikal yapısını muhafaza edebiliyor. Özellikle Alexander'ın öksüz çocuğu Arnavutluk sınırına götürüp büyükannesine iade etmek istediği sahnede Karaindrou'nun yazdığı müzik Angelopoulos'un görüntülerinin bir uzantısı gibi. Beyaz bir sis içinde tellere tırmanan fakat sahnenin kendisi gibi donmuş bir görüntü oluşturan ve beyaza karşı siyah lekeler gibi asılı duran insanları yaylıların çok düşük bir sesle sabit bir re minör akor (drone) destekliyor. Karaindrou'nun minimal müziği ve zamansız bir şekilde var olan bu dem (müzik değişmediği için zamanın geçişini hissedemiyoruz), görüntünün de zamansızlığına dikkat çekiyor. Bu zamansız sesin (müzik bile denilemiyor) zamanın geçişi üzerine yazılan bir senaryoda yer alması daha da çarpıcı bir anlam yaratıyor.

Modernist sinemada film metnini okumak bilinçli olarak güçleştiriliyor; böylelikle izleyici için kodları çözme süreci daha kışkırtıcı ve heyecan verici oluyor (Mera, 2006:131). Mera'nın dediği gibi (2006:140) müzik anlatsal yorumda bulunmuyor, "... görüntünün içine çekiliyoruz ve besteci bu sahneyi nasıl yorumlayacağımızı söylemek yerine bizi içinde anlam bulmaya zorluyor." Aslında bu, Post-Modernist filmlerden de beklenecek bir durum: anlamlar doğrudan izleyiciye müziğin de yardımıyla kolayca verilmek yerine, izleyicinin kodları çözmesine bizzat müzik zaman ve olanak tanıyor. Her izleyici kendi anlayışı, müziğin çağrıştırdığı kişiye has anlamlar ve görsel imgelerin yönlendirmeleriyle farklı sonuçlara varabiliyor. Angelopoulos ile Karaindrou'nun filminde diegetik ile non-diegetik müzik arasındaki sınırlar sürekli bulanıklaştırılıyor. Müzik içeren ilk sahnelerden birinde pencereden dışarı bakan şair Alexander radyoda dinlediği müziğin (diegetik ama Karaindrou'nun) karşı apartmandan da geldiğini (kaynağı görülüyor) duyuyor. Aynı şekilde düğün sahnesinde ve evin önündeki sahilde yapılan partide de müzik aynı anda betimsel ve değil; otobüs içinde geçen sahnede de müzisyenler canlı müzik yaparlarken (ki bu da pek alışılmış değil) birden yine non-diegetik müziğe geçiş yapılıyor. Müziğin anlatının içinde mi dışında mı yer aldığı konusundaki bu bulanıklık, filmin kurgusuyla bağlantılı olarak şairin ölümüne

yaklaştıkça geçmiş ile gelecek, gerçekte 'olması arzulanan gerçek' arasındaki belirsizliğe de işaret ediyor.

Yeni yüzyılın başlarında film müziğinin sanatsal değerini iki yabancı film, müzikleriyle ortaya koyuyordu. Hollywood tarafından sunulan iki "en iyi orijinal film müziği" Oscar ödülünün ilki 2000 yılında tanınmış klasik müzik besteci John Corigliano 'ya (Fransız yönetmen François Girard'ın *Kırmızı Keman* filmi, 1999), ikincisi ise Çinli besteci Tan Dun'a (Ang Lee'nin *Crouching Tiger, Hidden Dragon* filmi, Hong Kong, 2000) verilmişti. Bu, müzikolog David Schiff'e göre olumlu bir gelişmeydi ve kutlanması gerekiyordu (Wierzbicki, 2009:227):

Kötümser olanlar bunun film endüstrisinin sözde yüksek-sanat anlayışını reklam yapma yolu olduğunu söyleseler de, Hollywood film müziğiyle konser müziği karşıtlığının geçmiş yüzyıla ait bir hayalet olduğunu kabul ettiğini New York'tan önce ilan etmiştir."<sup>24</sup>

İçinde bulunduğumuz yüzyılda müzik ve teknolojideki gelişmelerle bağlantılı olarak film müzikleri de müziğin ötesine geçerek, filmin "ses tasarımının" bir parçası haline gelmiştir diyebiliriz. Birçok filmde elektronik müzik, ses efektleriyle birleşerek, özellikle gerçek dışı anlatımlarda rüya ya da bilinçaltını (*Inception*, 2010, Hans Zimmer), yapay varlıkları (*Ghost in the Shell*, 2017), ya da bu dünyadan olmayan yaşam şekillerini (*Arrival*, 2016, Johann Johannsson) anlatmak için ve geleceği konu alan bilim kurgularda (*Bladerunner 2049*, 2017, Hans Zimmer/ Benjamin Wallfisch) zaman ve mekan betimleyicisi olarak kullanılıyor. Anahid Kassabian, Tarsem Singh'in *The Cell* (2000) filminin bir sahnesinde önce bir yazar kasa, ağlayan bebek, kuşlar, bir vaftiz töreni ve makine sesleriyle başlayıp sonra gerçeküstü görüntülerle birleşen deforme edilmiş seslerden oluşan "film müziğini" şöyle tanımlıyor (Wierzbicki, 2009:230):

Bu ne müziktir, ne de değildir, ancak klasik Hollywood film müziği tekniğinin tüm değilse de çoğu "kuralını" saf dışı bırakan dokusal bir ses kullanımüdür. Ses müziği dikkat çekmek üzere öne alınmıştır, standart olduğu gibi "işitilmez" değildir. Duygu temsil etmez, ya da süreklilik veya beraberlik sağlamaz. Anlatıya ya da görsellere hizmet etmez, fakat onlarla aynı seviyede

---

<sup>24</sup> David Schiff, "Taking Movie Music Seriously, Like it or Not." *New York Times*, 22 Nisan, 2001, AR1.

etkili bir dünya yaratmak için vardır. *The Cell* tanıdık sınırların kaybolarak farklı bir mantığın tercih edildiği bilinçsizliğin film müziğini başlatmıştır.<sup>25</sup>

Bunlar göz önüne alındığında artık sinemada müzik ile ses departmanlarının çok yakın bir ilişkide çalışmak zorunda oldukları ve birinin sorumluluklarıyla diğerinkilerin örtüştüğü görülüyor. Dolayısıyla da tatmin edici ve estetik olarak tutarlı bir film müziği ortaya çıkması için iki departmanın iyi planlanmış bir iş bölümü yapması ve birbirlerinden haberdar olarak çalışmalarını şarttır. Aslında film müziğinin nerede başlayıp nerede bittiği ve yerini nerede ses efektlerine bıraktığı o kadar önemli değil. Wierzbicki'nin de işaret ettiği gibi (2009:233), izleyici üzerinde işitsel bir etki bırakan şey *tüm* ses kayıdır. Yani müziğin yanı sıra doğal ortam sesleri, yapay olarak oluşturulan efektler, elektronik sesler, diyaloglar ve tüm diegetik ile diegetik olmayan sesler buna dahildir.

Duyulma biçimlerinden dolayı dikkat çeken filmlerle ilgili güncel kitabında Avustralyalı kritik Philip Brophy film müziğinin sinemanın bir *Chimera*'sı olduğunu yazıyor.<sup>26</sup> Film müziğinin belirli sahneler için yazılan müzik ve tüm diğer seslerin karışımı ile montajından oluşan ses tasarımı olmak üzere iki meta-güç arasında sıkışarak sürekli dengesiz bir durumda olduğunu savunuyor (Wierzbicki, 2009:233). Brophy ayrıca şunu söylüyor:

Eleştirmen ve pratisyenlerin bu iki gücü *ayırma* için kullandıkları birçok yöneme rağmen, onlar özel, değişken ve hermetik bir mantıkla - ki bunun pek az bir bölümü edebi modellere, operatik figürlere, ressamşal şemalara ya da fotoğrafik imalara uygunluk gösterir - birleşmeye devam ederler. Ses ve müziğin birbirinden ayrılmasının mümkün olmadığını kabul etmek için kişinin kulaklarıyla düşünmesi gerekir.<sup>27</sup>

Film müziği 1895'de ilk adımını atarak yola çıktığı zamandan bu yana birçok değişim geçirerek, önceden yazılmış klasik eserlerden yine klasik tarzdaki bütün eserlere, daha sonra tema şarkıları, caz ve popüler müziğin de katılımıyla farklı bir patikaya sapmıştır. Sinemanın Altın Çağı 1960'larda yerini filmin konusuna ve

<sup>25</sup> Annahid Kassabian (2003), "The Sound of a New Film Form", *Popular Music and Film* içinde, Ian Inglis (ed.), Londra: Wallflower Press, s. 93-4'den alınmıştır.

<sup>26</sup> Chimera Yunan mitolojisinde ateş soluyan dişi bir canavar; başı aslan, bedeni keçi ve yılan gibi kuyruğu var. Chimera aynı zamanda ümit edilen fakat başarılması imkansız olan bir şeyi, ya da illüzyonu anlatıyor. Brophy burada film müziğinin tek bir forma indirgenemeyeceğini anlatmaya çalışıyor.

<sup>27</sup> Philip Brophy, (2004). *100 Modern Soundtracks*, Londra: British Film Institute, s.1'den alınmıştır.

zamanına uygun d6nemsel m6ziklerin ve o tarzdaki 6zg6n m6ziklerin kullanıldığı bir d6neme bırakmıştı. Hit şarkıların filmin gelirine ve seyirci sayısına b6y6k bir artış getirdiği bu d6nemlerde ortaya çıkmıştı. Sinemada modernizm ve post-modernizm akımları ise beraberinde çeşitli m6zik t6rlerinden beslenen eklektik bir film m6ziği getirmişti. Elektronik ve elektro-akustik m6ziğin gelişimi, ses teknolojisindeki ilerlemeler ve yenilikler sayesinde de g6n6m6z sinemasında m6zik ile ses tasarımı bir birinden ayrı d6ř6nmek artık nerdeyse olanaksız hale geldi. Bundan sonra film m6ziğinin nasıl bir yol izleyeceği ise merak konusu, fakat ne olursa olsun her film ses açısından mutlaka yeni bir macera olacaktır.





## 2. BÖLÜM FİLM MÜZİĞİNDE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR VE ANLAM OLUŞUMU

Bu bölümde film müziğinin temel terimleri, işlevleri ve özellikleri ile farklı türdeki müziklerin oluşturdukları etkiler incelenecektir. Bu etkiler, izleyicide oluşacak muhtemel algılar ve bunun neticesinde de ortaya çıkacak olan anlamlar üzerinden tartışılacaktır. Film müziğinde estetik, form, etki ve algı üzerinde çalışan çeşitli teorisyenlerin görüşlerinden de faydalanarak irdelenecek, sinemada müziğin işleyişi, bir takım kültürel ve psikolojik faktörlerden etkilenen seyirci algısı, estetik deneyim, bilişsel ve bilinçaltında oluşan anlamlara açıklık getirmeye çalışılacaktır.

### 2.1. Film Müziğinde Temel Terminoloji

Sinemada müzikten bahsederken, ses kaynaklarının görünürlüğüne bağlı olarak iki terim kullanılır: birincisi *diegetic* (diegetik ya da betimsel), duyulan sesin kaynağının görünür olması (sahnede canlı bir performans ya da radyodan gelen bir müzik gibi) anlamındadır; ikincisi ise *non-diegetic* (betimsel olmayan), yani müziğin farklı bir gerçeklikten gelmesi, o anda görüntüdeki herhangi bir kişi ya da kaynağa bağlı olmayan, ve sonradan montajla eklenen müzik olması anlamına gelir (Reay, 2004:127). Ses kaydının mümkün olduğu ve filme ayrı bir 'track' olarak eklenmeye başlanmasından sonra, filmlerde müziğin diegetik olması, yani kaynağının perdede görünür olması tercih ediliyordu (Brown: 57).

Kaynaklı müzikle kaynağı olmayan müzik arasındaki fark aslında gerçeğin görüntüsü ile farklı bir gerçeğin temsili arasındaki fark olarak da yorumlanabilir. Kaynağı belli olan müzik görüntüdeki gerçekliğe, fondan gelen müzik ise başka bir gerçekliğin temsiline işaret edebilir. Sinemada kaynağına göre tanımlanabilir üçüncü türde bir müziğe de rastlanıyor. Görüntüdeki karakterin kafasının içinde duyduğu fakat filmdeki diğer karakterler tarafından duyulmayan müzik Gorbman (2007:194) tarafından *Metadiegetic* olarak tanımlanıyor. Polanski'nin *The Pianist* (2002) filminde Szpilman karakterinin Nazilerden saklandığı ve piyano çalamadığı yıllar boyunca çalar gibi yaparak kafasının içinde duyduğu müzik buna güzel bir örnek oluşturuyor.

Sinemada müziğin rolü ve kullanım şekilleri değişmekle beraber, bir filmin müziği (tümüne birden *soundtrack* denir) tür açısından üç kategoriye ayrılabilir:

i. Özgün Müzik (*Original Score*): Filmde kullanılan tüm müzikler özel olarak o film için yazılmıştır. Bir filme ait özgün müzik normal olarak başka bir filmde kullanılmaz. Sinema dünyasında birçok yönetmenin aynı görüş ve tarzda birleştikleri bestecilerle birçok filmde beraber çalışarak yıllarca devam eden verimli takımlar oluşturduklarını görürüz. Örnek ikililer olarak Alfred Hitchcock ve Bernard Herrmann, Steven Spielberg ve John Williams, Tim Burton ve Danny Elfman, Christopher Nolan ve Hans Zimmer, Krzysztof Kieslowski ve Zbigniew Preisner, Theo Angelopoulos ve Elena Karaindrou, Sergio Leone ve Ennio Morricone, Francis Coppola ve Nino Rota verilebilir. Filmlere özgün müzik hazırlayan besteciler, yönetmenle sıkı bir ilişki içinde çalışarak özel olarak belirlenen görüntülere uygun ve genel olarak filme ait bir tema müziği yazarlar. Yazılacak olan müziği filmin türü ve sahnelerin özellikleri belirler fakat bir besteciye ait film müziklerinin de o bestecinin tarzına ait özellikler barındırması normaldir. Bu yüzden sinema ve film müziğiyle yakında ilgilenen kişilerin herhangi bir bestecinin film müziklerini zaman içerisinde tanınması kuvvetle muhtemeldir. Yani müziğin otonomik özellikleri her zaman vardır.

ii. Karma Film Müziği (*Composite track*): Bu tür film müziğinde yönetmen ve besteci ya da müzik direktörü, hem önceden var olan müzikler (klasik repertuardan ya da çağdaş sanat müziği eserlerinden, caz, folk ya da popüler müzik parçalarından seçilir) hem de özgün müzik kullanır. Sinemada Klasik müzik en başından beri vardır, özellikle sessiz filmlerin ilk yıllarında önceden yazılmış eserlerin kullanımı yaygındı. Filmde klasik müziğin kullanımı beraberinde bir takım önceden oluşmuş algıları ve anlamları da getirir. Müziğin otonomik özelliğinin yarattığı bu gerçek caz, folk ya da popüler müzik parçalarının kullanımı için de geçerlidir. Özellikle sözlü eserler kullanıldığında, sözlerin çağrıştırdığı anlamlar filmde görüntülerin oluşturduğu anlamlara eklenebilir. Önceden var olan müzikler bazen bu yüzden, bazen de filmdeki *diegesis*'e (o anda betimlenmek istenen olguya ya da karaktere, kısacası anlatıma) uygun olduğundan kullanılır. Müzik türlerinin anlatıma olan etkileri aşağıdaki alt başlıklarda tartışılacaktır.

iii. Derleme Film Müziği (*Compilation track*): Bu türde, kullanılan müziklerin tümü daha önceden yazılmış parçalardan seçilir. Bu durumda müziğin otonomik unsurları daha da ön plana çıkar. Gerek klasik müzik gerekse caz ve

popüler müzik, karma film müziğinde de olduğu gibi kendi imgeleri ve anlamlarıyla filmin anlatısına paralel ya da karşıt anlamlar ekler. Bu tür müziğe örnek olarak Tarantino'nun *Pulp Fiction* (1994) filmi ya da Stanley Kubrick'in klasik müzik repertuarını öne çıkardığı *2001: A Space Odyssey* (1968) filmi gösterilebilir.

Müzik bir filmde sahne ile birlikte ya da sahneden bağımsız olarak etki yaratabilir; görüntüyle aynı doğrultuda bir his içeren müziğe 'paralel', görüntüdeki duyguya ters bir müziği anlatmak için ise 'karşıt' ya da 'kontrpuan' terimleri kullanılabilir. Müziğin ontolojik olarak ne tür duygular içerdiği genel olarak kabul görmeye beraber, bazı durumlarda kişinin kültürü, algısı, deneyimleri ve ortaya çıkan çağrışımlarla ilintili olarak değişebilecektir.

Filmlerde müziğin görüntüye paralel ya da karşıt kullanılmasıyla ilgili ilk terminoloji Sovyet Formalizminden, özellikle de Sergei Eisenstein ve Pudovkin'in yazılarından çıkmıştı (Kalinak, 1992: 25). *Statement on Sound Film* adlı makalelerinde "sadece görsel montaja kontrpuan oluşturan bir ses kullanımı montaj gelişimine ve mükemmelleştirilmesine yeni bir potansiyel getirebilir" yazmışlardı (Kalinak: 25).<sup>1</sup> Yani film müziği sinemada "klasik film müziği" olarak geçtiği ilk yıllardan itibaren iki farklı kullanım şeklini barındırıyordu. Klasik film teorisine göre görüntüye paralel olan müzik tamamen hareketleri bire bir taklit ettiğinden (özellikle komedi ve çizgi filmlerde olduğu gibi), buna *Mickey Mousing* deniyordu. Kontrpuan oluşturan müzik ise görüntüyle bire bir eşleşmeyen, ileriye haber veren, ironi yaratan ya da olaylara yorum ekleyen müzik olarak tanımlanabiliyordu. Klasik film teorisi müziği sonradan eklenen bir eleman olarak gördüğünden, aslında anlamın görüntüde yani görsel mesajlarda olduğunu, müziğin de ya bunu güçlendirdiğini ya da karşı çıkarak anlamı değiştirdiğini varsayıyordu. Müziğin izleyici üzerinde yarattığı etkiler görüldükçe, yönetmenler ve film müziği bestecileri görüntüden bağımsız olarak müziğin de bir takım anlamlar taşıdığını ve görüntüden önce sesi ya da müziği izleyiciye vererek daha farklı bir sinema dili oluştuğunu fark etmişlerdi. Bu gerçeği özellikle Bernard Herrmann ve Alfred Hitchcock gibi yaratıcı, ileri görüşlü, sinematik içgüdüleri ve algıları yüksek besteci ve yönetmenler etkin bir şekilde kullandılar.

---

<sup>1</sup> Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Gregori Alexandrov, "A Statement on Sound in Film," Eisenstein'in Film Formu kitabından; ed.ve çev. Jay Leyda, (New York: Harcourt, Brace and World, 1949), s. 258.

## 2.2 Film Müziğinin İşlevleri

Filmlerde müziğin kullanımına bakıldığı zaman, her filme özel bir takım işleyiş şekilleri olmakla beraber, çoğu filmde uygulanan genel işlevlerin de var olduğu görülebilir. Bunları bazıları zaman ve mekan hakkında bilgi vermek (özellikle belirli bir tarihsel dönemde geçen 'period film' için geçerli bir işlevdir), görünmeyen duygu ve düşünceleri ifade etmek, arka planı doldurmak, süreklilik duygusu vermek, tansiyonu artırarak gerilim yaratmak, karakterleri temsil etmek (*Leitmotif*), ya da bir takım şeyleri vurgulamak olarak sıralanabilir. Müzik izlediğimiz önemli olduğunu, bir sonraki sahnede ne beklememiz gerektiğini, olayların kiminle ilgili olduğunu da bildirmek üzere kullanılabilir.

Bizim bildiğimiz anlamda filmdeki müzikli kısımlar olan "cue"nun menşei melodramlardaki müzik kullanımınıdır. Claudia Gorbman'ın da dediği gibi (1987: 34), melodramlarda müzik karakterlerin girişlerini işaretler, ara geçişler sağlar, dramatik yükseliş noktalarında ve hızlı hareket içeren sahnelerde duygusal renk katar. Buna göre film müziğinin klişeleşmiş işlevlerinden bazılarının melodramdan geldiği açık. Prendergast ise filmde müzik kullanımını Shakespeare oyunlarında karakterlerin zaman zaman şiir okumalarıyla eşleştiriyor (1992:96).

Filmde müziğin olması ya da olmaması birçok nedene bağlanabilir. Diyalogların altında seyreden müzik (*underscore*) genelde sıradan konuşmalara eşlik ediyorsa yaratılmak istenen etki duygusal ya da atmosferik anlamdadır. Fakat müzik önemli bir diyaloga ya da konuşmanın başlangıcına da işaret edebilir; bu durumda ya müzikte bir yükseliş duyulur, ya da müziğin girişi dikkat çekecek şekilde ayarlanır. Müzik kendine dikkat çekerek aslında temsil ya da işaret ettiği sözlere dikkat çekmektedir. İkinci bir neden ise psikolojik durumları temsil etmektir. Örneğin *One Flew Over the Cuckoo's Nest* filmindeki müzik insan olmanın anlamsızlığına, kimin akıllı kimin deli olduğu konusundaki hüznü çelişkiye ve genel bir insanlık dramını temsil etmektedir. Müziğin bir sahnede olup olmamasının bir başka belirleyicisi ise akustik alan, yani sesin yer alacağı mekandır. Hitchcock'un *North by Northwest* adlı filminin açılış sahnesi (yedi dakika boyunca hiç müzik yok) betimleyici bir örnek oluşturabilir: engin bir mısır tarlasının ortasında koşan Cary Grant'i yakalamak için arkadan gelen pervaneli uçak epeyce ses çıkarıyor, bu durumda müziğe zaten gerek yok çünkü ortam sesi yeterli ve çok daha etkili. Müzik genellikle yoğun duyguların

ifade edildiği sahnelerde acı, özellikle düşünsel acı süresince çok etkili; utanma duygusu, gariplik, bir olay karşısındaki çaresizlik ve benzeri soyut kavramları ifade etmeye de müzik yardımcı olabilir. Fakat bazen de sessizlik olması işin ciddiyetini artırabilir ve daha rahatsız edici bir ortam yaratabilir; her zaman müzik kullanmak anlatıyı fazlasıyla romantikleştirebilir ya da durumun vahametini hafifletebilir; bu gibi durumlarda da müziği ölçülü kullanmak ve gergin ortamı yumuşatmamak daha doğru olabilir.

Bir sahneye müzik eklemeden, doğal ortam sesinin ne kadar anlamlı ya da anlatım içerikli olduğuna bakmak gerekir. Eğer ortam sesi yeterliyse ve müzik ek bir anlam katmayacaksa, bu durumda fazlalık teşkil edip anlatıyı bulanıklaştırabilir. Ortam sesi kimi sahnelerde zaten bir şeyi temsil ediyordur, örneğin gök gürültüsüyle Tanrı'nın sesini çağrıştırmak gibi. Bu mesaja ayrıca müziksel efekt eklemek gereksiz olabilir. Müziğin olmamasının tercih edildiği bir başka durum ise sahnedeki bir hareketin ya da karenin donmasıdır; bir şeyin bitişi ya da kapanışına işaret eden, ya da izleyiciye zamanın durduğunu hissettirmek isteyen bu görüntüde müzik zamanın geçtiğini hatırlattığı için ters etki yaratabilir. Filmler incelendiğinde genelde bu tür sahnelerde, hatta hareketin yavaşlatıldığı durumlarda genellikle hiç ses olmadığını, dolayısıyla müziğin de kullanılmadığı görülebilir. Bu tür durumlarda izleyiciyi karenin kendisine odaklanarak onu bir fotoğraf gibi yorumlamasına izin vermek daha etkili olacaktır.

Konuralp'e göre (2004) film müziği üç şekilde kullanılır: 1. Tecimsel, yani etki yaratmak, tempoyu belirlemek için; 2. Sanatsal, yani mesaj vermek ya da karakter tanımlamak için, ki bu sinema diliyle daha yakından ilgilidir; ve 3. Popüler, yani şarkı kullanımı şeklinde. Konuralp yazılarında filmin satması için zamanın müzik beğenisini ve popüler olanı yakalamanın önemli olduğuna işaret ediyor. Yukarıdaki sınıflandırma oldukça genel olmakla birlikte, birçok film müziğini tanımlamakta kullanılabilir. Özellikle belgesel nitelikteki filmlerde müzik genelde kültürel unsurları temsil eder, zaman ya da mekanı belirlemek için kullanılır. Bazı filmlerde ise müzik olanı değil, olacak olanı önceden haber verir, ya da görüntüdeki bir olaya dikkat çekerek onu vurgular. Özellikle son dönemlerde müziğin filmde bir noktalama sistemi olarak kullanıldığını ve görüntülerin temposu ile ritmiyle bire bir eşleştirildiğini görüyoruz.

Müzik zaman içinde var olan yapısıyla birbirinden kopuk olan görüntüleri ya da sahneleri birleştirmekte ve zamanın geçiyor olduğu hissini kuvvetlendirerek süreklilik hissi yaratmakta oldukça etkilidir. Zamanın ne kadar hızlı ya da yavaş aktığı, müziğin temposu ve karakteriyle belirlenebilir. Müziğin var oluşu bir takım etkiler yaratabildiği gibi, yok oluşu da farklı anlamlar ortaya koyabilir. Müzikteki eslerin önemli olduğu gibi, filmdeki sessizliklerin de önemi büyüktür kuşkusuz. Daha önce varken, müziğin aniden yok olması anlatıdaki ya da görüntüdeki bir yokluğa, eksikliğe işaret edebilir. Duyulan müziğin yarıda kesilmesi, bir olayın yarıda kalmasını vurgulayabilir. Özellikle müziğin oyuncunun iç sesini ya da kafasında duyduklarını temsil ettiği durumlarda (Polanski'nin *The Pianist* filmi bu tür örneklerle doludur), müziğin kesilmesi o karakterin kendi dünyasından çıkıp gerçek dünyaya geri dönüşünü simgeler.

Fransız sinemasının *auteur* yönetmeni Jean-Luc Godard sinema diline getirdiği sıra dışı bakış açısıyla janr, karakter, anlatı ve burjuva ideolojisinin doğallığını yapı sökülme paradigmasıyla eleştirir (Gorbman, 2007:154). Müziği montajın bir parçası olarak kullanan Godard, filmlerinde sahneler arasındaki ani geçişlerde ortaya çıkan kopukluğu müzikte de görüntüden bağımsız olarak sürdürerek dikkati kendine çeken bir müzik yaratır. Görüntüye rağmen farklı bir varlık oluşturan müziğin etkisini anlatmak için Godard "Müziği görüntü olmayan başka bir görüntü olarak kullanmaya çalışırım, başka bir madde gibi, başka bir ses gibi, ama farklı bir formda" sözlerini kullanır (Gorbman, 2007:154).<sup>2</sup> Godard, *Vivre sa vie* (1962) filmi için Michel Legrand'a yazdırdığı müziği (tema ve 12 varyasyondan oluşan bir oda orkestrası eseri) kendisi parçalara ayırır, geleneksel müzik kullanımının ve müzik biçimi kurallarının tamamen dışına çıkarak kullanır.

20. yüzyıl Kuzey Amerikalı besteci Aaron Copland "Filmde neden müzik olur" sorusunu beş başlık altında cevaplar (Prendergast, 1992:213):

1. Zaman ve mekan atmosferi yaratarak renk oluşturmak
2. Psikolojik incelikler yaratarak görülmeyen imaları ya da düşünceleri ortaya çıkarmak

---

<sup>2</sup> Miriam Sheer, "The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films," *Journal of Musicology*, 18.1 (Kış, 2001), s. 170'de bulunan Abraham Segal'ın Godard ile Mart 1980'de yaptığı söyleşiden alınmıştır.

3. Doğal bir arka plan zemini oluşturmak

4. Süreklilik duygusu yaratarak montajı bir bütün olarak sunmak

5. Bir sahnede dramatik birikimi ve tırmanmayı oluşturarak sonunda da bitmiş hissi vermek.

Copland'ın öne sürdüğü noktalar aslında filmlerde müziğin genel işlevlerini tekrarlıyor. Bu başlıklardan dördü (1, 3, 4 ve 5) filmin anlatısına ve görüntülere yardımcı olan unsurlar olarak sunuluyor, fakat ikincisi görüntünün dışında bir fonksiyona işaret ediyor. İşitsel olarak bir takım 'görüntüler' yaratma gücü olan müziğin kendisi de anlatının görüntülerden bağımsız bir parçası olabiliyor. Yani görüntüde olmayan bilgiler, müzik yoluyla *duyulabiliyor*. Özellikle diyalogların olmadığı ve kişinin düşündüklerine açıkça işaret eden görsel imgeler olmadığı zaman, müzik bu konuda ipucu vermekte oldukça etkilidir, özellikle aynı müzik bu tür düşünce süreçleri her olduğunda karşımıza çıkıyorsa. Luchino Visconti'nin *Venedik'te Ölüm* (1971) filminde Mahler'in müziği bu şekilde ortaya çıkıyor. Ana karakter Gustav von Aschenbach'ın iç hesaplaşmaları ve geçmişe yönelik düşünceleri filmle birçok metinler arası anlamlar içeren besteci Gustav Mahler ve onun 3. ile 5. senfonilerinden kesitlerle aktarılıyor. Kalinak (1992:123) bu tür bir işlevin *The Informer* (1935) filminde de olduğuna işaret ederek müziğin "sinematik sürecin bir parçası olarak Gypo'nun bilincine bir analog" oluşturduğunu yazıyor. Bu tür müziksel anlatımlar yakın çekimler ve yüz ifadeleriyle de güçlendirilebiliyor.

Film müziği teorisyeni Gorbman klasik filmde yedi prensipten bahseder ve müziğin anlatının gerisinde kaldığını yazar, ancak "en sonunda anlatsal kontekst ve müzik ile filmin geri kalan sistemi arasındaki ilişkiler film müziğinin etki derecesini belirler" diye ekler (1987:12). Gorbman'ın film müziğiyle ilgili aşağıda sıralanan yedi prensibi Copland'ın öne sürdüğü noktaları de içine alır (1987:73):

i. Görünmezlik (*Invisibility*): betimsel olmayan (non-diegetic) müziğin teknik araçları görünür olmamalı.

ii. Duyulmazlık (*Inaudibility*): müzik bilinçli olarak duyulmak üzere tasarlanmaz. Böylelikle kendini diyalogların ve görüntülerin, yani anlatının birincil araçlarının, altında tutmalı.

iii. Duygunun imlemesi (*Signifier of emotion*): film müziği anlatının oluşturduğu ruh hallerini ortaya çıkarır ve ima ettiği duyguları vurgular, fakat öncelikle kendisi duygunun bir imlemesidir.

iv. Anlatısal işaretleme (*Narrative cueing*): (a) referanssal: örneğin bir bakış açısını göstermek, biçime işaret etmek ya da karakterlerle ortamı belirlemek; (b) çağrışım yoluyla: müzik yan anlamlar çağrıştırarak anlatısal olayları yorumlar ya da resimler.

v. Süreklilik (*Continuity*): müzik çekimler arasında biçimsel ve ritmik süreklilik oluşturur, 'boşlukları' doldurarak sahneler arasında geçiş sağlar.

vi. Uyum/Bütünlük (*Unity*): tekrar ile müzikal materyal ve enstrümantasyonun çeşitlenmesi aracılığıyla, müzik biçimsel ve anlatısal bütünlüğün oluşturulmasına yardımcı olur.

vii. Film müziği başka prensiplere hizmet ettiği sürece, yukarıdaki prensiplerin herhangi birine karşı gelebilir.

Gorbman'ın prensipleri film müziğinin amaçları ve işlevleri konusunda kapsamlı bir liste ortaya çıkarıyor. Fakat ikinci prensip müziği görüntünün gerisinde kalan ikinci sınıf bir düzeye yerleştirdiğinden günümüz sinemasında çok da geçerli değildir. Tam tersine günümüz sinemasında ve bugüne kadar birçok farklı filmde müzik otonom bir varlık olarak anlatının altında kalmak yerine anlatının kendisi ya da aktörlerin sesi olabiliyor. Duyulmaması gereken bir müziği filme eklemenin anlamı olmayacaktır. İlk başlarda müziğin sadece fon oluşturduğu durumlarda belki bu geçerliydi, fakat usta yönetmenler ve film müziği bestecileri müziğin her zaman anlam oluşturduğu ve izleyiciyi etkileme gücünün yüksek olduğunun bilincinde olarak artık müziği filmde farklı bir boyut olarak kullanmaktadırlar. Günümüz ses teknolojisi ve farklı ses efektleriyle zenginleştirilen film müziğinin 'duyulmaz' olması pek de olası değildir.

Kalinak'a göre de film müziği kendine dikkat çekmek için yazılmaz ve dinleyenin kesin dikkatine gereksinimi yoktur (1992: 35). Filmde müziğin görevinin "seyirciyi sorun çıkarmadan ve fazla eleştirmeden izleyen bir süje haline getirmek" olduğunu söyleyen Kalinak (35), bir bakıma doğru söylüyor olabilir de. Sinema'dan eğlence dışında bir beklentisi olmayan genel izleyici için bu böyle olabilir. Fakat bu tür bir işlev daha çok klasik türdeki film müziği ve atmosfer yaratmak için kullanılan



müzikler için geçerlidir. Bazı filmlerin müzikleri dikkat çektiği ve beğenildiği için, daha sonra da izleyiciler tarafından filminden bağımsız olarak dinlendiğine göre, Kalinak'ın bu saptamaları tamamen doğru değil. Özellikle son dönemlerde müzik sinemada o kadar yaratıcı ve olağandışı şekillerde kullanılıyor ki, seyircinin dikkatini çekmemesi olası değil.

*The Godfather* filmlerinin unutulmaz müziklerinin bestecisi Nino Rota kendi çalışmalarını şöyle anlatıyor: "film için müzik yazmak, kendini müzik olarak ayrı tutan ve filmle birlikte yol alan, fakat onun altında kalmayan, sadece maddesel olarak ona uyum sağlayan bir şey üretmektir" (Dyer, 2007:251).<sup>3</sup> Besteci Rota, İtalyan yönetmenler Fellini, Visconti ve Zeffirelli ile olan ortak çalışmalarından bahsederken de müziğin "her şeyin üzerinde, birbirini takip eden görüntülerin maddesel varlığından çok filmin ruhunu" ifade ettiğini söylüyor.<sup>4</sup>

Richard Dyer film-müzik ilişkisinde yeni bir terim ortaya atıyor; '*Disjunctive*' (ayrıştırıcı, ayıran) olarak nitelediği film müziğine örnek olarak da Nino Rota'nın *Godfather* temasını gösteriyor (Dyer, 2007:253). Dyer'a göre trompet ya da mandolinle nostaljik bir kimlik edinen bu vals'in melankolik karakteri filmin şiddet içeren ve kasvetli anlatımına ters düşüyor. Aslında empati oluşturan bu müzik, filmde normalde kötü olarak niteleyeceğimiz insanlara (özellikle de Corleone ailesine) sempati duymamıza ve düşükleri durumlarla işledikleri suçları anlayışla karşılamamıza yarıyor. Dyer'in anlatımdan 'ayrı' (disjunct) olarak nitelediği müzik belki de izleyiciyi anlatımdan ve karakterlerden ayırmak yerine onlara yaklaştırıyor.

1990'da Jim Sheridan'ın *The Field* filmi için müzik yazan Elmer Bernstein o günlerde film müziği ile ilgili şunları söylemişti (Wierzbicki, 2009: 224):

Düşünüyorum ki otuz yıl öncesine göre bugün film müziğinin işleviyle ilgili anlayış daha az ve genç yönetmenler arasında müziğe karşı olan korku daha çok. Müzik sürecin sonunda garip bir yabancı gibi geliyor ve içine müzik girince filmin değiştiği konusunda hiç kuşku yoktur. Bazı genç yönetmenler bu yüzden şaşkına dönüyorlar ve birçoğunun müzikle ilgili pek bir hissiyatı yok gibi görünüyor. Müziğin filme gelişi güzel yapıştırılan bir duvar

<sup>3</sup> Pier Marco di Santi (1992), *Nino Rota. Le immagini e la musica*. Floransa: Giunti, s.46; Guido Vergani tarafından yapılan ve yayımlanmayan bir söyleşiden.

<sup>4</sup> Dinko Fabri, (ed.), *Nino Rota, compositore del nostro tempo*. Bari: Orchestra Sinfonica di Bari), 1987, ss.31-32'de bulunan ve 5 Kasım 1967 tarihli *Il tempo* dergisinin Pugliese edisyonunda Giorgio Saponaro tarafından yapılan söyleşiden.

kağıdı olduğunu sanıyorlar. Fakat bir filmde müzik olacaksa, anlamın gerekir ki bu filmi değiştirecek, bir şeye işaret ederek, destekleyerek, yumuşatarak. Bir şey yapacak. Bu yüzden, yönetmen onu sürecin bir parçası yapmaya hazır olmalı.

Bernstein'in söyledikleri çağdaş yönetmenler tarafından dikkate alınmış olmalı çünkü günümüz sinemasında usta yönetmenlerin müzikle yakından ilgilendiklerine, müziğin işleyiş şekillerine ve filme yerleştirilmesine büyük bir özen gösterdiklerine, dolayısıyla da film müziği bestecisi ile sürecin başından itibaren birlikte çalıştıklarına şahit oluyoruz. Yönetmen ve besteci arasındaki bu sinerjinin önemine film müziği bestecisi Alex North da dikkat çekmişti. North, 1986 Akademi Ödüllerinde "Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmada filme müzik yazarkenki amaçlarının "hikayedeki çatışmanın ve karakterler arasındaki ilişkilerin gereksinimleriyle isteklerini karşılamak ve kişisel bir de yorum eklemek" olduğunu söylemişti (Burt, 1994: 3). Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere bir film müziği bestecisinin senaryoya hakim olması ve filmdeki anlatıyla ve karakterlerle yakından ilgili olması gerekir. Ancak bu şekilde hikayeyi ortaya çıkaracak olan doğru müzik stilini, enstrümantal dokuyu ve ritmik yapıyı oluşturabilir.

### 2.3 Nietzsche'nin Sanat Felsefesi Üzerinden Film Müziği

Richard Wagner'in *müzik dramaları* (operaları) ile aynı zamanda (1872) ortaya çıkan Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabı, hala Wagner'e ve müziklerine hayranlık duyduğu ve filozof Schopenhauer'in sanatla ilgili kötümser görüşlerinden etkilendiği döneme ait bir eserdir. Nietzsche daha sonra 1876'da hem Wagner'den kopmuş, hem de Schopenhauer'in yaşamı reddeden görüşlerine karşılık yaşamı kucaklayan bir yaklaşımı benimsemişti (Young, 1992:25). Nietzsche bu kitabına iki alternatif başlık da vermişti: *Birth of Tragedy out of the Spirit of Music* (Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu), ki ilk baskıdaki başlık buydu ve *Hellenism and Pessimism* (Helenizm ve Kötümserlik) (Young, 1992:30). İkinci başlık altında Nietzsche kötümserliği Yunanlılar gibi yenmemiz gerektiğini anlatıyordu. Nietzsche'ye göre sanatın gelişimi iki yönlü olarak ortaya çıkmaktaydı: biri Apollonca, diğeri de Dionysosça (Nietzsche, 2009:17). Apollonca olan yontu sanatıyla dış biçime bağlı olmayan Dionysosçu müzik arasında bir ayırım yapan

Nietzsche, Helenlerin aklın ötesindeki yaratıcı eylemleri neticesinde iki olguyu birleştirdiklerini, bu birliğin de "eski tragedyanın *Dionysosça-Apollonca* olan sanat yapıtlarını" yarattığını yazmıştı (Nietzsche:17). Bu iki kardeşin birleşiminden sanatın en yüce biçimine ve amacına ulaşılabilmesine inanıyordu (Young, 1992:30).

Nietzsche'yi etkileyen Schopenhauer'e göre müzik hiç bir zaman bir nesneyi temsil etmez ve onu bir fikir olarak sunamazdı; soyut karakteri olan müzik yine de bir şeyler 'söyleyen' bir dildi ve istemin kendisini temsil etmekteydi (Young, 1992:19). Schopenhauer sanatlar arasında sadece müziğin metafizikle direkt bağlantısı olduğunu, bilişsel olarak tüm sanatların en yücesi olduğunu ve insanları her şeyin özüne ulaştırdığını yazıyordu (Young, 1992:20). Sözle ve hareketle 'kirlenen' müziği temsil eden operayı sevmeyen filozof onun "müzikal olmayan zihinler için müzikal olmayan bir icat" olduğunu savunuyordu (Young:21). Müziği, özellikle de melodiyi," entelektüel olarak aydınlanmış insan istencinin gizli tarihi" olarak niteleyen Schopenhauer, gerçek müzikal dehaların "tonların saf dilini" istediklerini iddia etmekteydi (Young, 1992:22). Nietzsche bu görüşlere katılmıyor olacak ki Wagner'in yarattığı operalardan dolayı ona 'Meister' (usta, üstad) diyor (Young, 1992:25), Dionysosça özelliklerden yoksun kültürümüzün Bayreuth'un (Wagner'in operalarının merkezi) müziğiyle yeniden doğacağını umut ediyordu (Young, 1992:31). *İsteme Olarak Dünya* adlı kitabında müziği arzusun doğrudan doğruya kendisi olduğunu ve evrende gelişebilecek tüm olaylarla duyguları içerdiğini söyleyen Schopenhauer, müziğin bunları kendilerinden daha iyi ifade edebileceğini de savunuyordu (Young, 1992:104). Sinemada müzik de tüm olay ve duyguları anlatmakta kullanıldığına göre, bu görüşle aynı doğrultuda tanımlanabilir; ancak müziğin her türlü temsilden arınmış saf bir dil olması gerektiğini savunan Schopenhauer, bugün yaşasaydı film müziğinin opera ile benzerlikleri ve görüntülerle aynı bağlamda yer almasından dolayı gerçek müzik olmadığını öne sürerdi büyük ihtimalle.

Nietzsche'ye (1967: 141) göre trajik mitte bulduğumuz coşku, müzikteki uyumsuz seslerle (*dissonance*) aynı kökten geliyordu; acıda bile coşku ve sevinç bulan Dionysosça anlayış, müzik ve trajik mitin ortak kaynağıydı. Nietzsche Apollonca bilincin sınırlayıcı, insanlar arasında ayırıcı özellikte, sıradan bir bilinç olarak Yunan medeniyetini 'nefsine düşkünlük ve barbarların zulmünden" koruyan bir unsur olduğunu, buna karşın Dionysosça bilincin zehirlenme, esrime, coşku, zevk

ve yüksek seviyedeki sarhoşluk halini temsil ettiğini yazıyordu (Young, 1992:32-33). Dionysosça bilincimizle metafiziksel olarak Apollonca olan bilincimizin ayıklığını aşabildiğimizi, gerçeğin kişisel değil, "ilkel bir birlik" olduğunu söyleyen Nietzsche (Young, 1992:33) bu görüşüyle aslında Schopenhauer'in evrensel istemini ('isteme olarak dünya') kabul etmiş oluyordu. Nietzsche ayrıca "sosyal yaşamın da Dionysosça zevk halinin sembolik sanatsal dışavurumla sınırlandırılmasına bağlı olduğunu" iddia etmişti (Young:34). Kısacası Apollonca yaklaşım insanı akılla hareket etmeye yönlendirirken güzelliğin de akılla algılandığını söylüyor, Dionysosça yaklaşım ise duygularla hareket eden insanı ve zevkten sarhoş olmuş bir hal içerisindeki bir bilinci işaret ediyordu. Aslında Nietzsche müzik ile müzikal olmayan sanatları birbirinden ayırıyor, müzik dışındaki Apollonca sanatları gerçeğin güzel bir temsili olarak görüyordu; buna karşın yüce sanatın müzikal olması ve Dionysosça bilinçle "müzikal ruh hallerinden" türemesi gerektiğini iddia ediyordu (Young, 1992:36). Nietzsche'nin bu görüşleri doğrultusunda sinema yüce sanat kapsamına giriyor ve film müziği de "ruh hallerini" birebir yansıttığından Dionysosça bir bilincin alanında yer alıyor.

Zaten biçimsel ve akılcı bir yaklaşımdan çok tutku, şehvet, sevinç, hüzn, endişe gibi güçlü duyguları anlatmak için duyuşsal bir yaklaşımı benimseyen film müziği, özü itibarıyla de Apollonca'dan çok Dionysosça bir gerçeklik içinde yer almaktadır. Sinemada sözle ifade edilemeyen ya da uzun sürede ifade edilebilecek kavramları hızlıca ve etkin bir şekilde ifade eden ve bunları neredeyse görüntüden önce izleyiciye hissettiren ya da algılatan müzik, bir takım gerçeklerin Schopenhauer'in de savunduğu gibi evrensel bir isteme olduğunu kendi evrenselliği üzerinden ortaya koymaktadır. Filmde yer alan müzikle izleyici, parçası olduğu "ilkel birliğe" yakınlaşıyor, görüntüde ya da filmde yer alan karakterlerle ve onların yaşamlarıyla aynı gerçekliğe ulaşıyor.

Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1872) adlı kitabında müzikle söz ve görünüşle arasındaki ilişkiye de ayrıntılı bir şekilde değinir. Sözün müziğin özüne bağlı olduğunu, müziğin kendi yetkin egemenliği içinde kavramlara ya da görüntülere gereksinim duymadığını, onlara sadece birer eşlik olarak katlandığını yazar (44). Ona göre,

"müziğin simge evreni dille tükenici bir bağlaşım içine girmez, onu aşar...bu evren her görünüşün üstünde, her görünüşün önündedir. Onun karşısında her

görünüş bir benzerlik olmaktan öteye geçmez. Bu nedenle *dil*, görünüş olaylarının bir ögesi, bir simgesi olarak müziğin çok derin çevrenini hiçbir zaman ve hiçbir yolla açıklayamaz, onlar olduğu gibi kalır, dil müziğe ancak öykünmeyle yönelir, onun müzikle ancak dıştan ilintisi olabilir."(Nietzsche:44)

Bu açıdan bakıldığında, film müziği de filmde yer alan söz ve görünüşün önünde bir yer bulur kendine; söz ve görünüş benzerlik olarak kalırken, müzik zengin simge evreni ve derin çevreniyle otonom bir unsur olarak öne çıkar, diğer unsurları birer eşlik durumuna düşürür. Fakat özgün film müziği ancak filmle ilintili olarak var olduğuna göre (görüntüye ya da filme özel olarak oluşturuluyor), görüntüye dolaylı olarak gereksinim duyar. Ancak ortaya çıktıktan sonra, tekrar duyulmak için görüntüye gereksinimi yoktur, film müzikleri filmden bağımsız olarak da dinlenebilir ve bir anlam içerir. Önceden bestelenen, klasik repertuardan alınan eserler zaten görüntüye ya da söze gereksinimi olmadan ortaya çıkmıştır, dolayısıyla da Nietzsche'nin onu yerleştirdiği yüksek seviyeden sinemaya giriş yapmaktadır. Müzik filmde görüntüye ya da görünüşe gereksinimi olduğu için değil, tam tersine görüntü ve görünüş farklı anlamlar oluşturmak, mesajları hatırlatmak, ya da sözün ifade edemediklerini izleyiciye duyumsatmak için müziğe gereksinim duyar. Nietzsche görünüş ve kavramın 'doğru' müziğin etkisi altında daha yüce bir anlama eriştiğini de yazar (Young, 1992:105). Bu söylemi film müziği için fazlasıyla olumlu anlamlar içermektedir; belki de operayı ya da şiiri düşünerek söylediği bu sözü sinemaya uyarlanırsa, filmdeki sözel ve görsel anlatımın müzikle yüceltiğini, onsuz oluşabilecek anlamdan onunla birlikte çok daha ötesine geçerek Dionysosça bir hazla transandantal seviyeye taşındığı söylenebilir.

Nietzsche müzikte ezginin gelişimiyle ilgili de bir takım teoriler öne sürer. Müzikteki melodinin, temsil ettiği olay ya da duygunun özüne ne kadar çok benzediği ile doğru orantıda gelişip çoğaldığını yazan filozof, müziğin istemin bir dili olduğunu, dolaysız yoldan insana ulaştığını ve hayal kurma gücümüzü uyandırıp harekete geçirdiğini söyler (Young, 1992:105). Hayal kurma gücü bir film izleyicisi için hayati önem taşır. Hayal kurma gücü beraberinde hayallerden ibaret filme de adapte olabilmeyi ve bir bakıma perdedeki görsel ve işitsel hayallere katılabilmeyi, dolayısıyla da filmin etkisi altına girmeyi sağlar.

Film müziği 'güzelliğini' Apollonca yaklaşımdaki gibi biçiminin güzelliğinden değil (film müziği güzel bir biçim edinebilecek kadar uzun bir zamana

sahip değildir), Dionysosça yaklaşımda benimsendiği gibi sarhoş edici karakterinden alır. Nietzsche'nin trajik, tutkulu, canlı, yaşam dolu, değişken, hiç bitmeyen, sonsuz bir yaratı ve var oluşa sahip olarak tanımladığı Dionysosça sanat kuşkusuz müziği anlatmaktadır. Zaten Nietzsche müziğin, şarkı dışında, Dionysosça olduğunu yazar (Young, 1992:126), gerçek Apollonca sanatçıları görsel sanatçılar ve yazarlar olarak belirler (Young, 1992:139). Müziğin bir uzantısı olan film müziği sadece bu nedenlerle bile Dionysos'a mal edilebilir.

## 2.4 Film Müziği ve Form

Film-müzik ilişkisinde formal (yapısal) unsur da etkiyi oluşturan bir faktördür. Sinemada genelde kısa süreler içinde kendini göstermesi gereken müzik, kendi içinde uzun soluklu bir form geliştirmek için yeterli zamana sahip değildir. Zaten filmde yapı sadece müzik eserine değil tüm filme ait olduğundan yönetmenler müzikle birlikte oluşturdukları büyük formu görebilmeli, sadece küçük detaylarla ya da müzikli sahnelerle ilgilenmemelidirler. Bu, film müziği bestecisi için de geçerlidir. Yazdığı müziğin, konser sahnesi için olduğu gibi kendi içinde belirli ve bütünsel bir form içermek yerine, filmin genel şekil ve yapısına uygun bir formu olmalıdır. Leonard Rosenman bu konuyu şöyle özetlemektedir: "Elimizdeki temelde bir edebi formdur, müziksel form değil. Tabii ki müzik genel bir şeklin oluşmasına ve desteklenmesine büyük katkı koyar, fakat bu şekil filmin kendisiyle ortaya çıkar, müziğin yapısıyla değil" (Burt, 1994: 5).<sup>5</sup>

"Filmde var olan form, müzikte de olabiliyor mu?" diye bir soru yöneltirse bunu cevabı hem 'evet' hem 'hayır' olurdu. Filmin formu olması doğal çünkü bütünsel olarak süren ve kesintisiz akan bir anlatı var; bu anlatıda görüntü de sürekli olarak var. Fakat müziğe baktığımız zaman, müzik sürekli kesintiye uğrayan, zaman zaman beliren ve kısa süreler içerisinde duyulup kaybolan bir unsur. Dolayısıyla bu durumda genel formu olan bir müzik yazmak çok zor. Fakat film müziği bestecileri bunu aşabilmek ve müziğe de belirli bir yapı kazandırabilmek, bu yapıyı da filmde sahneden sahneye ayakta tutabilmek için bazı yöntemlere ve kaynaklara başvuruyorlar.

---

<sup>5</sup> Leonard Rosenman'ın San Francisco State Üniversitesinde verdiği dersten, Güz 1992.

Bu kaynaklardan birisi "leitmotif". Yani her karakterin kendi ezgisi, teması ya da müzikal motifi olması. Bu motiflerin izleyici tarafından tanınır olması ve her tekrarında aynı karakterin farklı ya da benzer durumlarına eşlik ederek anlam katması filmin müziğine de bir süreklilik duygusu getirebiliyor. David Raksin'in yaptığı gibi, tüm filmde tek bir tema ya da müzik kullanmak da (Laura, 1944) bu yöntemlerden birisi. Fakat bu film özelliği gereği böylesine tek düze bir müziği kaldıracak; çünkü filmde tek bir ana kadın karakter var, film onunla ve onun portresine aşık olan bir detektifle ilgili. Laura hep detektifin aklında, her an onunla ilgili, dolayısıyla da müzik Laura'nın kendisi oluyor. Raksin'in çabaları sonucunda filmin sonuna kadar da melodi tamamlanmadığından, sürekli beklenti oluşturarak müziğin sıkıcı olması önleniyor.

Başka bir yöntem ise "gelişen müzik" kullanmak. Yani, bir müzik eserindeki gibi seçilen temanın film süresince gelişerek ya da değişerek tekrarlanması. Birçok filmde bu yöntem kullanılıyor, yani tema her gelişimde görüntüdeki ya da senaryodaki olay ve duygulara göre gelişebiliyor, ya da şekil değiştirebiliyor. *Godfather* filminde Nino Rota bunu uyguluyor; tema kimi zaman hüzünlü, kimi zaman daha agresif ya da coşkulu, kimi zaman farklı tempolarda, farklı enstrümanlara uyarlanarak değişen tınlarıyla bambaşka şeyler hissettirebiliyor, ya da farklı karakterlere ve onların ruh hallerine eşlik edebiliyor. Michael Nyman'ın *The Piano* filminde ya da Williams'ın *Schindler's List* filmindeki ana temaları da bu tür bir gelişime uğruyor. Genellikle epik hikayeler anlatan *Braveheart* ya da *Gladiator* gibi Hollywood filmlerinde bu yapısal tekniğe sıkça rastlayabiliyoruz. Morricone de *Once Upon a Time in America* adlı filmde benzer bir teknik uygulamıştı.

## 2.5 Film Müziğiyle Anlam ve Duygu Oluşumu

Film müziğinin oluşturduğu anlam ve duygulardan bahsetmeden önce müziğin nasıl duygu ve anlam yarattığı konusuna değinmek yerinde olur. Tarihte birçok düşünürü de meşgul eden bu konu, 1781'de Jean Jacques Rousseau tarafından da ele alınmış, Rousseau 'konuşan' müziğin gücünü vokal ünlemleri taklit ederek elde ettiğini ve müzik dilinin konuşma dilinden çok daha canlı olduğunu, bu yüzden de

insanları bu kadar çok etkilediğini yazmıştı (Mirka, 2014:13).<sup>6</sup> Rousseau müzik ve şiirin, ritimlerin tekrarı ve konuşmalardaki aksanlarla tonlamaların birleşiminden birlikte doğarak şarkıyı oluşturduğunu da yazmıştı (Mirka:26). Müzik ve zihin üzerine araştırmalar yapan Laird Addis temsilin beş aracı olduğunu yazar (Carr, 2004:227): 1. bilinç ki bu doğal bir temsildir; 2. sözcük ve cümleler, ya da dil, konvansiyonel temsil; 3. sanat objeleri, bir dil içerdiklerinden konvansiyonel; 4. Rüya, bunu da Addis yarı-doğal temsil olarak niteliyor; ve 5. Davranışlar, bunlar da doğal veya konvansiyonel olabilirler. Bu tanımlara göre müzik aynı anda doğal (çünkü bilinç yoluyla algılanır) ve konvansiyonel (çünkü bir dildir) sayılabilir. Carr'a göre (2004:227) duygu bir müziğin içerisinde doğal olarak vardır ve hiçbir konvansiyon hüzünlü bir müziği mutlu yapamaz. Addis'in temsil kategorilerine bakıldığında da bir takım tutarsızlıklara rastlanır: doğal temsil terimi kendi içinde çelişki yaratmaktadır, çünkü bir şeyin aynı anda hem doğal hem de temsil olması pek doğru bir tanımlama olmamaktadır. Konvansiyonel temsil terimi de belki aynı şekilde eleştirilebilir, çünkü her temsil konvansiyoneldir, yani bir takım gelenekleri yansıtmaktadır. Film müziği Addis'in sistemine göre değerlendirilirse, onun da müzik gibi doğal, konvansiyonel, hatta bazen rüya durumlarını yansıttığından yarı-doğal bir temsil olduğu varsayılabilir. Filmde müziği bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak algılar izleyiciler. Yaratılan duygu ve etki eğer görsel imgeler olmadan da ortaya çıkabiliyorsa (ki genelde böyledir), film müziğinin de kendi içinde bir takım duygular barındırdığı doğrudur. Carr'a göre (2004:228) müziğin duygusal olarak anlamlı olması onun eserin sübjektif etkisine ya da dinleyicide oluşturduğu duygulara bağlı değildir; duygusal anlam müziğin kendi içinde vardır, yani onu hissetmeyen bile bu duygusal anlamın müziğin içinde olduğunu bilinç yoluyla algılayabilir. Film müziği aynı zamanda bir takım konvansiyonlardan dolayı da belirli duygu ve anlamlar oluşturur, ya da temsil eder. Bundan dolayı izleyici bir filmin başındaki giriş müziğinden o filmde nasıl bir anlam ya da duyguyla karşılaşacağını kestirebilir. Yönetmen ve film müziği bestecileri bir filmin müziğini oluştururken bu konvansiyonları göz önünde bulundurur ve yaratmak istedikleri etkiye göre tasarımlarını planlarlar. Besteciler müziği duyguları temsil etmek ya da sembolize etmek için kullanırlar, tıpkı yönetmenlerin görsel imgeleri bir takım anlamları temsil etmekte kullandıkları gibi. Burt'e göre müzik, çağrışım yaratma ya

---

<sup>6</sup> Rousseau'nun yazıları "Essays sur l'origine de langue, ou il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale" başlığıyla 1781'de yayımlanmıştı.



da ilişkilendirme yoluyla filmin tutarlı olma gücüne katkı koyar (1994: 10). Bundan dolayı da müziği tek başına duyduğumuz zaman, filmdeki görüntüler akla tekrar gelir. Müzikle sadece duygular değil, fikirler, idealler ve kişiler de çağrışım ve göndermelerle ifade edilebilir. Mesela bir filmde Beethoven'in 9. senfonisinin korolu son bölümünün ünlü şarkısı (Avrupa Birliği Marşı olarak kabul edildi) varsa, bunun altında kardeşlik, barış, ya da yüksek ideallerle ilgili anlamlar aranabilir. Bu eserle ilgili bilgi sahibi her izleyici bu alt anlamlarla filmi yorumlayacaktır.

İlk modern müzik formalisti olan Eduard Hanslick 19. yüzyılda müziğin diğer anlatsal metinler gibi bir içeriğe sahip olmadığını, herhangi bir temsili görüntü oluşturmadığını, dolayısıyla da duyguya ne şekilde yol açtığı konusunda bir fikir yürütmenin zor olduğunu savunmuştu (Kivy, 2006:273). Hanslick'in bu yorumu o dönemin söylemlerine ve bakış açılarına göre belki anlayışla karşılanabilir fakat günümüzde müziğin de kendi dili doğrultusunda bir içeriğe sahip olduğu, diğer sanat dalları gibi bir metin ya da alt metinler taşıdığı kabul edilmektedir. Müzik, içeriğindeki işitsel imgeler (ritim, tonalite, dinamik, tını vb.) ve onların oluşturduğu öğrenilmiş ya da içgüdüsel çağrışımlar aracılığıyla farklı anlamlar ortaya çıkarabilir. Film müziği bu tür çağrışım ve anlamlarla izleyicinin duygularını ve ruh hallerini yönlendirebilir. Bu duygular geçici olabilirler (çünkü izleyiciye değil, aslında filmdeki karakterlere ait duygulardır) fakat filmin etki yaratma görevine gerektiği süre kadar hizmet ederler. İzleyici müziğin yardımıyla içine girdiği duygusal durumları bazen film sona erdikten çok sonra bile sürdürebilir. Bu filmin ne kadar etkili olduğu, ya da işlenen konunun izleyicinin yaşamına ne kadar yakın olduğuyula da ilgilidir. Aynı müzik filmde bağımsız olarak da dinlendiği zaman, yine aynı duyguları çağrıştıracaktır. Kivy (2006:274) müziğin içerdiği hareketten dolayı dinleyiciyi de aynı yönde 'hareket etmeye' yönlendirdiğini savunuyor. Bunu şöyle yorumlamak mümkün: hızlı ve ritmik bir müzikte dans etmenin ya da tempo tutmanın doğal bir tepki olduğu gibi, farklı duygular içeren hüzünlü bir müzik çalındığında da dinleyicinin bu yönde, yani hüznü hissetmek yönünde harekete geçmesi aynı derecede doğaldır. Film müziği de büyük ihtimalle izleyiciyi bu şekilde etkiler.

Adorno'ya göre ise her müzikal olgu, anımsattığı ve karşıtlık oluşturduğu şeylerden dolayı kendinden ötesini işaret eder ve bir beklenti yaratır (Dahlhaus: 116). Buna kesinlikle katılmak mümkün. Bir müzikal eseri dinlerken, algılamamızın

büyük bir kısmı duyduklarımızı anlamlandırmamızdır. Soyut bir şeyi anlamlandırabilmemiz için de daha önceden bizde oluşan anlamlarla ve bu anlamları oluşturan nesne ya da olgularla karşılaştırırız. Filmde müziği algılamak de aynen bu süreci uygularız. Duyduğumuz müzik bize neleri çağırıyor, daha önce dinlediklerimizden nasıl farklıysa, önce müziği, daha sonra da (ya da belki e aynı anda) gördüklerimizi yorumlamaya, işaret ettikleri anlamları çıkarmaya çalışırız. Müzik anlamlandırdığımız ya da kimi zaman anlamlandıramadığımız seslerden dolayı bizde beklenti yaratır. Filmde bu beklentimizin görüntüyle uyuşması ya da uyuşmaması, yaratılacak etkiyi de belirler. Müziğin sinemada etkin bir şekilde kullanılmasının bir şekli de budur. Brown'a göre (1994: 10) filmde müzik bir "hiper-anlatıcı" olarak çok önemli bir katkıda bulunur. Yani o anda duyulan müzik, görüntüdeki olayı yorumlaması için izleyiciye tek bir okuma dayatır.

Müzik eserleri, aynen anlatımı olan edebiyat ya da film gibi, genel yapıları nedeniyle gerilim ve çözülme, giriş, gelişme ve sonlanma, doruk noktası ve çatışmaların çözüldüğü bir aydınlanma ya da dinginlik hali içerirler. Bunların yanında beklenti oluşturmak ve eserin sonunda bu beklentinin tatmin edilmesi, ya da bazı durumlarda edilmemesi vardır, aynen sinemada olduğu gibi. Filmdeki beklentinin karşılanmıyor olması gerilimi ve beklentiye artırarak devam ettirir, müzik de filmde bu amaca yönelik olarak kullanılabilir. Kadans (durak) noktası olmayan (yani bitmiş hissi vermeyen) ve sürekli devinen bir müzik, kısa motiflerin tekrarından oluşan tek düze ve statik bir müzikten çok daha farklı bir etki yaratacaktır. Filmlerde gerilim ve heyecan yaratmak için uyuşumsuz sesler kullanıldığı gibi, dinginlik hissi yaratmak için de müziğin uyumlu ses bileşmelerinden yararlanır.

Metinlerin kodlar içerdiği, bazı metinlerin ise birden çok alt-metin içerdiğinden dolayı çoklu kodlara sahip olduğu Semiyoloji alanında yazılarıyla tanınan Barthes tarafından ortaya atılmıştı (Silverman, 1983:241). Film de aslında birçok metin içeren çoklu bir metin (*multi-text*), dolayısıyla da çoklu kodlara sahip. Müziğin ise kendine ait kodları var. Filmsiz müzik film müziği değil; fakat müziği filmde ayırıp tek başına da dinlenir hale getiriyoruz, yani müziğin o ortam ya da bağlamın dışında (*out of context*) da bir yaşamı var; fakat bir filmin, araştırma amaçları dışında, müziği içinden çıkarıp da izlenmesi pek görülen bir şey değildir.

Müziğin otonomisi onu bağımsız kılarken, filmin otonomisi ancak onu oluşturan tüm öğelerin var olmasıyla mümkündür.

İzleyici müzikle görüntüyü aynı anda deneyimlediği zaman tüm kodları algılamaktadır, fakat bunları aynı anda mı yoksa farklı bir sıralamayla mı deşifre ettiği ayrı bir araştırma konusudur. Önemli olan sonuçta tüm kodların çözülmesiyle ortaya tek bir anlam ya da okuma çıkmasıdır. Bu okuma, farklı izleyiciler tarafından farklı şekillerde de olabilir. Kaja Silverman'a göre (1983:241) kodların çeşitliliği stabil olmayan ve çelişkiler içeren bir gösterge oyunu meydana getirir. Yani ne kadar çeşitli kodlar (ya da metinler) varsa, göstergeler ve dolayısıyla da ortaya çıkan anlamlar değişken ya da çelişkili olabilir. Filmde görüntüyle sesin ya da müziğin tamamen farklı anlamlar içermesi bu tür çelişkileri doğurabilir. Ancak bu çelişki ve değişken anlamlarla karşılaşma hali bazen bilinçli olarak yönetmen tarafından yaratılmak istenmektedir. Bu durumda müzik de üstüne düşen görevi arzulan şekilde yerine getirmiş olur.

Müziğin insanlar üzerinde etki yaptığı yadsınamaz bir gerçek. Müziğin kesin, doğrulanabilir ve önceden tahmin edilebilir etkiler yarattığını onun fiziksel olarak sinir sistemi yoluyla, hatta istem dışı tepkilere yol açmasından anlayabiliriz. Antik Yunan medeniyetinde, gözün kulaktan daha hızlı algıladığı ve gözle görülenlerin daha güvenilir bilgiler olduğu düşünülüyordu (Kalinak, 1992:21). Fakat kulakların da duygusal tepkilerin kaynağı olan ruha direkt ve aracısız bir ulaşılabilirliği olduğuna inanılıyordu (Kalinak, 1992:22). Helmholtz da görsel sanatların akla hitap ettiğini çünkü sağladığı fiziksel uyarıların beynimiz tarafından görsel imgelere ya da suretlere çevrilmeleri gerektiğini; duysal sanatların ise "aklın herhangi bir aracı hareketi olmadan" doğrudan algılandığından, salt duylara hitap ettiğini yazıyor (Kalinak, 1992:23).<sup>7</sup> Buna göre bir filmde izlediklerimizi önce akılla yorumlarken, duyduklarımız, özellikle de müzik, duylarımıza daha çabuk ulaşır, ne hissedeceğimizi söylüyor. Buna göre aslında işiterek algılanan mesajlar belki de görerek algılananlardan daha önce izleyiciye ulaşmaktadır. Bu durumda müziğin algılanma hızı bakımından görsel imgelere göre bir adım önde olduğu, dolayısıyla da filmde ne kadar önemli bir unsur olduğu daha da açıklık kazanmaktadır.

---

<sup>7</sup> Hermann Helmholtz'un *On the Sensations of Tone* (1877; 2. baskı New York: Dover tarafından 1954) kitabından bölüm 2, sayfa 3.

Film müziği bestecisi Alfred Newman'ın 1937'de film müziğinin etkisi ve nasıl olması gerektiğiyle ilgili şunları söylemiş (Wierzbicki, 2009: 133):

Dünyada insanları müzik kadar hızlı ağlatan ya da güldüren bir şey yoktur. Bir filmde onun yerini hiçbir şey alamaz. Fakat hikayeyi yüceltmek için onunla birlikte hareket etmelidir. Müzik birinci sırada olmaya cüret etmemelidir çünkü o zaman film için kötü olur.<sup>8</sup>

Bu sözlerin üzerinden geçen seksen yılda belki müziğin etkisi değişmemekle birlikte film müziğinin işlevi ve kullanım tarzı oldukça değişmiştir. Bir filmde müzik hangi sırada olursa olsun (ki artık ilk sırada yer aldığı da görülmektedir), bilinçli yönetmen ve besteciler tarafından kullanıldığı zaman film için kötü olmuyor. Alman yönetmen Herzog ise film müziğini şöyle yorumluyor:

Bir görüntü arkasına müzik koyunca tam anlamıyla değişmez, fakat... görüntüdeki belirli kalite ve atmosferler... müzik olduğu zaman daha açıkça görülebiliyor. Müzik izleyicinin perspektifini değiştirir; daha önce orada olmayan şeyleri görür ve orada olmayan duyguları deneyimlerler.<sup>9</sup>

Film müziğinde belirli duygulara işaret eden ya da etmesi gereken müzik, bazen de zamanla öğrenilmiş ve kültürel olarak algı hafızamıza yerleşmiştir. Örneğin filmlerde müzikte *tremolo* varsa genelde heyecan ya da rahatsız bir beklenti oluşturur, fakat bu 19. yüzyıldan kalma bir müzikal ifade tarzı olduğundan değil, muhtemelen bunu sıkça kullanan film müziklerinden edinilmiş bir alışkanlıktan dolayı olabilir. Kullanılan enstrümanlar da aynı şekilde kültürel ya da öğrenilmiş anlamlar çağrıştırabilir, akordeonla Paris'e, gitarla İspanyaya, utla Kuzey Afrika ya da Orta Doğu ülkelerine gönderme yapıldığı gibi.

Kalinak'a (1992: 15) göre müzik ve görüntü karşılıklı bağlılıktan ne kadar çok uzaklaşırlarsa, sinemanın yaratacağı ilüzyona zarar verme potansiyeli artar. Bu film müziğinin ilk yıllarındaki gibi tam bir korelasyon olmasa da, anlam oluşturma olarak ele alırsak, görüntünün anlatmak istediğini müzik de farklı yollardan onunla birlikte, çoğu zaman onu tamamlayarak anlatır. Günümüzde artık film müziği görüntüyle karşılıklı bağlılık sergilemekle kalmamaktadır; çoğu filmde müzik tek başına duyulmak yerine farklı ses efektleriyle birleşerek bütünsel bir ses tasarımı

<sup>8</sup> Isabel Morse Jones, "Emotional Power of Music Revealed," *Los Angeles Times*, 20 Haziran, 1937, C9'dan alınmıştır.

<sup>9</sup> Cronin, P. (ed.) (2002) *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber. S. 256.

şeklinde ortaya çıkıyor. Innaritu'nun son filmi *The Revenant*'da müziğin doğa sesleriyle birleşip farklı ve ilkel bir tını olarak filmin hikayesindeki iklim şartlarını ve insanın doğayla olan zorlu ilişkisini temsil etmesi buna uygun bir örnek olarak gösterilebilir.

Çağdaş film teorisi buna ek olarak ideolojik unsurları da inceleyerek, görüntünün yaşadığımız dünyanın bir kopyası değil, onun bir temsili olduğunu göz önünde bulunduruyor. Günümüz film teorisi sinemayı çağdaş ve disiplinler arası bir yaklaşımla, sinemanın tüm öğeleriyle izleyicinin algıları arasında oluşan çok daha karmaşık ilişkilerle yapılandırılıyor. Sinema üzerine eleştirel yazılar yazan ilk teorisyenlerden Adorno ve Eisler (1947: 20) film olgusuna daha tek boyutlu bir bakış açısıyla, Kapitalizmi ele alarak yaklaşmışlar, toplumun endüstri devrimi sonrasında gerçekliğini oluştururken bunu gözleriyle materyal objeler ve tüketilen ticari maddeler üzerinden yaptıklarını, buna karşın kulakların maddesel dünyayla aynı ilişkide olmadığını savunuyorlardı. Dolayısıyla bu anlayışa göre, göze hitap eden sinema daha kolay tüketilecek ve daha çok gelir sağlayacak, kulağa hitap eden şeylerse çabuk ve kolayca tüketilemediğinden, gelir sağlamak isteyenler tarafından tercih edilmeyecekti. Bu anlayış günümüzde daha da ileri bir seviyede geçerli aslında. Müzik dinlemek yerine müziği "görselleştiren" müzik videolarının tercih edildiği ve kolay algılanan komedi ya da aksiyon filmlerinin gişelerde daha başarılı olmaları ve yüksek gelir elde etmeleri bu teori ile açıklanabiliyor.

Aslında görsel ve işitsel algılar film izlerken aynı anda ve birbirlerini döngüsel bir şekilde etkileyerek çalışırlar. Bu yüzden ses ve görüntünün ilişkisi filmin hem anlatı hem de duyuşsal alanlarında sürekli ön ya da arka planda aktif olarak izleyicide bir takım anlamlar oluşturmaktadır. Yönetmen ve bestecinin, oluşan anlamlar üzerinde hakimiyet kurabilmeleri için ses editörüyle birlikte detaylı bir şekilde çalışmaları ve görüntü-ses ilişkisini farklı açılardan değerlendirerek, izleyicide oluşacak ya da oluşabilecek algılar üzerinde düşünmeleri gerekir. Kısacası iyi bir yönetmen müzikten anlamalı ve iyi bir film müziği bestecisi aynı zamanda iyi bir film izleyicisi olmalı, her ikisi de insanların psikolojisi ve duysal algıları hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Bu veriler kültürel faktörlere de bağlı olduğundan, uluslararası ya da global başarı sağlayabilmek için farklı kültürlerden izleyicilerin insan olarak ortak algı ve duyguları ile onların duyularını harekete geçirecek ortak değerleri saptamak gerekir.

Korku filmlerinde korku ve gerilim etkisi yaratmak için müzik sıkça kullanılır. Müzikte çok pes ya da tiz sesler, alışılmışın dışında aralıklar ya da armoniler (izleyicinin rahatlık sınırını aşan), beklenmedik aksanlar, seste ani artış ya da patlamalar izleyicide korku hissini uyanmasını sağlar. Bu tür filmlerde genelde ses efektleriyle müzik birleşerek farklı bir ses bileşimi ortaya çıkar. Özellikle son dönemlerde bu tür bir *sound*, macera ve gerilim filmlerinde de görölmektedir.

Film müziği türü, müziksel özellikleri ve kullanım şekilleriyle filmde farklı anlamlar oluşturur. Betimsel olmayan (non-diegetic) müzik görölmeyen bir kaynaktan geldiği için izleyici ile film arasında bir mesafe oluşturarak o anda görölenler ile duyulanların farklı gerçekliklerden ya da zamanlardan geldiği izlenimi yaratabilir. Dolayısıyla, izleyiciyi görölene farklı ya da çoklu açılardan bakmaya, böylelikle de bir takım alt anlamlar çıkarmaya yönlendirebilir. Bunun içindir ki filme seçilen ya da yazılan müzik, oluşturulmak istenen anlam ya da verilmek istenen mesajlar açısından son derece önemlidir. Dışarıdan filme dahil olan müzik (*non-diegetic*) izleyiciyi görüntüden farklı bir yere koymakla birlikte, aynı zamanda anlatının içine de sokarak en azından duygusal olarak onun bir parçasıymış gibi de hissettirir. Filmdeki olaylara ve karakterlerle ilgili sempati, empati ya da özdeleşme duyguları müzikle daha kolay ve hızlı bir şekilde oluşturulabilir. Çünkü görsel imgelere ek olarak işitsel imgelerin de ruh hali üzerindeki etkileri birleşerek izleyiciyi içinde bulunduğu gerçeklikten çıkararak farklı bir gerçekliğe, filmdeki ortama taşıtmaktadır. Bu ruhsal ve bilişsel olarak 'taşınma' hali olmasa, izleyiciden sürekli olarak izlediklerinin gerçek olmadığı hissiyle filme herhangi bir tepki göstermesi ya da beğeni oluşturması beklenemez.

Sinemada müziğin Altın Çağı'ndan yorumlar, özgün film müziğinin etkisini daha iyi anlamak için faydalı olabilir. Besteci Max Steiner, John Ford'un *The Informer* (1935) filmi için müzik yazmış, film çok beğenilerek "... heyecan verici ve etkileyici bir trajedi, ileride sanat eseri yaratmaya kararlı film zanaatkarları için düzgün bir model oluşturmak üzere yerini alacağı kesin..." olarak değerlendirilmişti (Kalinak, 1992:132). Filmii önce müziksiz, sonra da müzikle beraber izleyen *Los Angeles Herald Tribune* muhabiri Richard Watts, "Gerçekten etkileyici bir müzikle...film ilk izlediğimden çok daha iyi" yazmıştı; başka bir yorum ise "Max Steiner'in usta müzikal dehası olmasa film Şimdi olduğunun üçte biri bile olamazdı"

şeklindeydi (Kalinak, 1992:132). Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi filme etkili bir müziğin eklenmesi filmin başarısında büyük ve olumlu bir rol oynuyor.

Filmde sürekli olarak bir eksiklik yaratılır, yani görülen aslında görülmeyenin de olduğunu ima eder, her an her mekan ve zaman içinde olunamaz, sadece bir boyut görülebilir. Filmin izlenme isteğinin oluşması da bu yüzdendir, bir sonraki sahnede ne olacağı merak konusudur. Müzik de bir sonraki görüntüde ya da sahnede ne olacağını haber verir bazen, dolayısıyla eksik olan müzikle tamamlanır. Her sahne bir şeyler açığa çıkarırken, başka şeyleri de gizler; gizlenene ulaşabilmek ve onu görebilmek izleyicinin merakını ve ilgisini sürdürür. Müzik de aynı şekilde, içinde barındırdığı karakteristik unsurlarla gizlenene işaret eder, ne olacağı konusunda imalarda bulunur. Görüntüde olmayan bilgiler sağlayarak izleyiciyi ne hissedeceği ya da düşüneceği konusunda yönlendirir. Bu da izleyicide bir beklenti oluşmasına yarar; bu beklentinin sonraki sahnelerde karşılanıp karşılanmadığı ise filmin yaratmak istediği etkiye göre değişir. Görsel bilgiden önce gelen işitsel ve duysal bilgi, heyecan yaratılmasında çok daha etkilidir. Silverman (1983:221) bu konuda "filmler izleyiciye yeni bir kimlik vererek önceden oluşturulmuş söylemsel pozisyonlara sokar; bunu kendi ürettikleri imgelerle değil anlatımın çekim gücüyle yaparlar" demektedir. Müzik de benzer şekilde kendi çekim gücüyle izleyiciye belli bir bakış açısı verir, kendi söylemini empoze eder, ve yarattığı beklentilerle filmin sonuna kadar izlenme isteğini körükler.

Bazen betimsel müzik, betimsel olmayan müziğin de temelini oluşturabilir. Buna İtalyan sinemasından örnek verilebilir: Giuseppe Tornatore'nin *The Legend of 1900* (1998) filminin Ennio Morricone tarafından yazılan özgün müziği hem caz orkestrası eşliğinde bir gemide piyanist 1900 tarafından canlı olarak seslendiriliyor (*diegetic*), hem de film boyunca *non-diegetic* müzik olarak da belirli sahnelerde duygu oluşumu ve farklı olguların temsili için kullanılıyor. Aynı müzik diegetik ile non-diegetik var oluşlar arasında gidip gelir. Filmdeki karakterin (1900) yazdığı bir müzik olarak izleyiciye sunulan bu parça, o karakterin iç dünyasını, tüm dünyası olan gemi ve denizi, ve onu dış dünyadan (karadaki yaşamdan) ayıran bir unsur olarak işlev görür. Gemiye dış dünyadan gelen caz sanatçısı Jelly Roll Morton'un müziği ise 1900'ün bu müziğine karşı gelen ve karadaki yaşamı simgeleyen bir müziktir. İki piyanistin birbiriyle yarıştığı sahnede galip gelen 1900'ün müziği, dolayısıyla da karadaki değil denizdeki yaşamdır. Müziğin kendi dışındaki varlıklara ya da olgulara

bu şekilde işaret etmesi ya da onları temsil etmesi sinemada anlam oluşturmada müziğin kullanım şekillerinden birisidir.

Anahid Kassabian (2001) çağdaş Hollywood film müziği ile ilgili yazdığı kitapta orijinal müzik ile daha önceden yazılmış müziklerin izleyiciler üzerinde bıraktığı etkilerle ilgili ayırım yapar. Ona göre izleyiciler her iki müzik türüyle de ilgili "özdeşleşme" yaşıyorlar (Wierbicki, 2009: 220).<sup>10</sup> Filmlerde özgün müzik kullanıldığı zaman, müzik izleyici için yeni olmakla birlikte, genelde bu müziğin bağlı bulunduğu müzik stili yabancı değildir ve izleyici kendini müziğin psikolojik gücüne teslim ederek onun yönlendirdiği şekilde anlamlar oluşturur. Kassabian bu türde bir ilişkiye "asimile edici özdeşleşme" diyor (Wierbicki: 220).<sup>11</sup> Daha önceden yazılmış müziklerde ise izleyici haliyle büyük olasılıkla bu müzikleri tanımakta (genelde yönetmen ve müzik sorumluları derleme müzik seçerken, tanıdık olmasına dikkat ederler), dolayısıyla da farklı bağlantılar ve önceden oluşturulmuş anlamlarla birlikte müziği görsel bilgilerle birlikte yeniden yorumlamaktadır. Bu türde bir anlamlandırmaya ise Assabian "bağlantılı özdeşleşme" diyor ve asimile edici tür psişik alanı daraltırken, bağlantılı olanın bu alanı genişlettiğini söylüyor (Wierbicki: 221). Çağdaş sinemada her iki türden film müziğine rastladığımız gibi, aynı film içerisinde her iki türün de kullanıldığını görüyoruz. Eklektik ve post-modern anlayışa göre doğal karşılayacağımız bu olay, izleyicinin filmle ve müziğiyle özdeşleşmesini ve ilişki kurmasını da farklı yönlerde etkiliyor. Assabian'ın bu bakış açısıyla belki şu da söylenebilir: 1980'ler ve '90'larda popüler müzik kullanımı sadece ekonomik kaygılarla değil, izleyiciyi etkileme ve tanıdık müzikler aracılığıyla sinemaya çekerek sinemanın popülerliğini devam ettirme, filmin etkisini artırma kaygılarıyla da yapılmış olabilir.

Fransız yönetmen Robert Bresson'a göre, görüntü görsel gerçekliğin sadece bir stilizasyonu; ses görüntüye göre daha gerçek olduğundan, sinemada çok daha anlamlı ve etkili (Brown, 1994: 17). Bu görüşe katılmamak elde değil, çünkü sinemada duyduğumuz sesler, gerçekten de o anda orada varlar. Fakat buna karşın görüntü, daha önce çekilmiş (yaşanmış) anları bize aktarıyor. Dolayısıyla, ses ve müziğin varlığı, o andaki görüntüyü de daha inanılır ve 'gerçek' yapıyor. Bu yüzden değil midir ki Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmindeki ünlü duş sahnesinde

<sup>10</sup> Anahid Kassabian (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York ve Londra: Routledge.

<sup>11</sup> İbid. s. 2



(kız psikopat otel sahibi Norman Bates tarafından bıçaklanarak öldürülür) Bernard Hermann'ın kulak tırmalayan ve sadece yaylı *glissandolardan* oluşan müziği şimdilerde olmasa da (artık çok daha 'korkunç' filmler çekiliyor) yıllarca izleyicileri koltuklarından zıplattı. Bu filmde hiç betimsel müziğin olmayışı belki de aynı zamanda izleyiciye gerçeklerden uzak bir yerde olduğu hissini de veriyor. Gerekli anlarda ortaya çıkan *non-diegetic* müzik ise mutlaka sıra dışı bir şeylerin olduğunu ya da olacağını haber veriyor. Genellikle korku sahnelerinde, besteciler/yönetmenler tarafından uyumlu yerine uyuşumsuz akorlar (dissonant chords), çözülmeyen armoniler ve büyük yerine küçük aralıklar (minör ikililer özellikle) kullanılır ve enstrümantasyon da ona göre düzenlenir.

Film müziğiyle belli bir etki yaratmak için besteciler müzik dilini, özellikle de ses aralıklarını ve enstrümanları yaratıcı bir şekilde kullanmışlardır. Sesli filmlerin ilk yıllarından itibaren besteciler farklı çalgılar ve tınların arayışına girmişlerdi, özellikle de korku ya da gerçeküstü öğeler taşıyan filmler için. *The Bride of Frankenstein*'da (1935) Franz Waxman dans müziklerini çokça kromatik sesler ekleyerek ve tuhaf enstrüman topluluklarıyla çarpıtmış, bir de elektrikli org ekleyerek farklı bir dünyanın renklerini temsil etmişti (Brown, 1988: 186). Waxman Frankenstein'in gelininin canlandığı sahne için de erken dönem bir elektronik enstrüman olan *Ondes Martenot* kullanmıştı. Miklos Rozsa da Hitchcock'un *Spellbound* (1945) filminde psikolojik bozukluğu ve farklı gerçeklikleri anlatmak için alışılmışın dışında bir elektronik enstrüman olan *Theremin*'i devreye sokmuştu.

1931'de *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* filmi için yönetmen Rouben Mamoulian transformasyon sahnesi için görüntüye eşdeğer bir ses geliştirmişti (Brown, 1988: 191). Bu çabasını şöyle anlatmıştı:

Transformasyonlara eşlik etmek üzere tamamen gerçek dışı bir ses istedim. Önce ritmik vuruşlar denedim, kalp atışı gibi. Her çeşit davul denedik, fakat hepsi davul gibi duyuluyordu. Sonra kendi kalp atışlarımı kaydettim ve harikaydı. Sonra bir gong kaydettik, ilk vuruş sesini çıkardık ve reverberasyonları ters çevirdik. Son olarak da ses şeridine ekledik; sanırım bu sentetik sesin ilk kez bu şekilde kullanılmasıydı."<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Tom Milne tarafından yazılan *Mamoulian* kitabından (Bloomington: Indiana University Press, 1969, s. 49) alınmıştır.

Bernard Herrmann da yazdığı film müzikleriyle yeni bir çığır açmış, Romantik söylemden uzaklaşarak görüntü ile müzik arasında daha farklı bir ilişki ortaya koymuştu. Tematik ve armonik hareketten koparak enstrümantal renkleri filmde bir iletişim aracı olarak kullanıyordu. Herrmann özellikle Hitchcock filmlerinde psikolojik gerilim türüne uygun olarak farklı tınılar oluşturmuştu. Müziklerinde majör ve minör üçlüleri bilinen akorlar olarak değil, standart dışı kullanarak (örneğin 'minor-Majör 7li akor' olarak) filmdeki standart dışı kişileri ve olayları simgelemeyi amaçladı. Bilinen anlamda temaların ya da melodilerin olmaması filmlerin anlatım tarzıyla da bağlantılıydı. Hem majör hem de minör karakteri olan ve çözülmeyen armonilerle dolu bu müzikler filmlerin gizemli içeriğiyle örtüşüyor, izleyiciyi sürekli heyecanlı tutuyordu. Bir Hitchcock filmi olan *Vertigo*'da (1958) Herrmann mi bemol minör ile re majör akorlarının üst üste geldiği çift tonlu bir akor kullanmış, bunu yükseklik korkusu olan Scottie'nin korku dolu anlarında (kuleye çıkarken, damdan aşağıya sarkarken, vs.) ve kabus sekanslarında anlam ve etki oluşturmak üzere izleyiciye duyurmuştu. *Kuşlar* (1963) filminde ise Herrmann tamamen tonsuz, sanki elektronik olarak modifiye edilmiş kuş seslerinden oluşan bir müzik ortaya çıkarıyor; burada ses ve müziği ayırmak mümkün değil (Brown, 1994:171). Herrmann bu müzikle kuşların filmde herkesin üstündeki güçlerini, her yere çoğalarak yayılmalarını, tehdit unsuru olarak insanların yaşamlarına dahil olduklarını ve ölümlere yol açarak yarattıkları korkuyu anlatıyor. Filmde sadece iki sahnede betimsel müzik var: okulda çocukların kuşların saldırısına uğramadan önceki şarkıları (filmdeki korkunç müziğe tam bir tezat oluşturarak onu daha da korkunç kılıyor), ve kız çocuğunun evde piyanoda seslendirdiği Debussy parçası (hayatın normal ve sakin olduğu bir aile ortamı temsil ediliyor). Bu iki müzik parçası da filmin anlatısına ironi katıyor ya da kontrpuan oluşturarak etki yaratıyor.

Sinemada önceden bilinen bir müziğin kullanımı izleyicide farklı anlam ve duyguların oluşmasına yol açabiliyor. Önceden yazılan ve izleyiciye tanıdık gelen müziklerin filmlerde kullanılması, biraz da 'çok satan' (best-seller) kitapların sinemaya uyarlanması gibi. Akademi Ödüllerinin (Oscar Ödülü) her zaman sanatsal değeri ölçmemekle birlikte kültürel etkileşimin ve ekonomik gücün önemli belirleyicileri olduğunu herkes kabul eder. Anderson'un (1988: 97) yaptığı araştırmaya göre, Hollywood son elli yılda yayımlanan bestseller'lerin %80ini filme çevirdi. Yine son elli yılda En İyi Film Oscar'larının dörtte üçü uyarlamaydı ve

bunların dörtte üçü de roman ve kısa hikayelerden gelmekteydi (Anderson: 97).<sup>13</sup> Roman uyarlamaları kullanmak riskli çünkü genellikle romanı okuyup beğenenler, romanla filmi karşılaştırarak ilkinin kutsal, ikinci uyarlamanın ise 'aldatma' olduğuna karar verip filmin beğeni seviyesini düşürebilirler. Andersen'e göre (1988: 98) izleyicinin uyarlama ile olan deneyimi sadece filmin kendisiyle değil, daha önce (ya da daha sonra) yaptığı okuma ile de şartlanabilir. Müzik de roman uyarlaması gibi filmi etkileyebilir. Eğer izleyici filmdeki müziği daha önce dinlemiş ve bir anlam ya da beğeni oluşturmuşsa, bu deneyimlerini büyük ölçüde filme de aktaracak ve ona göre anlam çıkaracaktır. Her 'okuma' bir anlam ortaya çıkardığından (okuyucunun beraberine getirdiği kültürel ve kişisel faktörlerin etkisi de büyük), bu anlamlar bir sonraki okumaya kadar izleyicinin belleğinde kalmaktadır. İkinci bir okumada (izleyici bildiği bir müziği tekrar filmde duyduğu zaman), izleyici önceden edinmiş olduğu deneyimden kalan anlamları da o sahneye yükler. Böylelikle müziği tekrar okumuş, filmdeki sahneyi de müziğin dayattığı bir takım anlamlarla okuma ve anlama yönüne gitmiş olabilir.

Filmde duyguların en yoğun ve en fazla devrede olduğu zamanlar, müziğin haliyle en etkili olabileceği kısımlardır kuşkusuz. Hollywood'un Altın Çağında, yani film müziğinin "Klasik" dönemi diye adlandırılan dönemde bu film müziği bestecileri tarafından oldukça sık ve belirgin bir şekilde kullanılıyordu. Böyle anlarda müzik koymak, seyirciyle filmin bütünleşmesini ve etkinin de artmasını sağlıyordu. Önde gelen film müziği bestecilerinden Max Steiner, film tarihinin önemli filmlerinden *The Informer* için yazdığı müzikten bahsederken, filmin sonuna doğru bir karaktere annesi onu kilisede affederken şarkı söylediğini, bunun "birkaç gözyaşı döktürdüğünü" gururla söylemişti (Kalinak, 1992: 87).

Bir diğer film müziği bestecisi Elmer Bernstein ise müziğin duygusal yolla filmdeki görüntünün tek başına anlatamayacağı birçok şeyi izleyiciye hissettirdiğini ve dolayısıyla müzik yoluyla görüntünün sınırlamalarının ortadan kalktığını söylüyor (Kalinak, 1992:87).<sup>14</sup> Görüntünün sınırlamalarıyla ilgili David Raksin'in müziğini yazdığı *Laura* filminin çekim ve montaj sürecinden bir anekdot, Bernstein'in iddiasına açıklık getirebilir: Ölü sandığı Laura'nın evine giren detektif McPherson,

---

<sup>13</sup> Patricia Holt'un *Publishers Weekly dergisinde* 22 Ekim 1979'da yayımlanan "Turning Bestsellers into Movies" adlı makalesinden (s. 36-40.)

<sup>14</sup> Simon Firth, "Mood Music: An Inquiry into Narrative Film Music," *Screen* 25,3 (1984): 84 kaynağından alınmıştır.

odaları dolaşır, onun eşyalarını karıştırır, giysilerini koklar, kendine bir içki koyar ve kadının portresinin altındaki koltuğa oturup gözlerini kapatır. Fox Filmin sahibi Zanuck bu sekansın gereksiz olduğunu ve seyircinin aklının karışacağını söyleyip hepsinin kesilmesini istemişti. Ancak Raksin karşı çıkarak, bu sahneler kesilirse seyircilerin McPherson'un Laura'ya aşık olduğunu anlamayacaklarını, aksine tam da bu sahnede "müziğin çok hassas bir dengeyle izleyicilere adamın neler hissettiğini anlatacağını" savunmuştu (Kalinak: 176). Burada görüntü ile tam olarak anlatılamayan detektif'in gizli hislerini müzik (ünlü *Laura* teması zaten kadını çağrıştırıyordu) açık bir şekilde ortaya çıkarıyordu.

Film izleyicisinin işitsel-görsel deneyimine değinirken Walter Murch şöyle bir bakış açısı getiriyor (Chion, 1990: xxii):

"Kendi deneyimime göre en başarılı sesler sadece izleyicinin ne gördüğünü değiştirmez, daha ileriye giderek görüntü ile ses arasında bir çeşit 'kavramsal rezonans' harekete geçirir; ses görüntüyü farklı görmemizi sağlar, bu yeni ve farklı görüntü sesi daha farklı duymamıza yarar, bu da görüntüde farklı bir şey görmemizi sağlar, bu da seste farklı şeyler duymamıza yol açar, vs."

Michel Chion (1990:7) da benzer şekilde sesin filme ek bir değer katarak görüntüleri yapılandırdığını ve çerçeveselendirdiğini, dolayısıyla gördüklerimizin duyduklarımız tarafından değişime uğratıldığını yazar. Kısacası filmde müzik görüntüyle döngüsel bir ilişki içerisinde etki oluşturur ve kendisi de etkilenerak değişim geçirir. Bu sürekli ve karşılıklı değişim ise filmde yeni ve gelişen anlamların oluşmasını sağlar. Özellikle klasik müzik kullanıldığı zaman, müziğin daha önceden sahip olduğu anlamların görüntüye bir takım alt anlamlar kattığı, müziğin ise görüntülerle birleştiği zaman değişime uğrayarak yeniden anlamlandırıldığı görülür.

Film müziğinin etki ve anlam yaratması sadece müziğin içinde bulunan duygusal anlamlara bağlı değildir. Müzik bazen de genel bir atmosfer ya da ruh hali çağrıştırarak izleyiciyi bilinçli olarak bir takım kararlar vermeye yönlendirebilir. Sider'e göre (2003: 10) müzik sadece görüntüye duygusal ya da kültürel rezonans eklemeyi, aynı zamanda izleyicinin dikkatine rehberlik eder, hangi hareketleri izlemesi gerektiğini gösterir. Birçok görsel bilginin bir anda izleyiciye verildiği sinemada, hangi bilgilerin anlatı açısından önem taşıdığı müzik yoluyla vurgulanabilir. Sürekli müzik içermeyen filmlerde müziğin girişi ve çıkışı dikkat çekicidir, çünkü anlatıya yeni bir ses ya da söz eklenmiştir. Müzikle birleşen

görüntüde yeni ve farklı bir anlam bulması gerektiği izleyiciye hissettirilerek, bitiş noktasında da bu anlamın oluşmuş olması beklenir. Chion (1990:7) özellikle ikircikli durumlarda görüntünün yorumlanmasının müzik tarafından etkilendiğini söylüyor. Görüntünün birden fazla anlama işaret edebileceği durumlarda müzik hangi anlamın daha doğru olduğunu ima edebiliyor. Bu duygusal bir tepkiden çok bilişsel bir tepki sayılabilir. Stilwell'in de işaret ettiği gibi "görüntü ve müzik arasında bir uyumsuzluk olduğu zaman, duygusal gerçek hemen her zaman müziktir" (2000: 228). Yani görüntü ile müzik arasında kontrpuan olduğunda, görüntü izleyiciyi yanılsamalara sokarken, müzik doğru olana işaret eder. Buna bir örnek olarak *Thin Blue Line* belgesel filminde (1988) Philip Glass'in yazdığı müzik gösterilebilir. 1976'da Amerika Birleşik Devletlerinin Dallas kentinde öldürülen bir polislinin katili olarak yanlış adam yargılanmış ve hapse girmişti. Glass'in tekrarlı, minimalist ve fazla değişim içermeyen müziği, cinayetin ve soruşturmanın arkasındaki gerçeği simgeler türde bir varlık olarak işlev görüyor; müziğin statik olması tanıkların çelişen ifadelerine bir kontrpuan oluşturuyor (Sider, 2003: 9). Bu durumda doğru olan tanıkların ifadeleri değil, müziğin ısrarla farklı bir gerçeğe işaret ederek adamın masum olduğunu söylemesidir.

Royal Brown'a göre de (1994: 54) sinemada müzik, hislerimize bir film sekansını nasıl okumamız gerektiğini söyler, yani görüntüyü nasıl yorumlayacağımızı bir bakıma belirlemiş olur. Kısaca, film müziği filmi yorumlamamızda etkin bir araçtır denebilir. Özellikle filmin açılışında kullanılan müzik, bize filmin türü ve stili konusunda bilgi verir. Film başlamadan, ne tür bir deneyim yaşayacağımızı müziğin bizde oluşturduğu çağrışımlar ve öğrenilmiş anlamlarla tahmin edebiliriz. Herhangi bir sahnenin, özellikle anlamın çok açık olmadığı, ya da birden fazla anlam içerebileceği zamanlarda, müzik bizi yönlendirerek, doğru okumayı gerçekleştirmemizi sağlar. Hatta bir sonraki sahne daha görüntüye girmeden, müziğin içerdiği dramatik unsurlardan (sevinç, hüzn, gerilim ya da komedi) neler olacağını hissedebiliriz. Müzik gergin olduğu zaman sonun kötü olacağına karar veririz, filmin bir sonraki sahnesinin olumlu şeyler getirmeyeceğini algılarız.

Filmde belirli bir sahnede kullanılan müzik, bir sonraki gelişinde o sahnedeki herhangi bir kişiyi, duyguyu, yeri ya da olayı hatırlatabilir. Bu özellik filmlerde karakterleri simgeleyen *leitmotif*ler olarak da karşımıza çıkar. Bu müzikler sahneler

için özel olarak yazılan özgün müzikler olduğu gibi, önceden yazılmış müziklerden de kurgulanabilir. Müzik özellikle karakterlerin iç sesini, vicdanını ya da en gizli düşüncelerini temsil etmekte oldukça etkilidir. Kubrick'in son filmi *Eyes Wide Shut*'da 20. yüzyıl bestecisi Ligeti'nin sadece 3 nota içeren, *Musica Ricercare* adlı eserinin 2. bölümünden alıntılar her duyulduğunda ana karakter Tom Cruise'un kendi kendisiyle bir hesaplaşma içine girdiğini görürüz. Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminde Schubert'in bir piyano sonatının ağır ikinci bölümünün temasını her duyduğumuzda, ana karakter Aydın'ı yalnız başına, genellikle de kendi dünyası olan karanlık odasında düşünürken, boşa geçen hayatına tek başına üzülürken buluruz.

Kimi filmlerde müziğin karakteri ve filmdeki karakterin kişiliği arasında bir benzerlik ya da ilişki temsil edilerek anlam oluşturuluyor. İkircikli karaktere sahip bir müzik (tonu belli olmayan, ya da armonik geçişleri havada kalan) filmde de kararsız ya da muğlak karakterleri temsil ediyor. Örnek olarak *Venedik'te Ölüm* filminde Mahler'in 5. senfonisinin *Adagietto* bölümünü gösterebiliriz; bu müzik eserinin iki farklı ton arasında gidiş gelişi ve sonuna kadar hiçbir kadans (durak noktası) yapmaması, Aschenbach karakterinin cinsel kimliği ve güzelliğin algılanış biçimiyle ilgili iki farklı uç arasında gidiş gelişlerini simgeliyor olabilir. Genellikle uyumsuz (disonant) aralıkların olduğu müzikler uyumsuz ya da gizemli karakterleri, psikopatları ya da rahatsız insanları anlatabiliyor. Sürekli tekrarlayan müzikler (Philip Glass'ın minimalist müzikleri gibi) sinirli, huzursuz ya da saplantılı kişileri simgelerken (bu yüzden Glass'ın müzikleri *Secret Window* ya da *Cassandra's Dream* gibi psikolojik gerilim filmlerinde başarılı olmuştur), halk müzikleri doğayla iç içe olan basit insanları, kırsal kesimden gelen karakterleri, neşeli müzikler komik ya da pozitif insan tiplerini çağrıştırıyor.

Filmlerde vokal müzik ilkeliği, yalnızlığı, kişisel bir anlatıyı (bireyin sesi olarak), ya da koro müziği ise büyük bir amaca yönelik olarak birlikte hareket etmeyi (savaş gibi) anlatabiliyor. Dini vokal müzik ise mutlaka ruhani kişilere işaret ediyor. Opera müziği genelde dramatik olaylara eşlik ediyor. Opera konularının çoğu trajedi olduğundan, özellikle trajik hikayeler içeren filmlerde operalardan kesitler bulunabiliyor. Bunlar seçilirken de operadaki karakterlerin kim olduğu, filmdeki karakterle olan bağlantıları ve sözlü kısımlardan alınmışlarsa (aryalardan), sözlerdeki, anlamlara dikkat ediliyor. Bu uygulama *The Life of David Gale* (2003,

Alan Parker) filminden örnek vererek irdelenebilir. Filmin sonuna doğru bir sahnede, yardımcı erkek oyuncu evinde Puccini'nin *Turandot* operasındaki Liu karakterinin aryasını dinlemektedir; burada kullanılan arya "Tu che di gel sei cinta" (you who are covered with frost- sen ki kırağı ile kaplısın). Bu aryada Liu, Turandot'un buz gibi kalbinin eriyeceğini ve Calaf'ı (sevgilisi) kendisinin sevdiği gibi seveceğini söylüyor. İşkence sonrasında bile hapiste sevgilisinin adını vermiyor. Bu bilgiler filme taşındığında, paralel bir şekilde filmdeki kadın aktivistin de idam cezasını protesto etmek için kendini feda etmesi, arkadaşı David Gale'in yardımıyla intihar etmesi fakat onu ele vermemesi olarak ortaya çıkıyor. Filmdeki kadın karakter de *Turandot*'daki Liu gibi bilinçli olarak kabul ettiği işkenceye maruz kalıyor (elleri arkada bağlıken başına naylon poşet geçirerek boğuluyor) fakat "kırağı ile kaplı, buz gibi kalplerin erimesini" sağlayarak (idam cezası kalkıyor) üstlendiği misyonu yerine getirmiş oluyor.

Filmde "gerçeklik" olgusu önemli bir yer tutuyor; izleyicinin gördüklerinin farklı bir düzlemde gerçek olduğuna inandırılması gerekiyor. Hatta film başarılı olmadığı zaman izleyicinin memnuniyetsizliğini dile getirirken "hiç inandırıcı değildi" cümlesini kurduğu oluyor. Gerçekliğin yanılması oluşturabilmek için film müziğe gereksinim duyar. Sessiz film döneminde film müziğinin standardizasyonu bu işlevini kurumsallaştırmıştı (Kalinak, 1992: 33). Filmdeki bir sahnede hareket olmadığı zamanlarda çoğunlukla müzik vardır; bu zamanın geçtiği hissini tekrar kazandırır ve izleyiciyi an'a odaklar. Özellikle müzik görünen bir kaynaktan geliyorsa görüntünün gerçekliği artabilir. Fakat bazı durumlarda yönetmen özellikle zamanın durduğunu ya da çok yavaş aktığını, sessizliğin yarattığı gerilimi hissettirmek istiyorsa, müziğin yokluğu varlığından daha etkili olabilir. *Inglourious Basterds* (Tarantino, 2009) filminin bir sahnesinde Nazi subayı evinin altında Yahudi çocukları saklayan Norveçli çiftçinin mutfağında bir monolog sunmaktadır. Burada çiftçinin yaşadığı gerginliği izleyicinin de hissedebilmesi için uzun bir sessizlik vardır. Olayların nasıl gelişeceği, Nazi subayının ne yapacağı konusunda herhangi bir bilgi vermemek için müzik de kullanılmamış, hemen sonrasında gelişen olay (askerlerin çocukları öldürmeleri) bir o kadar beklenmedik ve korkunç bir etki yaratmıştır.

## 2.6 Sinemada Klasik Müzik Kullanımı

Sinema'da sessiz filmlerden bu yana klasik müzik kullanılıyor fakat kullanım şekli ve rolü değişiyor. İlk zamanlarda sadece fon müziği oluşturan klasik müzik, sonralarda kendi kişiliğini de empoze ederek hem anlam veriyor hem de anlam kazanıyor. İlk zamanlarda bile klasik müzik beraberinde getirdiği konularla, yani bestecilerin yaşadığı tarihsel dönem, politik görüşleri (Alman besteci Richard Wagner'in müzikleri Nazi propaganda filmlerinde oldukça fazla yer almıştı), kişiliklerinin çağrıştırdıkları ve ait oldukları ülkelere ait unsurlarla filmin anlatısına katkı sağlıyor ve bilgiler ekliyordu.

Her müziğin, salt olsa dahi, kendine has bir "iç programı" vardır. Yani program müziği diye adlandırdığımız ve dıştan esere dahil olan bir hikaye (söze ya da görsele dayanan) olmasa da, müzik dilsel özelliği dolayısıyla mutlaka bir şeyler söyler. Belki bu mesajlar yüzeyde ve kolayca algılanır olmaz her zaman, fakat müziği incelediğimiz ve onu oluşturan unsurlara odaklandığımız zaman, yorumsama ve anlamlandırma ihtiyacımız gereği bir "gizli program" bulabiliriz. Klasik müzikte bu "program" bestecinin eseri oluşturduğu andaki yaşam şartları ve yaşadığı olaylara, kimlerden esinlendiğine, yazdıklarına (özellikle de mektuplarına) bakılarak ve aynı dönemde bestelediği başka eserlerle karşılaştırılarak oluşturulur

Klasik müzik genellikle soyut bir müzik sayılmakla birlikte, tarih boyunca eserler bir takım 'konular' içermektedir aslında. Bu konuları ilk kez Ratner 1980'de *Classical Music: Expression, Form and Style* adlı kitabında Topic Theory (Konu Teorisi) adı altında irdemişti.<sup>15</sup> Topic Teorisi ile Ratner 18. yüzyıl stil ve janrları arasındaki karşılıklı referanslara açıklık getirmeye çalışmıştı. Topic'leri "müzikal söylemler için konular" olarak tanımlayan Ratner, bunları tür (danslar, marşlar) ve stil (Türk, av stili, askeri, vb.) olmak üzere iki başlık altında toplamıştı (Mirka, 2014:1). Özellikle Barok ve Klasik Dönemlerde müzikte konular (*topics*) çokca var: *Minuet*, *Sarabande* gibi dans formları, *Sturm und Drang*, *galant*, kilise ya da oda müziği stilleri, *Fransız uvertürü*, *Türk Marşı*, vb. Bu konular bazen bir müzik eserinde karışık olarak da karşımıza çıkabiliyordu. Konular, stiller ya da türler içerdikleri anlamlarla bir esere başlık ya da içerik oluşturdukları anda bu anlamları

<sup>15</sup>*The Oxford Handbook of Topic Theory*, D. Mirka(ed.), Oxford University Press, 2014, s.1  
[https://books.google.com.tr/books/about/The\\_Oxford\\_Handbook\\_of\\_Topic\\_Theory.html?id=xUtRBAAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.tr/books/about/The_Oxford_Handbook_of_Topic_Theory.html?id=xUtRBAAAQBAJ&redir_esc=y).



da yükleyebiliyor. Ratner'e göre müziğin etkisi ve ifade şekilleri 18. yüzyılda müzikal düşüncenin ve pratiğin temel kaygısı haline gelmişti (Mirka, 2014:21). Müzikteki ifadesel unsurlar da (majör ya da minör tonalite, noktalı ritimler, tempo, nüans, ses aralıkları, vs.) 'topic' kapsamına dahil ediliyordu (Mirka:22). Müziğin bir takım doğa olaylarını taklit etmeye çalışması (rüzgar ya da kuş sesi gibi) 18. yüzyılda çok rastlanır bir olguydu; fakat Rousseau ve Engel buna karşı çıkarak müziğin doğanın seslerini değil insanların ruhu üzerinde bıraktığı etkileri ifade etmesi gerektiğini söylemişlerdi (Mirka, 2014:34). Bu tartışmalar salt müzik ile programa müziği ikilemini de ortaya çıkarmış ve 19. yüzyılda da devam etmişti. Bu yüzyıldaki müzisyenler daha çok temaya ve onun gelişimine önem verirken, yazarların etkisinde kalan Robert Schumann geleneksel Alman müziğini savunmakla birlikte müziğinde birçok konu, hikaye ya da imgeye (kelebekler, İtalyan *Commedia dell'Arte* tiyatrosu karakterleri vb.) yer veriyordu. Ona göre müzik olayların ya da objelerin yarattığı duyguları içeren ve onlar üzerine kurulan ifadesel bir olguydu. Schumann edebiyatla yakından ilgilendiğinden (düzenli olarak çıkardığı *Neue Zeitschrift für Musik* dergisinin de editörüydü) müziği neredeyse bir roman olarak görüyor, dolayısıyla da müziksel anlatıya önem veriyordu. Bu yüzden eserlerini (*Carnaval* ya da *Papillons* gibi) kendi aralarında ortak tema, motif ya da imgesel anlamlar içeren küçük karakter parçalarından oluşturuyordu. Film müziği de bu doğrultuda 'topic' ya da konulardan fazlasıyla yararlanıyor. Filmde kullanılan klasik müzik eserleri, genelde içerdiği, çağrıştırdığı ya da metinler arası göndermeler yaparak oluşturduğu anlamlarla anlatıya katkıda bulunuyor; bazen ise anlatıyı tamamen bu anlamlar üzerinden kurguluyor. Bir filmdeki müzikler de kısa fakat birbiriyle ilintili parçalardan oluşuyor.

Film müziği üzerine çalışmalar yapan Roy Prendergast film ile opera arasında bir bağ kurarak, ikisi arasındaki benzerliklere dikkat çekmişti (1992:40):

"Filmdeki diyalogu operada şarkı olarak söylenen sözlerle eşleştirecek, görebiliriz ki film ve opera arasında az fark vardır. Operadaki resitatif, filmdeki diyalog gibi, senaryonun ileri gitmesini sağlar. Opera, film gibi, bazen drama ile müziğin ayrımını da vurgular. Operada bu ayırım neredeyse kelimesi kelimesine doğrudur: orkestra çukurda saklıdır; sesli filmde ise orkestra ses kaydında saklıdır. Operada sahne en görünür unsurdur ve sinemadaki perde gibi dikkatimizin çoğunu işgal eder. Operada sahne müzikal olunca (bir ariyanın başlangıcındaki gibi) o zaman dramın iki gücü bir araya gelerek ortak bir güç oluştururlar. Aynı şey filmlerde de müziğin güçlü ve

katkı sağlayıcı bir şekilde konuşmasına izin verilen noktalarda olur. Operada, sinemadaki gibi, sahnedeki aksiyon en önemli unsur olduğu zaman orkestra kendisini aksiyondan soyutlar ve onu yorumlayan bir eleman haline gelir."<sup>16</sup>

Prendergast'ın bu benzetmesi birçok açıdan geçerlidir. Ancak opera'dan farklı olarak filmde uzun süreler boyunca müzik olmayabilir. Fakat opera'da müzik zaten anlatının kendisi olduğundan, her zaman mevcuttur. Filmde konuşmalarla birlikte her zaman müzik yoktur, ancak operada konuşmalar da (müzikallerde olduğu gibi) solo arya ya da resitatif, iki ya da daha fazla kişi tarafından oluşturulan vokal gruplar tarafından seslendirilir. Ancak hem sinema hem de operada sahneler arası geçişleri müzik sağlar.

Klasik müziğin filmleştirildiği önemli bir yapım ilk versiyonu 1940'da Disney tarafından ortaya çıkarılan *Fantasia* filmidir. Klasik müziği animasyonla birleştiren, fakat bu kez görüntüleri müziğe göre oluşturan bu filmde, J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Stravinsky gibi büyük bestecilerin eserlerine görüntüler oluşturulmuştu. 1982'de Disney Stüdyoları filmi yenilemiş, Irwin Kostal yönetiminde yeni bir stereo dijital kayıt hazırlanarak daha önce Stokowski'nin yönetimindeki orkestra tarafından seslendirilen kaydın yerine kullanmıştı. Ancak 1990'da *Fantasia* filminin 50. yıldönümünde tarihi önem taşıyan orijinal Stokowski-Philadelphia Orkestrası kaydı filmin son versiyonuna tekrar yerleştirilmişti (Brown, 1994: 60).

Bu bölümde Klasik müziğin anlatının bir parçası olduğu filmlerden de bahsetmek gereklidir. İlk örneklerini 1940'larda gördüğümüz (Schumann ve Chopin ile ilgili) filmler, daha sonraları da devam etti: 1971'de *The Music Lovers* Tchaikovsky'nin yaşamını anlatırken, 1984'te *Amadeus*, Mozart'ı daha kurgusal bir şekilde ele almıştı. Her iki filmde de bestecilerin eserleri anlatıya uygun olarak seçilmiş, gerek tarihsel önemleri gerekse bestecinin yaşamında tuttukları yerler açısından belirlenmişlerdi. Kendi müzikal dilleri ve alt anlamları filmin anlatısını kolaylaştırmış, bir bakıma müzikler zaten söylenecek fazla söz bırakmamıştı. Polonyalı besteci *Frederic Chopin*'in yaşamını 1991'de Hollywood yapımı *Impromptu*, 2002'de ise Polonya yapımı *Desire for Love* (ki bu çok daha düzeyli ve özgün bir film) perdeye aktarmışlardı. 1994 yapımı *The Immortal Beloved* ve 2006 yapımı *Copying Beethoven* filmleri de bu büyük müzik dehasını farklı açılardan ve

---

<sup>16</sup> Tüm çeviriler tez yazarına aittir.

yaratıcı yaklaşımlarla ele almış, yine önde gelen eserlerini kullanarak Beethoven'in kişiliğini, ideallerini ve ruhsal yapısını anlatmaya çalışmışlardır.

Bestecilerin yaşamlarını konu alan bu filmlerde müzik betimsel (diegetik) olarak filme dahil olur, çünkü zaten müzik ana karakterin kendisidir; besteciye bestecinin ağzından anlatır. *Amadeus* filminde de Mozart'ın müzikleri baş roledir; fakat hangi sahneye hangi Mozart eserinin non-diegetik olarak konulacağı ayrı bir düşünce ürünüdür. Ölümü simgeleyen, bitiremeden yaşama veda ettiği *Requiem*, babasını hatırlatan *Don Giovanni* operası, geç stilin ürünü olan karanlık Re minör piyano konçertosu, Mozart'ın Serbest Masonluğunun yansıması olan *Sihirli Flüt* operası ve onun ruhsal derinliğini daha kişisel bir stille ortaya koyduğu oda müziği eserlerinin hepsi Mozart'ı anlatan 'sözler' olarak filmde yerlerini bulurlar.

Brown (1988:167) "tam olma ya da tamlanma"<sup>17</sup> kapsamında filmin klasik müzikle olan ilişkisini şu maddelere bağlıyor: (a) Klasik müzik diğer müzik türlerine göre daha karmaşıktır; fakat bu karmaşıklık onun küçük fakat anlaşılır parçalara bölünmesini de popüler müziğe göre daha çok mümkün kılıyor; ve (b) Klasik müzik diğer müzik türlerine göre daha soyut ve tamlanmamış olduğundan filmin görsel diliyle zengin bir diyalektik yaratarak en büyük tam olmayı gerçekleştiriyor. Brown'un söylemiyle bağlantılı olarak şunu da söylemek mümkün: Klasik müzik içinde barındırdığı motifler, ya da küçük müzikal ezgiler dolayısıyla görüntüyle şarkıdan çok daha iyi eşleşebilir; çünkü şarkılar genelde simetrik 4-ölçülük formlar içerir ve müzikli sahnelerin kısa olduğu anlarda iyi işlev göremezler. Aynı zamanda şarkılar kendi içlerinde tamken, klasik müzik görüntüyle birleşince tamlanır, kendisi tamlanırken de ortaya bütünsel bir anlam çıkarır. Brown, şarkılarla ilgili yaptığı yorumlarda da şunu söylemektedir: "Bir vokalistin performansında hissedilen insani 'varlık, müzikal sembolü tam olmaya bir adım daha yaklaştırır; tam olmaya doğru yaklaşırken, klasik sembol de canlı müziğin evrenine doğru çekilir" (Brown, 1988: 167). Zaten insani varlık olmadan, müzik de olmaz aslında. Dolayısıyla her müzikal sembol, insanın bir yaratısı olarak onun özelliklerini taşır.

Klasik müzik yapısı gereği sinema'da aynı zamanda düzeni de temsil edebiliyor. Buna en güzel örneklerden bir tanesini Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminde bulabiliriz. Filmin açılışında arka arkaya üç tane müzikal parçacık buluruz:

---

<sup>17</sup> Tam olma ya da kendi deyimimle tamlanma'nın İngilizce karşılığı Brown'un makalesinde "consummation" olarak geçiyor.

giriş müziği, ana karakter Scottie'nin damda geçen sahnesi, ve arkadaşı Midge'nin evinde dinlediği müzik. İlk iki müzik *non-diegetic*'dir (Bernard Herrmann'a ait) ve Scottie'nin yükseklik korkusu ile bu korkudan dolayı sebep olduğu bir ölümü anlatmaktadır. Yani negatif olguları temsil etmektedir ve rahatsız edici, temasız bir müzik vardır. Üçüncü 'cue' ise Midge'nin evinde sakin ve güvenli bir ortamda karşımıza çıkar; bu müzik şimdi *diegetic*'dir, bir fonografdan gelmektedir ve büyük besteci Bach'ın oğlu Johann Christian Bach'a aittir. Eserin tonu olan Do minör bir önceki müziklerle ilişki sağlasa da, bu müzik düzeni ve mantığı temsil etmektedir, Scottie'nin yaşadığı mantık-dışı, korkunç olaydan (fobiler mantıklı sayılmazlar) ve onu temsil eden *non-diegetic* müziğin tam tersidir. Hermann ve Hitchcock bu iki tür film müziğini arka arkaya kullanarak, içeriklerini de karşıtlık sağlayacak şekilde özenle seçerek film diliyle müzik dili arasında son derece başarılı bir paralellik kurmuşlardır. Klasik müzik yine farklı bir sahnede, bu kez bir Mozart senfoni ile karşımıza çıkar. Scottie derin bir bunalımdadır ve arkadaşı Midge onu biraz olsun "gerçeğe" ya da normal dünyaya döndürebilmek için bu sefer klasik müziğin dehası, neşeli temalarıyla ünlü Mozart'dan bir müzikle karşılar. Klasik müzik her iki sahnede de normal düzen içerisindeki yaşamı simgeler ve Scottie'nin ruhsal bunalımı ve korkularıyla bir tezat sağlar. Bu tezat, müziklerin *diegetic* ve *non-diegetic* olmasında da mevcuttur.

Klasik müziğin aynı zamanda filmde negatif çağrışımları da olabiliyor. Brown'a göre (1988:206) bunlar elitizm, faşizm, megalomani ve psikozlar. Özellikle Bach, Beethoven ya da Wagner gibi Alman bestecilerin müzikleri kötü adamların tercihi olarak, ya da akıl hastaları söz konusu olduğu zaman kullanılıyor. Buna sinemadan birçok örnek bulabiliriz: *Kuzuların Sessizliği* filmde insan yiyen Hannibal, J. S. Bach'ın Goldberg Varyasyonlarını dinliyor, sonra gardiyanların ikisini de hunharca öldürüyor; Beethoven dinleyen bir başka suçlu ise Luc Besson imzalı *Leon* filmde insanları gözünü kırpmadan çıkarları uğruna öldüren Stansfield karakteri (Gary Oldman). *Shutter Island* filmde ise hastalara etik olmayan bir takım tedaviler uygulayan psikiyatrlar yine Alman besteci Mahler'i dinliyorlar. Mahler'in 1876'dan erken bir eseri olan La minör piyano kuartetinde 'yüce Alman müziği' ustası Brahms'dan da esintileri var, hatta kişilik bozukluğu olan ve kendisini polis memuru sanan di Caprio odaya girer girmez "Brahms mı?" diye soruyor. Ona zeka, yetenek, düzen ve sanatın en yüksek seviyesini çağrıştıran bu hüzünlü müzik, aynı düzenin daha sonraki temsilcisi Mahler'e, yani geç Romantik senfonik müziğin son

temsilcisine ait. Oda müziğinin filmde bir yerde kapalı kalmış olma hissi verdiği doğru ise (Powrie, 2006: 92), bir sanatoryumda geçen bu filmin psikiyatrların odasında geçen sahnesinde Mahler'in piyano kuartetinin çalınması etkili bir seçim oluyor.

Mera ve Burnand'a göre (2006:7) Hollywood sinemasında klasik müzik çalan ya da dinleyen karakterler Avrupa ile özdeşleştirilip, yetenekli müzisyenler ya da birçok kez de kötü insanlar ve anti-kahramanlar olarak bize sunuluyor. Klasik müzik Amerikalı bir karaktere tehdit unsuru oluşturuyor ya da yüksek kültür seviyesi ile popüler kültürü üst üste bindiriyor. Buna karşın Avrupa sinemasında klasik müzik ile kötü kişiler arasında bir eşleşme yok, kültür seviyeleri karşıtlığına da klasik müzikle çok açık bir vurgu yapılmıyor (Mera ve Burnand:7). Amerikan sinemasında klasik müzik dinleyen ya da çalan karakterler genelde normun dışında, üst gelir düzeyinden, elit, ya da psikolojik olarak rahatsız kişiler olarak lanse ediliyor. Avrupa sinemasında ise, belki klasik müzik Avrupa'nın tarih ve kültürüne ait olduğundan, klasik müzik doğal karşılanabiliyor.

Kubrick'in filmi *2001: A Space Odyssey*'nin açılışında, güneşin gezegenler arkasından doğuşu Richard Strauss'un *Also sprach Zarathustra* (1896) adlı ton şiiriyle betimleniyor. Kubrick, müzikler için besteci Alex North'a siparişte bulunmuş, North yazdıktan sonra orijinal müzikten vazgeçip klasik müzik kullanmaya karar vermişti.<sup>18</sup> Aslında bu giriş Alex North'un yazdığı ve yaylılara ek olarak perküsyon ile bakır nefeslilerin ön planda olduğu müzikle de gayet etkili oluyor. Filmde ayrıca Johann Strauss'un *Blue Danube* valsi, Khachaturian'ın *Gayan Ballet Süit*'inden *Adagio* ve Ligeti'nin *Lux Eterna* eseri gibi farklı klasik müzik örnekleri de yer alıyor. Kubrick *a capella* koro (çalgı eşliği olmayan vokal müzik) ile 'Star Gate' sekansına müzik ekliyor. Burada müzik sadece duygusal anlar için bir fon oluşturmuyor; adeta bir "paralel duygusal ve estetik evren" olarak var oluyor (Brown, 1994: 239). Açılıştaki izlediğimiz ve dinlediğimiz Strauss'un *Also Sprach Zarathustra* eserinin ilk 22 ölçüsü, ayrı bir sanatsal fragman olarak, filmin görüntü ve anlatı ile ifade ettiğini farklı bir ortamda ifade ediyor. Artık müzik bir renk değildir; müziğin de kendi 'imajı' yani görüntüsü vardır. Böylelikle filmin diğer görüntülerini de gerçeğin taklidi olarak değil, farklı bir gerçeklik olarak algılarız. Kubrick bu seçimleriyle o kadar

---

<sup>18</sup> Filmin Alex North'un yazdığı müzikle olan versiyonunu dinlemek için şu web sitesine bakınız:  
<http://www.classicfm.com/composers/strauss/music/also-sprach-zarathustra-2001-space-odyssey/>

başarılı olmuştu ki, Strauss'un ton şiiirinin açılışındaki motif (Tam beşli ve ardından tam dörütlü, bir oktava tamamlanıyor) Kubrick tarafından kendi filminde güneşin doğuşu için kullanıldıktan sonra bir klişe haline gelmiş ve çeşitli "doğuş" sahnelerinde kullanılmıştı (Brown, 1988: 179). Bu motif *Magnolia* filminde de Tom Cruise'un temsil ettiğı karakterin bir grup erkeğe verdiğı gösteri tadındaki seminerde "Penise sayğı duyun" dediğı anda kullanılıyor! İnsanın doğuşuyla ve çoğalmasıyla bağdaştırılan erkek organına atıfta bulunuluyor belki de.

1971'de yine Kubrick'in *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal) filminde klasik müziğın tamamen kendi ortamı dışında kullanımını görüyoruz. Burada çökmüş toplum değerleri olan haydutlar her türde yaptıkları şiddet ve saldırılarını elektronik seslerle çalınan Beethoven ve Rossini eserleri fondayken gerçekleştiriyorlar. Hatta naif ve mutluluk verici *Singing in the Rain* müzikal filminin tema şarkısı bile kullanılıyor suç işlerken! Bu ironi çok çarpıcı oluyor. Beethoven'in eserleri filmde karşımıza çıktığı zaman, onun kişiliğıyle bağlantılı olarak mutlaka ruhsal bir kahramanlık unsuru aranır; 5. senfonisindeki kadere karşı çıkış ve bu savaştan galip çıkması, ya da 9. senfonisinde kardeşlik ve barış çağrısı aklımıza gelir. Bu türde metinler arası ilişkiler hafızamız aracılığıyla filmi yorumlamamızda son derece etkilidir. Kahraman, barışçıl ve soylu kişiliğıyle hafızalarda yer alan büyük besteci Beethoven, bu filmde kendi tınısının ve çağrıştırdıklarının dışında (elektronik ortamda), değışmiş, yapaylaşmış, artık insanlara kardeşlik gibi güzel duygular veremiyor olacak ki insanlıklarını yitirmiş gençler korkunç suçlar işliyorlar. Bu post-modern yaklaşımla gördüklerimiz bizi daha da fazla rahatsız ediyor, izleyici işlenen suçların ve ahlaksızlığın karşısında kendisi de suç işleyecek ya da cinayeti ve cezayı olumlayacak hale geliyor. Klasik müziğın erkek egemen toplumu ya da eril erki temsil ettiğı kabul edilirse, filmde Beethoven'in kullanılması farklı bir açıdan da uygun karşılanıyor. Brown (1994: 260) klasik müziğın aslında "ataerkil düzenin erkek egemen hiyerarşisini" simgelediğini söylüyor. Bu açıdan bakıldığında, eril özellikteki güç düşkünlerinin bu müziğı dinliyor olarak gösterilmeleri tesadüf değil. Suçlunun yine Beethoven'in müziklerini dinlerken cezalandırılması da tamamen karşıt bir anlam oluşturuyor: "klasik müzik aynı zamanda tedavi edicidir" anlamı çıkarılabilir mi acaba? Belki de burada yine Beethoven'in müziklerindeki yüce ahlaki değerlere atıfta bulunuluyor.

Kubrick'in filmlerinde klasik müzik tercih etmesi 1975 yapımı *Barry Lyndon* filminde de devam ediyor. İngiliz yazar William Makepeace Thackeray'nin romanından uyarlanan bu muhteşem eserde Ryan O'Neal 18. yüzyıl İngiltere'sinde sınıf atlamaya çalışan ve kendini aristokrasiye dahil edip zengin olmayı hedefleyen İrlandalı bir kumarbazı canlandırır. Filmde yer alan Barok ve Klasik dönem müzikleri hem filmin geçtiği tarihsel dönemi hem de sınıf atlamaya çalışan Redmund Barry'nin girmeyi istediği üst sınıfı simgelemektedir. Handel'in cenaze marşı tadındaki *Sarabande*'yi birçok sahnede farklı çalgılamalar ve nüanslarla genellikle trajediyi anlatırken, Schubert'in romantik ve hüznü Mi bemol majör piyano triosu ile art arda gelerek filmin başı ile sonuna eşlik eder. Oda müziğinin o dönemin odalarda geçen yaşamına oldukça uygun düştüğü, metaforik olarak da Lyndon'un küçük bir dünyada, kendi oluşturduğu mutsuz yaşam kabuğunun içinde yaşadığını imgelediği söylenebilir. Hüznü anlatmak için Kubrick, Lyndon'un tek çocuğunun ölümünden sonra (o da aynı şekilde hırsı ve arzuları yüzünden attan düşüp can veriyor), Vivaldi'nin mi minör Viyolonsel Konçertosunun ağır bölümünü kullanıyor. Aslında farklı bir şekilden bakıldığında müzikler görüntülere değil, görüntüler müziğe eşlik etmektedir; Kubrick filmin görsel malzemesini, ritmini ve akışını müziklere göre kurgulamıştır denebilir. Tüm film boyunca aynı müzikler karakterin yaşamıyla birlikte değişime uğrayarak, onun sıfırdan yükselişini ve kendine aristokrat toplum içinde saygın bir yer edinmesini sonra da hırslarından dolayı gözden düşerek sıfıra geri dönüşünü anlatırlar. Filmin aynı müzikle açılıp aynı müzikle kapanması da aslında kişinin tüm olanlara rağmen özde aynı kaldığını söyleyen, bu döngüsel gerçeğin bir yansımasıdır. Kubrick'in müzik seçimi de kendi yapısal anlayışının bir ürünüdür.

Stanley Kubrick 1999'da ölmeden önce çevirdiği son filmi *Eyes Wide Shut*'da Rus besteci Shostakovich'in birinci *Varyete Orkestrası için Süit*'inden (Caz Süiti2 numaralı Vals'ini kullanıyor. Bu eser aslında ironik bir parça: minör tonda fakat dans müziği, sanki neşeli gibi. Melankolik bir saksafon solo ile başlayıp solo klarnet de içeren bu sıra dışı ve caz tımlı vals, aynı zamanda Stalin rejiminin istenmeyen türdeki müzik eserlerinden birisi. Shostakovich'in 1920'lerde yazmış olduğu eski film müziklerinden alınmış parçalar da süitin içinde yer alıyor. 1930'ların sonunda Shostakovich bunları yayımlıyor, 2. Dünya Savaşı sırasında da seslendiriliyorlar fakat daha sonra notaları kayboluyor. Shostakovich'in birçok alt anlam içeren bu vals filmde girişinde başlıyor. Tom Cruise ve eşi Nicole Kidman filmde

evliliklerinden sıkılan ve birbirlerini fiilen olmasa da düşüncelerinde aldatan ya da aldatmayı düşünen Alice ve Bill Hartford olarak ortaya çıkıyorlar. Vals *underscore* olarak (konuşmaların altında duyulmaya devam ediyor) açılış sahnesinde Alice ve Bille' yatak odalarında bir baloya gitmek üzere hazırlanırken eşlik ediyor. Bu ikircikli karakterdeki vals daha ilk sahneden bir takım şeylerin yolunda gitmediğini ya da gitmeyeceğini ima ediyor. Nitekim Hartford çifti baloda da birlikte değil başkalarıyla dans etmektedirler, hatta Bill birkaç kadınla beraberdir. Alice başka bir adamla dans etmekte ve onunla flörtleşmektedir. Shostakovich'in bu eseri ve başka caz parçaları, Kubrick'in gizemli ve cinsel tınılar içeren filmine büyük bir uyum sağlıyor. Filmin diğer sahnelerinde Jocelyn Pook'un orijinal müziğiyle, yine önceden yazılmış 20. yüzyıla ait Macar besteci Ligeti'nin bir eseri yer alıyor. Bu eserle ilgili yorum bir sonraki bölümde yer almaktadır (bkz. 3.2).

Woody Allen ise 2015'te çevirdiği *Irrational Man* (Mantıksız Adam) filminde J. S. Bach'ın müziğini betimsel olmayan bir şekilde ana karakterin düşüncelerine eşlik eden sesler olarak kullanıyor. Bu mantık ve akıl timsali müziğin 'mantıksız' bir adamın zihninde bulunması belki de yine bir Woody Allen ironisidir.

Amerika'da 2016 yılının öne çıkan filmlerinden *Manchester by the Sea* (yönetmen Kenneth Lonergan, Türkiye'de de *Yaşamın Kıyısında* adıyla gösterime girdi) hem özgün (besteci Lesley Barber'in minimalist tarzındaki müzikleri) hem önceden yazılmış müziklerin olduğu karma bir müziğe (composite track) sahip. Bu filmde de klasik müzik ölüm, cenaze, ya da başka trajediler görüntüdeyken kullanılıyor. Bir sitede görevli olan ana karakter Lee kar kürelerken klasik müzik devreye giriyor ve o anda abisinin kalp krizi nedeniyle hastaneye yattığı haberini alıyor, müzik yolda da devam ediyor, öldüğünü öğrendiği anda müzik duruyor. Barok besteci Handel'in *Mesih* oratoryosu dini imgeleriyle ölümü, ruhsal aydınlanmayı ve yükselişi simgeleyerek, Lee'nin çocuklarının ölümüne sebep olduktan sonra kendisinin de yaşarken öldüğünü, sonradan bakmakla yükümlü olduğu yeğeninin yaşamına girmesiyle tekrar canlandığını anlatmaya yardımcı oluyor. Lee çocuklarının evde yanarak öldüğünü gördüğünde sadece yaylı ve org ile çalınan Albinoni'nin *Adagio*'su duyuluyor. Bu trajik ve dinsel müzik bizi tekrar şimdiki güne, Lee'nin yeğenini okuldan alışına geri getiriyor. Müzik ailesini kaybettiği akşama geri götürüp hikayesini anlattıktan sonra geri getiriyor. Hem anlatıyı şekillendiriyor ve zamanlar arasında geçiş sağlıyor, hem de içeriğinden



dolayı Lee'nin ruhsal durumuna, dine inanmadığı halde kendi dışında bir güç tarafından affedilmek istemesine işaret ediyor.

2017'de Amerika'da Film Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından en iyi film olarak değerlendirilen *Moonlight* (Ayışığı), yönetmen Barry Jenkins'in 2016 yılında çevirdiği ve siyahi bir eşcinseli anlatan çarpıcı filmidir. Bu filmde de Mozart'ın K. 339 sayılı *Vespers* eserinden "Laudate dominum" adlı orkestral ve koral müzik siyahi çocuklar top oynarken duyuluyor. Amerika'da çevrilen başka filmlerde olduğu gibi klasik müzik bu kez sosyo-ekonomik ve kültür düzeyi belli bir seviyenin üzerinde olan insanlara değil tam aksine fakir ve ayırımı maruz azınlıklara eşlik ediyor. Bu dini eser acaba çocuk olmanın masumiyeti ya da ilahiliğine mi işaret ediyor? Koro eseri çocukların birlikte ve uyum içinde oynamalarını çağırıyor. Ana karakter Juan yüzme öğrenirken de klasik bir konçerto var *non-diegetik* müzikte: tarihsel olarak yüksek değerler içeren bu müzik, Juan için de yüzmenin başarı, özgürlük, ya da bağımsızlık gibi kavramlar çağırıldığını anlatmak istiyor olabilir. Daha sonra okulda onu döven ve kötü davranan (cinsel kimliği ile ilgili argo kelimelerle hakaret eden) bir çocuğu öldürdüğü için polis arabasına konulurken fonda orkestranın akort ederken çıkardığı tınıları duyuyoruz. Bu çok ilginç: konserin başlangıcında duyulan bu akort sesleri, burada yeni bir hayatın başlangıcını simgeliyor. Juan kendini savunarak yeni bir adam oluyor; artık söyleyecek sözleri var (esas müzik şimdi başlıyor), o artık yaşamı karşılamaya hazır. Büyüyünce ve gerçek kişiliğini kazanınca ise araba kullanırken rap müzik duyuyoruz: idolü olan 'Blue' adındaki siyahi adamı hatırlıyoruz. Juan ona benzemek istemişti, müzik bize bunu başardığını söylüyor. Uzun zaman sonra uyuşturucu bağımlısı annesiyle tekrar bir araya geldiğinde, hapisten çıkmış, olgun bir erkek olan Juan ise Küba müziği dinliyor. Müzik bu sefer onun tamamen yeni bir kimlik edindiğini, özüne döndüğünü ya da kendini bulduğunu ima ediyor. Orijinal müzik (Nicholas Brittel'in keman ve piyano duosu için yazdığı) ise Juan'ın cinsel kimliğini, eşcinselliğini bir *leitmotif* olarak filmin farklı sahnelerinde simgeliyor: küçük bir çocukken köpük banyosunda kendini keşfetmesi, idolü Blue arabayı kullanırken onu seyretmesi, annesi ona "eşcinsel" diye bağırdığı anda, okulda aynı argo sözcüğü başka bir çocuk ona herkesin içinde söylediğinde, ilk ve son sevgilisi, eski arkadaşı Kevin'i ziyaret ettiği zaman duyuluyor. Dolayısıyla orijinal müzikle Juan'a özgü biricik anlamlar ortaya çıkarken, klasik müzikle de daha evrensel ve herkes için geçerli anlamlar çağırılıyor.

## 2.7 Claudia Gorbman ve *Psikoanalitik Paradigma*

Gorbman (1987:55) filmde müziğin inanma eşiğimizi düşürdüğünü, inancımızı engelleyen unsurları ortadan kaldırarak, izleyeni izlediğine kenetleyip uyumlu bir alanda onları sarmaladığını yazar. *Psikoanalitik* paradigmadan film müziğine bakan Gorbman, müziğin film izlerken bilinçaltında kayıtlı anıları harekete geçirdiğini ve bir "semi-hipnotik trans hali" yaratarak mesajlar ilettiğini iddia eder; müziğin "bilinç-öncesi sansür mekanizmalarını etkisiz kılarak ve bilince kısa devre yaptırarak" izleyicinin filmin içine girmesine ve gördükleriyle bütünleşmesine yardımcı olduğunu söyler (Gorbman, 1987:64). Kısacası, filmde seyircinin bilinçaltını harekete geçiren müzik, görüntüde yaşanan olayları ve onların çağrıştırdığı duyguları bizzat kendisinin yaşadığına ikna eder. Yani izleyici filmdeki karakterlerin düşünce ve duygularını kendisininmiş gibi algıladığından, onların gerçek olduğuna kendini inandırır. Bu süreç müziksiz film izlerken de bir dereceye kadar aynen yaşanabilir, fakat müzikle izleyici daha bütünsel bir şekilde filmle entegre olur. Sadece görsel duyuyla değil, işitsel duyuyla da harekete geçen algı, daha hızlı ve inandırıcı bir şekilde çalışarak anlam oluşumunu gerçekleştirir.

## 2.8 Annabel Cohen ve Bilişsel Algı

Sinema'da müziğin nasıl algılandığı, dolayısıyla da ne şekilde anlam ve etki oluşturduğuna bilişsel açıdan yaklaşan Annabel Cohen (2000: 360) bilişsel psikolojinin, işitme ve görme duyularımızı aynı anda harekete geçiren sinema'da algımızın ve anlayışımızın nasıl işlediğini deneylerle incelememizi mümkün kıldığını yazar. Film izlerken işitme ve görme duyuları yanında işitilen ve görülenleri algılama, özümseme, yorumlama ve anlamlandırma işlevleri de zihnimiz ve bilincimiz tarafından yerine getirilir. Cohen'e göre (2000:361) film müziğinin üç ana işlevi vardır: (1) müzik yorumlar ve anlam katar; (2) hafızaya yardımcı olur; (3) inançsızlığı askıda tutar. Daha önceki bölümlerde de irdelendiği gibi, müzik içinde barındırdığı imgeler ve ona daha önceden yüklenen anlamlar üzerinden eklendiği

görüntüleri yeniden yorumlar ve kendi söylemini görsel imgelerin oluşturduğu söylemle birleştirerek yeni ve farklı bir anlam ortaya çıkarabilir. Cohen'e göre (2000:366) müzik büyük ihtimalle önce görüntü ve diyaloglardan bağımsız bir şekilde algılanır, bilişsel etkinliğimizin ancak ilerleyen aşamalarında tüm unsurlar bir araya getirilerek özümser. Bir film içerisinde aynı müzik birden fazla kez duyulması, izleyicinin yeni görüntüleri aynı müzikle gördüğü daha önceki sahne ya da sahnelerle bağdaştırmasını, orada oluşturduğu anlamları hatırlayarak görsel ve bilişsel hafızasını güçlendirmesini sağlayabilir. Bazen bu birkaç sahne için değil, filmin tümü için de geçerlidir. İzlenen filmin belki tümü hatırlanmayabilir, fakat müzikler tekrar dinlendiği zaman, ilişkili oldukları sahneler, ya da filmin genel olarak konusu ve diğer özellikleri mutlaka izleyiciye geri gelecektir.

Cohen'in ortaya koyduğu üçüncü işlev, Claudia Gorbman'ın da daha önce irdelediği gibi (1987), bilişsel algının farklı bir boyutunu, inancı ele almaktadır. Buna açıklık getirebilmek için, müziğin insanlar tarafından dinlenme sebeplerine bakmak önemlidir. Müzik en sıradan görüntüleri bile, dinleyicide oluşturduğu duygusal durumlardan, onu naklettiği farklı bilişsel ve duygusal anlar veya mekanlardan dolayı farklılaştırmakta, içinde bulunulan anda değil, farklı bir gerçeklikte bulunmasını sağlamaktadır denebilir. Özellikle büyük şehirlerde insanların kulaklarında kulaklıklarla sürekli müzik dinliyor olmaları belki de içinde buldukları gerçeklikten uzaklaşma gayetlerinin bir göstergesidir. Müzik, dinleyiciyi götürdüğü bu farklı gerçeklikte olanlara da yakınlaştırmaktadır bir bakıma. Filmdeki görüntülerin izlenen anda gerçek olmadığı bilindiği halde, duyulan müziğin gerçekliği ve etkisi izleyicinin o andaki inançsızlığını askıya almakta, yani gördüklerine inanmasına yardımcı olmaktadır. Cohen de bu görüşe paralel olarak filmde müziğin var olma sebebinin belki de aynı anda aktive olan birçok bilişsel işlemin bizde film dünyasının gerçek olduğu hissini artırması olduğunu söylemektedir (2000:366).

Gördüklerimizi bilinçli olarak algılamamız ise Adaptive Resonance Theory (ART) adlı bir dikkat teorisine göre şöyle açıklanmaktadır: kısa-dönem hafızamızdaki bilgiler ancak uzun-dönem hafızamızdaki "gerçeklerle" eşleştikleri zaman bilinç düzeyine çıkarlar (Cohen: 367). Kısacası, daha önceden yaşadığımız olaylar, duyduğumuz hisler ve öğrendiklerimiz hafızamıza yerleşir, bu şemalara dayanarak da yeni karşılaştığımız şeyler hakkında öngörüye sahip olarak onları

yorumlarız. Belirli bir müzikle ilgili hafızamızda oluşturduğumuz şemalar ve anlamlar, bu müzikler filmlerde karşımıza çıktığı zaman çağrışım yoluyla yeniden oluşur. Dolayısıyla, ilgili sahneyi müziğin bizde yarattığı çağrışımlara göre yorumlarız. Bu tür genellemeler müziğin filmde algılanışı ve anlam oluşturmasıyla ilgili bakış açıları sağlamakla beraber, bazı aydınlanmamış bölgeleri de açığa çıkarmaktadır. Bazı durumlarda film izleyicisi müziği fark etmiyor olabilir de. Bu durumda yine de müziğin onu etki altına alması nasıl açıklanabilir? Bu bağlamda düşünülmesi gereken belki de şudur: bilişsel işleyiş çok karmaşık bir süreçtir ve beynin farklı alanları sözü, müziği ve görüntüyü algılayıp özümsemekte, aynı zamanda büyük ihtimalle bilinçaltını da harekete geçirmektedir. Bu bağlamda izleyicinin bilinçli olarak farkında olmadan, bilinçaltından müzik yoluyla bağlantılar kurarak anlamlar oluşturabilmesi uzak bir ihtimal değildir.

## 2.9 Noel Carroll ve "Estetik Deneyim"

Estetik kelimesi eski Yunanca'daki *aistheta* sözcüğünden gelmektedir; duyu organlarıyla algılanan ve görülenler anlamına geliyor.<sup>19</sup> 18. yüzyılın ortalarında 'estetik' sözcüğü "güzellikle ilgili duyu" anlamında önce Almancada sonra da 19. yüzyılda İngilizcede kullanılmıştır.<sup>20</sup> Günümüzde de güzellik, güzelliğin takdiri, ya da güzelliğin verdiği hazla ilişkilendirilen *estetik*, sıfatlarla tanımlandığı zaman (Kübit estetik gibi) belirli bir sanatçının ya da sanatsal akımın prensiplerini de içine almaktadır. Bir disiplin olarak düşünüldüğünde, Carroll'a göre (1999: 159) Sanat Felsefesi nesnel odaklı fakat Estetik algı odaklıdır. Algı odaklı olduğuna göre, estetiğin kapsamının çok daha geniş olduğunu, çünkü sadece sanat objelerini değil, duyularla algılanan her şeyi, yani doğayı da incelediğini var sayabiliriz. Sanat felsefesi sanatı tanımlamakta, sanat eserlerini belli bir görüş açısıyla değerlendirmektedir; fakat sanat felsefesi izleyici algısından ya da Carroll'un deyimiyle, "estetik deneyim"den söz etmeyebilir. Sanat'ın estetik tanımlarına bakıldığı zaman, şöyle bir cümleyle karşılaşırız: sanatı tanımlayabilmek için estetik deneyimin nosyonları da içeriğe dahil edilmeli (Carroll, 1999:159). Estetik deneyim belli bir nedenden dolayı değil, yapmış olmak için ya da ödül olarak tatmin duygusu

<sup>19</sup> Etimoloji Türkçe sitesi, <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/estetik>.

<sup>20</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/aesthetic>, Oxford Living Dictionaries.

verdiği için yaşanan bir olay olarak kabul edilirse, günlük yaşam içerisinde de duyu organlarıyla algıladığımız ve güzelliğiyle ilgilendiğimiz her şey estetiğin kapsamına girmektedir. Bir insanın hareketi, güneşin batışı, izlenen bir filmin ya da dinlenen müziğin estetik değeri olabildiği gibi, bunları algılamak da 'estetik deneyim' sayılabilir.

Sanatın estetik açıdan tanımına göre, hiç bir şey estetik bir niyet içermedikçe ve sergilemedikçe "sanat eseri" sayılmaz (Carroll, 1999:163). Bu tanıma göre bir şey duyu organlarıyla algılanabilecek bir güzellik içermiyorsa, ya da güzelliğin duyu organlarıyla algılanıp hissedilmesi için ortaya konmuyorsa, bir sanat eseri olmuyor, dolayısıyla da sanat yapılmamış oluyor. Sanat eserini tanımlayan bu bakış açısı sanatın değeriyle ilgili de şunu iddia ediyor: İyi sanatın bir değeri vardır çünkü iyi sanatın estetik özelliği vardır, insana bir "estetik deneyim" sağlar, bu deneyim ise değerlidir (Carroll, 1999:167). Burada yine algı odaklı bir sanatsal etkinlikten bahsediliyor; yani sanatta esas değerli olan eserin kendisi değil, izleyiciye ya da dinleyiciye yaşattığı estetik deneyimdir.

Estetik deneyim insanı düşünceye sevk eder ve dalgın bir ruh haline sokar (Carroll, 1999: 160). Herhangi bir sanat eserini ya da güzellik içeren nesneyi izlerken, insanın farklı bir ruh haline girdiği, andan uzaklaşıp farklı düşünelere daldığı doğrudur. Bu, film izlerken, müzik dinlerken de ortaya çıkan durumun benzeridir. Dolayısıyla, film ve onun bir parçası olan film müziği de yaşattıkları estetik deneyimden ötürü, sanatsal bir yapıya sahiptirler. Bu bağlamda, film müziği sanatsal değerini sinemada yaşattığı estetik deneyimden alıyor da denebilir. Değerli olan film müziği, estetik bir deneyim yaşatabilen bir müziktir bu anlamda.

Carroll estetik deneyimin iki şekilde gerçekleştiğini yazar: *içerik-odaklı* ve *etki-odaklı* (1999:168). İçerik-odaklı deneyim eserin formu, diğer şeylerden farklılıkları ya da onlarla olan benzerlikleri, yoğunluğu ve karmaşıklığı gibi karakteristik özelliklerinden dolayı ortaya çıkar. Etki-odaklı deneyim ise bir esere çikarsız, art niyetsiz ve sempatik bir yaklaşımla baktığımız zaman oluşur. Estetik deneyimin ilk şeklinde bilişsel ve eleştirel bir şekilde güzellik ararken, ikincisinde tamamen duyu organlarına teslim olarak karşı karşıya olunan şeyin yaratacağı etkiye odaklanılır. Filmi veya film müziğini deneyimlerken, bilinçli bir algılama şeklinin her iki deneyimi de içerdiği söylenebilir. Bu aslında döngüsel bir deneyimdir: içerikten dolayı etkilenir, etkiyi sorgularken içeriğe odaklanılır. Yani içerik-odaklı

deneyim ve etki-odaklı deneyim birbirini doğurur, her iki estetik deneyim birbirinden beslenir. Filmdeki müzik bu açıdan görsel anlatının estetik bir deneyime dönüşmesinde son derece etkilidir. Sinemadaki müzik belki her zaman "güzel" olarak tanımlanamaz, fakat yarattığı etki ve yaşattığı deneyim, sanatsal bir değer ve onun güzelliğinin algılanması anlamına geleceğinden, "estetik" değerinden bahsedilebilir.

Sanat eserlerinde, ya da deneyimlediğimiz herhangi bir şeyde iki farklı temsiliyet, dolayısıyla iki farklı algılama şekli göze çarpar: ampirik olarak gözlemleyebildiğimiz, yani görüp işitilebilenler, ya da farklı duyularla maddesel olarak algılanabilenler; ve bilinç sınırını aşan, maddesel olarak dokunabileceğimiz değil, düşünülerek ya da hissedilerek oluşan duygulardan dolayı algılanabilenler. Film müziği ikinci temsiliyet şekliyle algılanmaya daha müsait görünmektedir. Görünen dünyanın ötesinde, işitme duyusuyla belki maddesel olarak algılanan, fakat fiziksel tepki dışındaki esas etkisini bir düşünce, ya da duyguya dönüştükten sonra gerçekleştiren müzik, filmde de etkisini bu şekilde oluşturuyor. Film müziği ele alındığında, işitilen müzik değil, o müziğin yarattığı hisler ve bu hislerden oluşturulan anlamlar estetik deneyimin özünü oluşturuyor. Dolayısıyla da müzik duygu, anlam ve etki oluşturmada ne kadar başarılıysa, estetik deneyim de o kadar başarılı oluyor.

Aynı müzik parçası bile her çalındığında içinde seslendirildiği ortam ve bağlamla ilintili olarak yinelenip, yeni bir deneyim olur. Farklı ortamlarda aynı müziği daha önce dinlememiş gibi duyarız tekrardan ve büyük olasılıkla da müzik yeni bir şeyler söyler. Film müziği de işlevini bu şekilde yerine getirir. Önceden yazılmış klasik müzik eserleri görüntüyle birlikte yeniden dinlendiği zaman, belki de daha öncesindeki dinlemelerden tamamen farklı duygular oluşturarak, görüntüdeki bağlam çerçevesinde farklı anlamlar ortaya çıkarır. Her seferinde baştan yapılan bu 'okuma' görüntüden bağımsız olarak değil, görüntünün sağladığı bir takım imgeler yoluyla da şekillenir. Film müziği, filmde önceden var olmayan fakat müziğin görüntüyle eşleştiği anda ortaya çıkan yeni bir his ya da düşünce oluşturuyorsa, estetik ve bilişsel bir deneyim olarak işlevini yerine getirmiş demektir.

### 3. BÖLÜM DUYSAL AKTÖR OLARAK FİLM MÜZİĞİ

Bu bölümde Fransız besteci ve sinemada ses tasarımı üzerine çalışmalarıyla tanınan Michel Chion'un ortaya attığı *acousmetre*, ya da *acousmatic* terimlerinden yola çıkarak film müziğine farklı bir kimlik kazandırmaya çalışılacaktır. Müziğin filmlerde duysal bir aktör ya da bir *acousmetre* olarak işlev görmesi ve bu şekilde anlam ve etki oluşturması ilk altbölümde farklı örneklerle betimlenirken, daha sonraki altbölümlerde 21. yüzyıldan üç filmin detaylı müzik-görüntü analizleri üzerinden ayrıntılı bir şekilde ortaya konacaktır. Analiz için seçilen filmlerden birinde Philip Glass'in *minimalist* tarzındaki özgün müziği, diğer ikisinde ise daha önceden yazılmış klasik müziklerin birer *acousmetre* olarak farklı söylemler oluşturması incelenecektir.

#### 3.1 Michel Chion ve *Acousmetre*

Genel anlamıyla 'kaynağı görünmeden duyulan ses' olarak açıklanan *Acousmatic* kelimesinin kökeni Yunanca, Pisagor'a kadar uzanıyor; sözcük Jerome Peignot tarafından keşfedilerek Pierre Schaeffer tarafından teorize edildi (Chion, 1994: 71). *Acousmetre* terimini ise Fransız teorisyen ve besteci Michel Chion, *acousmatic* ile *etre* (Fransızcada 'olmak') sözcüklerini birleştirerek oluşturuyor ve bunu filmlerde sesi duyulan fakat görünmeyen varlıkları tanımlamak için kullanıyor (Chion: 71). Buna sinemadan çok eski bir örnek vermek gerekirse, *Wizard of Oz* (1939) müzikal filmindeki 'Oz' karakterini gösterebiliriz. 1933'de çekilen *Invisible Man* filminde ise, ses zaten karakterin kendisidir, yani o da bir *acousmetre* sayılabilir.

Chion'un ortaya çıkardığı *acousmetre* terimini film müziği için de kullanmak mümkün. Filmde fondan gelen *non-diegetic* müzik de görüntüde ve filmin öyküsünde olmayan bir sestir. Yani filmdeki olaylardan farklı bir zaman ve mekandan gelmektedir. Bu açıdan görüntüde kaynağı görülmeyen müziği de bir *acousmetre* olarak değerlendirebiliriz. Betimsel olmayan müzik, filmdeki diğer aktörler gibi kendi dilinde bir takım bilgiler vermekte, kendi sözünü söylemektedir. Dolayısıyla *non-diegetic* olarak adlandırdığımız, filmin dışındaki farklı bir

gerçeklikten gelen, ve aslında orada sadece izleyici için var olan müziği *acousmetre* olarak tanımlamak yanlış olmaz. Kısacası görüntüsü olmayan fakat sesi olan müzik sinemada bir *acousmetre* olarak görev yapar. Film müziğinin yerine getirdiği tüm görevleri üstlenen bir oyuncudur.

Chion'un da dediği gibi (1994: 81) müzik zaman ve mekanın dışındadır, içinde bulunulan andan geçmişe, *non-diegetic*'den *diegetic* alana geçiş yapabilir. Bu iki gerçeklik arasındaki gidiş gelişler, *acousmetre* olan müzik aktörünün bir görünür bir görünmez olması gibidir. Müzik kimi zaman görüntüye dahil olarak aktörlerle birlikte aynı gerçeklikte yer alır, kimi zaman da *acousmetre* kimliğine dönüp kendi paralel gerçekliğine çekilerek sözlerini oradan söyler. İçinde bulunduğu alana göre müziğin işlevi ve ondan çıkaracağımız anlamlar da farklılaşır. Aynı müziğin betimsel ortamdaki betimsel olmayan ortama geçişi daha önce (bkz. Bölüm 1.4) Angelopoulos'un *Eternity and a Day* filminden örnek vererek irdelenmişti. Bu tür bir gerçeklikler arası gidiş geliş Tornatore'nin *1900 Efsanesi* filminde de yaşanmaktadır. *1900* adlı gemide doğup büyüyen piyanistin yazdığı melodi filmde hem betimsel olarak ortaya çıkıyor, hem de betimsel olmayan şekilde bir tema müziği olarak filmin tümünü temsil ediyor. Ana karakterin kendine oluşturduğu ve sadece gemiden ibaret olan dünyasını temsil eden eseri, onu aynı zamanda dış dünyadan ayıran bir kimlik, bir ses, yani *acousmetre* haline geliyor. Görüntüsü olmayan bu aktör *1900*'ün her zaman yanında olan bir dost, ya da hiç olmayan ailesini de temsil ediyor. Bu *acousmetre* aslında birden fazla rolü olan bir aktör: *1900*'ün iç sesini ve duygusal dünyasını, en yakın dostu trompetçi ile olan bağını, hikayenin özünü ve filmin ana temasını temsil ediyor. Kendi gitmediği hiç bir yere müziğinin de gitmesini istemeyen *1900*, gemide piyanoda çaldığı ve plak şirketi tarafından kaydedilen eserine canlı bir varlık muamelesi yapıyor. Canlı varlığın (bir anlamda kendi sesini taşıyan bir varlık) kayıtlı olduğu plağı emanet etmek istediği tek bir kişi var: o da eseri çalarken görüp aşık olduğu kız. Kız gemiyi terk ederken ona vermek istiyor (sesi ancak bu şekilde mekan değiştirebilir) fakat veremediği için sonradan kırıyor; Plağın ortadan kalkmasıyla *acousmetre* yine görüntüsünü kaybediyor, yani gerçek bir *acousmetre* oluyor yeniden. Trompetçi arkadaşının onu gizlice gemiden çıkarmak üzere bir piyanonun içine gizlemesi ve yıllar sonra bir müzik dükkanında ortaya çıkmasına kadar da *1900*'ün sureti olan bu *acousmetre* gizli kalıyor. *1900* ölüyor fakat müziği bir *acousmetre* olarak yaşamaya devam ediyor.



Günümüz filmlerinde ses de büyük değişime uğramış durumda; 'gerçek' sesteki yapay sese, elektronik seslerden birçok sesin karışımından üretilen seslere kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkabiliyor. Örneğin 2016'da çekilen bilim kurgu filmi *Arrival*'da uzaylı yaratıkların çıkardıkları sesler ya da kullandıkları dil, bugüne kadar duyduğumuz başka bir dile benzemiyor. Sesler bir araya gelerek dili oluşturuyor, farklı şekilde üretilen sesler de bir araya gelerek müziği oluşturuyorlar. Buna göre müzik de dil gibi seslerden oluşan bir retorik aracı. Bu yeni bir söylem değil elbette. 19. yüzyıl filozofu Kierkegaard da, ruhsal yolla belirlenen iletişim araçlarının hepsinin temelde birer dil olduğunu ve müziğin de ruhsal yolla belirlendiğine göre bir dil sayılmasının doğru olduğunu yazar (Dahlhaus: 113). Müzik tek başına dinlendiğinde farklı anlamlar, başka metinlerle birlikte dinlendiği zaman ise farklı anlamlar oluşturabiliyor. Sinema'da müzik görsel imgelerle ve başka ses efektleriyle birleştiği zaman yeni bir dil ortaya çıkıyor. Birçok imgenin birleşiminden oluşan bu yeni ve bileşik dilin söylemi onu oluşturan dillerin hepsinden farklı oluyor. Filmde bu yeni dilin kullanımı büyük bir dikkat, detaylı düşünce ve uzmanlık gerektiriyor.

Filmde görüntü ile birlikte duymaya alışılan ses aniden durunca bir boşluk ya da gizem hissi içine giriliyor. Chion (1994: 132) buna '*suspension*' (askıda kalma durumu) diyor ve izleyicinin bu etkiyi bilinçli ya da bilinçsiz olarak hissettiğini söylüyor. Sesle yapılabilen bu etki müzik ile de yapılabilir. İzlenen bir sahnede özellikle betimsel olmayan müziğin aniden durması, yani acousmetre'nin susması, birçok anlam içerebilir. İzleyici sahnede müziğin durması öncesinde ve sonrasında gelişmelere göre anlam oluşturur. Bir müzik eserindeki sesler ne kadar önemliyse, filmde sessizlik de o kadar önemlidir. Dolayısıyla konuşan bir insanın aniden susması ne kadar anlamlıysa, acousmetre'nin sesinin beklenmedik bir şekilde kesilmesi de o kadar anlamlıdır. Uzun süren sessizlik filmde gerilim yaratır ya da belirli bir düşünce veya duyguya odaklanmamızı sağlar. Sessizlik sonrasında ne olacağı konusunda bir fikir yürütme ve akabinde de beklenti içine gireriz. Bazen görüntüden ne olacağını kestirmek zor ise, bu da heyecana yol açar. Aniden kesilen müzik genelde bir olaya dikkat çekmek, ya da karakterin söylediğine odaklanmamız istendiğini ima eder. Yani acousmetre'i değil, görüntüsü olan aktörü dinlemek üzere izleyici yönlendirilir. Müziğin girişi kadar çıkışı da izleyiciyi anlam oluşturmaya yönlendirir. Kısacası acousmetre'nin varlığı kadar yokluğu da eşit derecede önemlidir.

Chion'a göre (1994: 136) filmde konumsal ya da mekansal olan her şey, ses dahi, görsel bir izlenim olarak kaydedilir; zamanla ilgili olanlar ise, bize görsel yoldan ulaşıya bile, duysal bir izlenim olarak kayda geçer, yani zaman içinde gelişen görüntülerin seslerini hafızamıza kaydederiz. Ama filmi sadece 'ses' ve 'görüntü' unsurlarının bir toplamı olarak görmek doğru olmaz. Chion (1994:136) filmin sözcük dağarcığının farklı bir unsuru olarak 'ritim' olgusunu hatırlatıyor ki ritim ne sadece görsel ne de sadece duysaldır, aynı zamanda ikisi de olabilir. Bu olayı farklı bir şekilde açıklamak için de şu örnekleri veriyor (1994:137):

Sanatta tek bir duysal kanaldan kinetik duyular aktarıldığı zaman, bütün diğer duyuları da harekete geçirir. Sessiz sinema ve *musique concrete*<sup>1</sup> bu fikri açıkça anlatabilir. Senkronize sesin olmadığı sessiz sinemada bazen sesler çok daha iyi ifade edilebilir, akıcı ve hızlı bir montaj stili kullanılırsa. *Musique concrete* ise, görseli bilinçli olarak reddetmesiyle birlikte, beraberinde öyle görüntüler taşır ki, görsellerin olamayacağı kadar güzeldirler.

Filmde bir sekansın ya da bütün bir filmin ses ve müzik kullanımında görsellerle birlikte nasıl çalıştığını görmek için Chion *Audiovisual Analysis* adı altında bir metod önerir (Chion, 1994: 185). Sinemada ne görüldüğü ya da duyulduğunu sözcüklerle ifade etmek zor olabiliyor, çünkü ya doğru sözler bulunamıyor, ya da aslında yoklar. Chion ses ve görüntü ilişkisini incelemek için gözlemeleme metodu altında 'maskeleye' ve 'zoraki evlilik' yöntemlerini ortaya atıyor (1994:187). Maskeleye, önce görüntü ve sesi birlikte izlemek sonra ya sesi ya da görüntüyü çıkarmak anlamına geliyor. Yani sadece izlemeyerek ya da sadece dinleyerek ne tür anlamlar oluşabileceğine bakılıyor. Chion müzik-dışı seslerin özellikle önemli olduğuna dikkat çekiyor, ne anlama geldikleri ve nasıl algılandıklarının incelenmesi gerektiğini savunuyor (1994:188). 'Zoraki evlilik' ise sekansın orijinal halini göstermeden, aynı sekansta farklı müzikler kullanarak değişik izleyicilere ne anladıklarını sormak, sonra da orijinal sesle göstererek aradaki farkları irdelemek anlamına geliyor (1994:188-9). Chion'un önerdiği bu analitik yöntem, tutarlı ve güvenilir sonuçlara ulaşmak için birçok türde film sekansı ve farklı izleyici grupları kullanılarak uygulanırsa, film müziğinin, ya da genel olarak sesin görüntüyle ne tür ilişkilerde bulunabileceğine ve oluşan anlamların nasıl farklılaşabileceğine açıklık getirir. Tabii

---

<sup>1</sup> Doğal ortamlarda kaydedilen seslerin kompozisyonda ham madde olarak kullanılması üzerine kurgulanmış bir bestecilik tekniği. 1948'de Fransız besteci Pierre Schaeffer bu akıma öncülük etmişti.

burada izleyicilerdeki algısal farklılıklar, beğeni düzeyleri ve eğitim seviyeleri de ortaya çıkacak sonuçları fazlasıyla etkileyecektir.

Chion (1994:189-90) görüntü-ses analizi için oluşturduğu çerçevede ses elemanlarının (konuşma, müzik, ortam sesi ya da *foley*) hangisinin hangi noktalarda önde olduğunu da inceliyor. Ses ve görüntü arasında oluşan doku, seslerin sınırlarının flulaşması ve yankılanma (*reverberation*), ses ve görüntünün karşıt hızlarıyla ortaya çıkan ritim, görsel-işitsel cümlelerin senkron noktaları, ve anlatının türü (figürasyon ya da öyküleme) dikkate alınarak işitsel-görsel cümle yapısı (*Audiovisual Phrasing*) analiz edilebiliyor (Chion, 1994:190). Chion'a göre sorulması gereken temel sorular: 1. Duyduğumun ne kadarını görüyorum? ve 2. Gördüğümün ne kadarını duyuyorum? olmalıdır (1994:192). Bu tür analizlerle duyulan seslerin ve müziğin görülenleri etkileyerek değiştirdiği, görülenlerin de duyulan müziği yorumlarken farklılıklar yaratabileceği konusunda aydınlatıcı bilgilere ulaşılabilir. Özellikle betimsel olmayan müzikler (*non-diegetic* ya da *underscore*), yani acousmetre özelliği olanlar, görüntünün söylemediğini açığa çıkarmakla görevli olabilirler. Ya da görüntünün tersine bir gerçeğe işaret edebilirler. Madalyonun diğer yüzüne bakarsak görüntüler de müziğin anlamını değiştirebilir. Bu olgunun özellikle önceden bilinen müziklerde (klasik müzik örnekleri gibi) ortaya çıkabileceği önceki bölümlerde irdelenmişti. Olumlu bir sahnede huzur ve mutluluğa vurgu yapan bir müzik, olumsuz bir sahnede ironi oluşturarak mutsuzluk duygusunu güçlendirebilir, dolayısıyla da olumsuz bir müzik olarak algılanabilir.

Chion'un *acousmetre* terimine uygun bir başka müzik de Kubrick'in son filmi *Eyes Wide Shut*'da ortaya çıkıyor. Ligeti'nin *Musica Ricercata* adlı bu müziği 1951-1953 yılları arasında yazılmış, 11 küçük parçadan oluşuyor ve önce tek sesle başlayıp her bölümde artarak son bölümde tonal sistemin tüm tonlarını kapsayan 12 sese ulaşıyor. Eserin sadece 3 nota içeren minimalist bölümü filmde birçok şey ifade ediyor; melodi bile sayılmayan, piyano tınısıyla aksanlı bir karaktere bürünen, hangi notanın önce ya da sonra geldiği belli olmayan bu muğlak ton tekrarları filmin gizemli ve huzursuz atmosferinde kabul görüyor. Israrla farklı ses düzeylerinde tekrarlanan birkaç yalnız tondan oluşan müzik filmde de Alice ile Bill Hartford çiftinin yalnızlığını ve bilinçaltılarında hissettikleri uyumsuz duyguların yarattığı gerilimi ve suçluluk duygusunu ifade ederken, olayların garipliğine de dikkat çekiyor. Aslında son derece kendine güvenen bir doktor olan Bill Hartford,

yaşadıklarından dolayı kontrolü kaybettiği hissine kapılıyor ve sadakat ile ego sorunlarıyla yüz yüze geliyor. Bu anların hepsinde Ligeti'nin huzursuz ve ısrarcı müziği var. Gece boş bir sokakta Bill yürürken kendisini gizemli bir adamın takip ettiğini anladığında da bu müzik ortaya çıkıyor. Kendi tınısı ve otonomisiyle hem izleyiciye hem de Bill'e bir şey anlatıyor; bunun ne olduğunu o anda Bill de çözemiyor, fakat ortada çözülmesi gereken olumsuz bir şey olduğu açığa çıkıyor. Bill'in bir iç hesaplaşma yaşadığı anlarda da yine bu müzik duyuluyor; kendi kendiyile ya da vicdanıyla monolog halindeymiş gibi görünürken, müzik karşısındaki 'kişiyi' temsil ederek bir acousmetre olarak işlev görüyor. Üç sestem oluşan bu müzikte zaman zaman tek bir nota üzerinde vurgu (*sforzando*) var: titiz bir montaj sayesinde bu vurgu Dr. Hartford'un şok olduğu ya da bir konuda aniden aydınlandığı anlara denk geliyor, müzik adeta bir anlatıcı gibi (acousmetre) izleyiciye bilgi veriyor.

Filmde müzik, oluşturduğu ses diliyle müzikal özellikleriyle olduğu gibi müzik-dışı özellikleriyle de bazı mesajlar verir. Müziğin ritim, aksan, tempo, ton, nüans gibi müzikal özellikleri izleyicide belirli etkileri ve anlamları oluşturmada kullanılabileceği gibi, müziğin çağrıştırdığı ya da temsil ettiği müzik-dışı imgeler de olabilir. Bunu güncel bir filmde örnek vererek açıklayabiliriz. *Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance* (2016) filminde solo perküsyon (caz davul), müzikten çok konuşan bir varlık gibi işlev görüyor. Belirli noktalarda diegetik bir varlık olarak seslendirdiği ritimlerle olayları yorumluyor, destekliyor, ya da onlara dikkat çekiyor, vurguluyor. Perküsyon müziklerini yazan ve seslendiren Antonio Sanchez'in de görüntüde olması, bu sesin ya da 'müziğin' anlatının bir parçası olduğunu hissettiriyor. Perküsyon ve yarattığı ritimler, filmin ritmini oluşturuyor, noktalama sistemiyle yeni bir dil yaratarak adeta bir retorik ustası gibi davranıyor. Aynı şekilde filmde "The Flying Suite" diye geçen müzik sekansında ana karakter Rachmaninov'un 2 numaralı senfonisinden bir pasajı eşliğinde uçuyor. Eskiden oynadığı filmdeki Birdman kimliğine (bir aktör olarak başarılı olduğu yıllar) geri dönüyor, insanların kendisine bir hiç olduğunun söylenmediği farklı bir gerçekliğe geçiyor. Rachmaninoff'un müziği geniş orkestrasyonu ve iniş çıkışlarıyla uçuşu anlatırken, aynı anda hem *meta-diegetic* (aktörün kafasında da duyuluyor) hem de *non-diegetic* olması (bir acousmetre olarak işlev görüyor aslında) karakterin filmde sürekli gerçeklik ile hayal dünyası arasındaki geçişini de simgeliyor. Müzik karakterin dünyasında vardır, o duyuyor, dolayısıyla biz de duyuyoruz (meta-diegetic

bir yapıdan söz ediyoruz) fakat müziğin gerçekten orada olmadığını, adamın da gerçekten uçmadığını biliyoruz, buna rağmen inanmak istiyoruz. Müziği garipsemediğimiz gibi, adamın uçuşunu da kabulleniyor ve onun için mutlu oluyoruz. Ülkesi Rusya'yı Bolşevik Devrimi nedeniyle terk etmek zorunda kalıp Amerika'ya yerleşen, ömür boyu ülkesine duyduğu özlemi eserlerine yansıtan Rachmaninoff'un neo-Romantik müziği, belki de Birdman'ın de kendini evinde hissettiği bir ülkeye ve zamana olan özlemini anlatıyor olabilir.

Filmin sonuna doğru binanın çatısında başlıyor bu sekans. Michael Keaton "Müzik!" diyor ve fonda Rachmaninoff başlıyor (acousmetre), mutlu bir ruh haliyle tam uçacakken birisi gelip onu kolundan yakalıyor ve müzik aniden duruyor. (Chion'un 'suspension' olgusunu hatırlıyoruz). Müziğin kesintiye uğramasıyla hayal dünyasından çıkıp tekrar gerçeğe dönüyoruz. "Nereye gideceğini biliyor musun?" diye soruyor adam, Keaton "Evet nereye gideceğimi biliyorum" deyip çatıdan atlıyor, bir an öldü sanıyoruz fakat tekrar başlayan müzik bize her şeyin yolunda olduğunu söylüyor, karakterin müzik eşliğinde uçtuğunu görüyoruz. Birdman havada tur atıp geliyor ve bir an öylece havada kalıyor; aynı anda müzik yine duruyor ve bir ses duyuluyor, gerçek bir acousmetre ile karşı karşıya kalıyor izleyici: "Gördün mü, sen buraya aitsin, hepsinin üzerinde" diyor. Karakterin tam da duymak istediği, filmin başından beri özlem duyduğu sözlerdir bunlar. Sonra yine müzik devreye giriyor ve Birdman uçarak şehri dolaşıyor. Çalıştığı tiyatronun önüne inince "Müziği durdur!" diyor (acousmetre susuyor) ve Rachmaninoff da ortadan kayboluyor (fantezi dünyasına geri dönüyor aslında). Müziğin durmasıyla izleyici tekrar filmdeki gerçekliğe dönerken, tiyatronun önünde bir taksici ise "Hey, paramı ver! Bu adam paramı ödemedi!" diye bağırılmaktadır. Gerçek ile hayal arasındaki geçişi vurgulayan non-diegetic müzik susunca, sekansın sonunda yine solo davul bir aktör olarak devreye girip iki vuruşla olaya noktayı koyuyor. Taksicinin söylediklerine karşı bir tepkidir belki de davulun sesi. Ya da "Ben anladım olanları" diyordur.

Çekim-ters çekim fenomeni ile ilgilenen *Suture* (Dikiş) Teorisi, konuşan süje ile karşısındaki dinleyen süje (yani konuşan süjenin bakış açısı) arasındaki çekim değişikliklerini inceler. Heath'e göre (Silverman, 1983:214), 'suture' verme ve alma, negativite ve olumsuzlama, varlık ve yokluk, akış ve ilinti süreçlerini temsil eder. Bazen süjeleri birbirlerinin bakış açılarından görürüz, bazen de üçüncü bir kamera çekimiyle tamamen dışarıdan bakan bir izleyici olarak (yani üçüncü şahıs) olayı

izleriz. O an sanki filmde görüntüde olmayan, fakat olayı izleyen üçüncü bir karakter bile olabilir. Çekimler arasında oluşan boşluk kimi zaman müzikle doldurulur; müzik zaman içinde akan süreklilik özelliğiyle parça parça olan görüntülerin de sürekliliğini sağlar. Bazen müzik olaylara dışarıdan bakan üçüncü şahıs da olabilir. Diyaloglar esnasında duyulan müzik (*underscore*) ek bilgi verdiği zaman bir bakıma görünen karakterlerden farklı, kendi dilinde konuşan fakat görünmeyen bir oyuncudur. Filmlerde bazen kullanılan anlatıcı da aslında Chion'un *acousmetre*'i gibi böyle bir karaktere sahiptir. Müzik bu açıdan bakıldığında sesi olan fakat görüntüsü olmayan bir aktör, yani bir *acousmatic* (akusmatik) varlıktır. Bu varlık kimi filmlerde izleyici tarafından bilinçli bir şekilde algılanırken, kimi filmlerde farkında olunmadan bilinçaltına yönelik mesajlar göndermektedir. Müzik yok olduğu zaman dahi işitsel bir his olarak izleyicide kalır ve oluşturduğu anılarla duysal olarak var olmaya devam eder.

## 3.2 Philip Glass'in Müziği ve *The Hours* (2002) Filmi

### 3.2.1 Philip Glass ve Film Müziği

Yirminci yüzyılın en etkileyici müzik adamlarından biri olan ve aynı zamanda matematik ile felsefe okuyan Philip Glass (1937-) genel anlamda *minimalist* bir besteci olarak bilinir ve ismi diğer önemli minimalistler La Monte Young, Terry Riley ve Steve Reich ile anılır. Glass bu terimden pek hoşlanmıyor olmalı ki kendini "tekrarlı yapılardan oluşan müzik" bestecisi olarak tanımlıyor.<sup>2</sup> Glass, Jean Cocteau'nun filmlerinden etkilendiğini, sanatçıların stüdyolarını ziyaret edip eserlerini izlediğini söylüyor, "Cocteau'nun *Orphée*'sinde görülen Bohem hayatı benim çekici bulduğum bir yaşam tarzıydı ve beraber olduğum kişiler de onlardı" diye ekliyor.<sup>3</sup> 1966'da Ravi Shankar ile bir projede birlikte çalıştıktan sonra Philip Glass Hint müziğinden de etkilenmiş ve bu etnik müziğin tekrarlı yapılarına dayanan müzikler yazmaya başlamıştı. Mart 1967'de Paris'ten New York'a geldikten kısa bir süre sonra Steve Reich'in eserlerinin icra edildiği (çığır açan minimalist parçası

<sup>2</sup> "Biography", www.philipglass.com, 18.01.2014.

<sup>3</sup> Jonathan Cott, 'Philip Glass ile *La Belle et la Bête* üzerine sohbet', *La Belle et la Bête* CD kaydı kitapçığından, Nonesuch 1995.

*Piano Phase* dahil) bir konsere katılıp derinden etkilenmişti; bu yüzden stilini daha da yalınlaştırarak, radikal bir "uyumlu dil" oluşturmuştu.<sup>4</sup>

Glass'in müziği *Music in Similar Motion* (1969) ve *Music with Changing Parts* (1970) gibi eserlerle giderek daha karmaşık ve dramatik olmaya başlamıştı. Bu eserler *The Philip Glass Ensemble* tarafından 1969'da *Whitney Museum of American Art*'da, 1970'de Solomon R. Guggenheim Müzesinde icra edilmişlerdi. Steve Reich ile anlaşmazlıkları sonrasında 1971'de Glass bu amplifiye topluluğu klavyeler, nefesli çalgılar (saksofonlar ve flütler) ve soprano seslerle kurmuş, Reich ise kendi *Steve Reich and Musicians* topluluğunu oluşturmuştu.<sup>5</sup> Glass'in bu topluluk için yazdığı dört saatlik *Music in Twelve Parts* (1971–1974), önce on iki çalgılı tek bir parça olarak ortaya çıkmış, sonra 1967'den itibaren gelişen müzik yaşamını özetleyen bir seriye dönüşmüştü. Soprano'nun söylediği 12-ton temasını öne çıkaran son kısmıyla farklı bir boyuta geçen eserle ilgili Glass "Modernizm'in kurallarını çiğnemiştım, ondan kendi kurallarımın bazılarını da çiğnemenin zamanı geldi diye düşündüm" demişti.<sup>6</sup>

Glass opera'da, konser salonunda, dans dünyasında, sinemada ve popüler müzikte eş zamanlı olarak geniş ve çok-kuşaklı bir seyirci kazanan belki de ilk besteci sayılabilir. Yirmi'den fazla opera (*Akhnaten*, *Einstein on the Beach*, *Galileo Galilei*, *The Perfect American* ve *The Lost*, vb.), birçok tiyatro ve dans müziği, on senfoni, koro ve orkestra eserleri, iki piyano konçertosu, yaylı saz kuartetleri, solo piyano ve org eserleri, oda müziği eserleri, keman, piyano, timpani ve saksofondan oluşan kuartet ve orkestra için konçertolar yazmıştır. Yazdığı film müzikleri Jean Cocteau'nun stilize klasiklerinden Errol Morris'in ABD eski savunma bakanı Robert McNamara ile ilgili belgesel filmine kadar geniş bir yelpazede yer alır. Leonard Cohen, Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma ve Doris Lessing ile işbirliği yapan Glass'in 2013'de *Two Movements for Four Pianos* eserinin prömiyeri Museum Kunstpalast'da Katia ve Marielle Labèque, Maki Namekawa ve Dennis Russell Davies tarafından yapıldı. Ocak 2014'de ise mezzo soprano ve orkestra için şarkı

---

<sup>4</sup> K. Robert Schwarz, *Minimalists*, 1996, London: Phaidon Press.

<sup>5</sup> "Biography", [www.philipglass.com](http://www.philipglass.com), 18.01.2014.

<sup>6</sup> Tim Page (1989), "Music in 12 Parts", Richard Kostelanetz (Ed.), *Writings on Glass*, Berkeley, Los Angeles; London: University of California Press, s. 98.

bandı *Ifé: Three Yoruba Songs* Luxembourg'da Afrikalı şarkıcı Angelique Kidjo ve Luxembourg Filarmoni tarafından seslendirildi.<sup>7</sup>

Philip Glass, dengesi bozulan dünyamızı anlatan belgesel nitelikteki *Koyaanisqatsi* filmi (1982) için yazdığı orkestra müziği ile başlayarak, biyografik film *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985, daha sonra 3 numaralı Yaylı Saz Kuarteti oldu) ve Dalai Lama ile ilgili *Kundun* (1997) filmiyle devam ederek sinema ve televizyon için toplam kırk dört müzik yazmıştır.<sup>8</sup> Bu son film ile 'En İyi Müzik' dalında Oscar adaylığı almıştır. *Hamburger Hill* (1987) film müziğinden bir yıl sonra Glass yapımcı Errol Morris ile işbirliğine başlayarak, Morris'in ünlü belgeseli *The Thin Blue Line* (1988) için müzik yazmıştır. *Koyaanisqatsi* filminden sonra Qatsi üçlemesi için müzik yazmaya devam etmiş, *Powaqqatsi* (1988) ve *Naqoyqatsi* (2002) filmlerinin müziklerini de yapmıştır. 1995'de Reggio'nun kısa bağımsız filmi *Evidence*, ve 1998'de de *Powaqqatsi*, *Anima Mundi* and *Mishima* filmlerinin müziklerinden alıntılar yapan Peter Weir'in *The Truman Show* filmlerine özgün müzikler yazmıştır. Bu son filmde Glass kısa bir sahnede canlı piyano performansıyla da yer almış ve 'En İyi Özgün Film Müziği' dalında Altın Küre ödülünü kazanmıştır. 1990'larda *Candyman* (1992) ve devam filmi *Candyman: Farewell to the Flesh* (1995), *The Secret Agent* (1996), ve *Bent* (1997) filmleri ile 1999'da da 1931 filmi *Dracula* için müzik yazmıştır.<sup>9</sup>

Glass 2000'li yıllarda *The Hours* (2002) filmine yazdığı müzikle ikinci Oscar adaylığını almış, aynı zamanda film müziği dalında BAFTA Anthony Asquith ödülünü kazanmıştır. Bu başarıyı Morris ile yeni bir belgesel *The Fog of War* (2003), *Secret Window* (2004), *Neverwas* (2005), *The Illusionist* (2006) ve üçüncü Oscar adaylığı getiren *Notes on a Scandal* (2006), *No Reservations* (Glass bir sahnede kafede oturan birisi olarak da görülür) ile *Cassandra's Dream* (2007), *Les Regrets* (2009), *Mr Nice* (2010) ve Brezilya filmi *Nosso Lar* (2010) takip eder. Glass 2009'da Glass Ray Kurzweil'in yaşamını ve fikirlerini konu alan Barry Ptolemy'nin *Transcendent Man* filminin orijinal tema müziğini yazmış, daha sonra *Icarus at the Edge of Time* (2010), *Elena* (Andrey Zvyagintsev, 2011), *They Were There* (Errol Morris, 2011), *Visitors* (Godfrey Reggio, 2013), *Leviathan* (2014), ve *The Last Dalai*

<sup>7</sup> "News", www.philipglass.com, 18.01.2014.

<sup>8</sup> "Biography", www.philipglass.com, 18.01.2014.

<sup>9</sup> ibid.



*Lama?*(2016) ile *Karenina and I* (2017) belgesel filmlerinin özgün müziklerini üstlenmiştir.<sup>10</sup>

2000'li yıllarda Glass'in 1980'lerdeki çalışmaları farklı medyalar aracılığıyla tekrardan geniş kitlelere ulaştı. 2005'te *Keman ve Orkestra İçin Konçerto* (1987) eseri gerçeküstü Fransız polisiye-gerilim filmi *La Moustache*'da yer alarak filmin banal kurgusuna karşıt bir ton oluşturmuştur. Sonra *Metamorphosis: Metamorphosis One from Solo Piano* (1989) eseri ise *Battlestar Galactica*'nın "Valley of Darkness" bölümünde yer almış, 2008'de de Rockstar Games tarafından lanse edilen *Grand Theft Auto IV* bilgisayar oyunu Glass'in *Koyaanisqatsi* film müziğinden "Pruit Igoe" bölümünü kullanmıştır. "Pruit Igoe" ve "Prophecies" (yine *Koyaanisqatsi*'den) *Watchmen* (2009) filminin hem fragmanlarında hem de kendisinde yer almıştır. Bu film ayrıca Glass'in iki farklı eserine daha yer vermiştir: *The Hours* filminden "Something She Has To Do" ve *Satyagraha* (2. Perde, 3. sahne)'dan "Protest". 2013'te Glass'in *Duet* adlı piyano eseri Park Chan-wook filmi *Stoker*'de yer almıştır.<sup>11</sup>

Glass'in film müzikleri konser müziğiyle aynı artistik kalite ve anlayışla yapıldıklarından birçok sinemada görülen yaygın ve popüler film müziğinden ayrı dururlar. Müzik otonomisini filmlerde de sürdürmektedir. *The Hours* (2002), *The Candyman* (2001) ve *A Thin Blue Line* (1998) gibi filmlerin Glass tarafından yazılmış müzikleri *minimalizm* ile sınırlı olmaktan çok uzaktırlar. DesJardins (2006: 113) Glass'in film müziklerinin görsel malzemeye yakın bir ilişki içinde olsa da onun "özel stilinin daha az sanatsal bilinçle yapılan ve daha çok 'genel geçer' filmlere uygun olmadığı" gerçeğini dile getirmiştir. Glass'in birlikte çalışmayı seçtiği yönetmenlere bakıldığı zaman, onun sanatsal bir sinemaya hizmet etme konusunda dikkatli ve seçici olduğu görülebilir. Bu bağlamda McClary (2007: 51) de Glass'in film müziklerinin "...uzun zamandır ana-akım sinemanın lingua franca'sı olan Romantizmin doğrudan kanalizasyonundan uzak durduğunu" yazar. Bu açıdan bakıldığında McClary'e katılmamak mümkün değil, çünkü Glass'in müzikleri sinemada klasik film müziklerinin alışılmış Romantik tarzından oldukça farklıdır. Akışkan, dinamik ve neredeyse fark edilmeden gizemli bir biçimde transformasyona uğrayan motifleriyle farklı bir retorik oluşturan Glass, sinemanın görsel materyaline

<sup>10</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0001275/>, 09.12.2017.

<sup>11</sup> "Biography", [www.philipglass.com](http://www.philipglass.com), 18.01.2014.

ve diline işitsel ve duysal bir dil kazandırarak kendini her filmde belli etmektedir. Glass'in stiliyle ve filmde müziğin işleviyle ilgili olarak McClary (2007:52) farklı bir açıdan bakarak şöyle yazar: "minimalizmin yöntemleri müzikte işaretleme (signifikasyon) kavramının fişini çekmiştir." Glass'in müziği filmde bir şeyi temsil etmek ya da işaretlemek yerine, yeni bir dil ya da *acousmetre* gibi karakterlere ve filmin genel diline ek bir söylem getirmektedir.

Philip Glass gerek film müzikleri gerekse konser müziği alanındaki diğer çalışmalarıyla birçok film müziği bestecisine de ilham kaynağı olmuştur. *Matrix Üçlemesi* için müzik yazan besteci Don Davis "Philip Glass, John Adams ve Steve Reich'in müziklerinde duyulan post-modern stili" kullanmayı düşündüğünü söylemişti (DesJardins, 2006: 66). Jan Kaczmarek de yazdığı film müziklerinde (*Unfaithful*, *Quo Vadis*, ve 2004 Oscar ödüllü *Finding Neverland* film müzikleri) ağırlıklı olarak Glass'den etkilendiğini yazar (DesJardins, 2006:142). Stanley Kubrick'in son filmi *Eyes Wide Shut* için orijinal müzik yazan Jocelyn Pook da Glass'in müziklerinden, özellikle minimalist stilden ve 1980'lerde yapılan yeni müzikten etkilendiğini belirtir (DesJardins, 2006:191).

Bir söyleşide sinemayla nasıl bir araya geldiğiyle ilgili kendisine yöneltilen bir soruya cevaben Glass şöyle demişti: "...tiyatro, dans ve opera alanlarında çok çalıştığım için dolaylı olarak, düşüncelerimi yakından ilgili olan bir janr'a yöneltmek pek sorun oluşturmadı" (DesJardins, 2006:114). Bugünkü müziğini ise "Temelde tiyatro müziğidir. Bir hikaye anlatmaya yardımcı olan bir müziktir. Bir hikaye anlatmak ve hareketi simgelemek için çağdaş armonik bir dağarcık kullanır" sözcükleriyle anlatmıştı (DesJardins, 2006:114). Glass sanılanın aksine kendini son 25 yıldır minimalist bir besteci olarak görmediğini söyler; film müziğiyle ilgili olarak da yönetmenlerin bazen tekrarlı ve "azaltılmış" bir şey istediğini, bu gibi durumlarda da minimal tarz konusunda oldukça fazla teknik ve tarihçeye sahip olduğunu belirtir (DesJardins, 2006:114). Genelde çoğu filmler spesifik anlarda kısa süreli müziklere gereksinim duyduğundan, Glass'in zamanla birlikte açılıp değişen tekbiçimli fakat akışkan müziği filmin ritmini aksatmadan ve tempoyu düşürmeden etkin bir arka plan sağlamaktadır. Buna karşın başka filmlerde de Philip Glass müziğini anlatının bir parçası olarak görür; bu durumda kendine hikayenin ne anlatmak istediğini ve hangi hızda hareket ettiğini sorar (DesJardins, 2006:114). Bu soruların cevapları

mutlaka ona müziğin nereye yerleştirileceği ve her sahnede nasıl bir görev üstleneceğiyle ilgili bilgiler vermektedir.

Her yapımda kullanılan unsurların çapı bütçeye göre değişmektedir. Bu film endüstrisi için de geçerlidir. Bir filmin bütçesi ve dolayısıyla da müzik tasarımına ayrılan bütçe, film müziğinde kullanılacak çalgılama ve kayıt tekniklerine de yansiyacaktır. Bazen enstrümantasyon ayrıca hikayenin doğasına ve geçtiği mekanlara göre de düşünülmektedir. Philip Glass ana-akım filmlerde büyük bütçelerin daha geniş orkestrasyonları mümkün kıldığını, fakat bağımsız filmlerde enstrümantasyonu ve dokuyu küçültmesi gerektiğini söyler (DesJardins, 2006:114). Glass *Secret Window* (2004) filminde büyük orkestra kullanabildiğine göre, büyük bir bütçeye sahip olduğu düşünülebilir. Glass aynı zamanda müziğin dokusunu ve çalgılamasını belirlerken filmin boyutlarını ve geçtiği yerleri de dikkate aldığını söyler. Bunu müzik yazdığı filmlere bakarak doğrulamak mümkün olabilir. Örneğin birçok sahnenin kısıtlı ve küçük iç mekanlarda geçtiği *Dracula* filminde (1999) Glass geniş bir orkestra kullanmak yerine bir yaylı saz kuarteti kullanmayı seçmiştir. Bununla ilgili Glass şunu söylemiştir: “Aynı duygusal derinliği sağlayan fakat filmle aynı boyutta kalan bir şeye gereksinim duyduğunu hissettim...” (DesJardins, 2006:115). Aynı şekilde *The Hours* filminde, tarihsel olarak ayrılan üç kadının evlerinde geçen sahnelerde Glass solo piyano kullanarak yalnızlık ve mahremiyet duygularını yansıtmıştır.

### 3.2.2 *The Hours* Filminde Glass'in Müziği

Stephen Daldry'nin filmi *The Hours* (2002), Michael Cunningham'ın aynı addaki romanından sinemaya uyarlandı. Cunningham bu film için Glass'den müzik yazmasını istemiş ve kabul ettiği için de çok mutlu olmuştu. Yazdığı bu müziklerle Glass ikinci kez Oscar'a aday olmuştu. Aslında Glass yönetmen ve yapımcı tarafından iş verilen üçüncü besteciydi; iş önce Stephen Warbeck'e, sonra da Michael Nyman'a verilmiş, ancak yönetmen memnun kalmamıştı (DesJardins, 2006:271). İngiliz besteci Warbeck, *Shakespeare in Love* (1998) filmi için yazdığı müzikle Oscar kazanmış, aynı zamanda *Billy Elliot*, *Quills*, *Captain Corelli's Mandolin*, ve *Charlotte Gray* filmlerinin müziklerini yapmıştı. Warbeck farklı şeyler isteyen yapımcı ve yönetmenle sorunlar yaşadığını söylemiş, Philip Glass'in müziği için de

“Minimalist bir müzik olmasına rağmen oldukça fazla duygu yüklü, bu yüzden de bazı eserlerinden çok daha az minimal, dolayısıyla da gayet iyi işlev görüyor” demişti (DesJardins, 2006:272). McClary (2007:51) bu filmde Glass'in tarihsel dönemleri "çağdaş minimalizmin müzikal yöntemleriyle" tekrar yorumladığını yazar. Önde gelen diğer bir film müziği bestecisi Basil Poledouris de Glass'in müziklerinden övgüyle bahsederek şöyle devam ediyor: “karakterlerin içinde sürekli bir devinim ve ajitasyon var...bu aynı zamanda çok güçlü bir şekilde Philip'in stiliyle uyuyor. Bence oldu. Onun büyük ihtimalle olduğu kişi nedeniyle sonuçta filmde neyin yer aldığı üzerindeki etkisi çok fazla” (DesJardins, 2006:180). Bu yorum aslında Glass'in bir besteci olarak itibarı ve ona duyulan saygı ile ilgili çok şey söylüyor. Her film müziği bestecisi yazdığı müziklerin tümünün kendi düşündüğü şekilde aynen filmde yer alacağı konusunda bu kadar şanslı değildir. Filmde yer alacak müzik konusunda yapımcı ve yönetmen tarafından yetkili kılınan Glass, müziğiyle anlatının bir parçası olabilir ve onu bestelerkenki düşünceleriyle niyetlerini aynen uygulayabilir.

*The Hours*'un yönetmeni Daldry filmin tüm müzikleri reddettiğini çünkü her şeyin alt-metindeki duyguları basitleştirip küçülteceğini ya da aşırı romantikleştireceğini düşünüyordu.<sup>12</sup> Film ekibiyle birlikte oluşturdukları geçici müzik kaydında (*temporary track*) sürekli Philip Glass'in müziklerine başvuruyorlar, bu yüzden de besteci müziği yapmayı kabul edince çok mutlu olmuşlardı. Senarist David Hare filmin belli bir janra ait olmadığından müzik ayarlamasının çok güç olduğunu söylemişti.<sup>13</sup> Philip Glass'i seçmişlerdi çünkü sadece program müziği yazan birisini değil, gerçek bir besteci istiyorlardı; ve bunlardan da "dünyada sadece üç ya da dördünün" film müziği yazdığını, Glass'in ise "en önde gelen örnek" olduğunu düşünmüşlerdi.<sup>14</sup>

Film üç kadının yetmiş yıllık bir zaman dilimi içerisinde yer alan yaşamlarını konu alıyor: Nicole Kidman'ın canlandığı, intihar eden ünlü kadın yazar Virginia Woolf (1930-40'lar kapsam dahilinde), 1950'lerde Los Angeles'in banliyölerinde yaşayan ruhsal sıkıntılar içerisindeki ev hanımı Laura (Julianne Moore), ve şimdiki zamanda New York'ta yaşayan kitap editörü Clarissa (Meryl Streep). Üç kadın cinsel eğilim, yaşamın anlamının saplantılı halde düşüncelerde yer alması ve ölümün bir

<sup>12</sup> Filmin DVD'sinde yer alan söyleşiden; USA: Miramax International and Paramount Pictures.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

seçenek olarak kabul edilmesi, hatta intihar eğilimi gibi birçok ortak özellik dolayısıyla birbirleriyle bağlantılı. Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* adlı kitabı, yine üç karakteri birleştiren ve zamandan bağımsız olarak anlam oluşturan ek bir unsur: Woolf düşüncelerinde bu karaktere yer verirken, kitabı Laura da okumakta ve Clarissa ise aynen Mrs. Dalloway gibi bir parti düzenlemek üzere koşuşturmaktadır. Laura Virginia Woolf ile kendini özdeşleştirmekte ve onun gibi mutsuz ve dengesiz psikolojik durumundan dolayı intiharı düşünmektedir. Laura'nın oğlu Richard (Ed Harris) ise şimdiki zamanda bir şairdir, annesi gibi eşcinseldir ve Clarissa'nın da yakın dostudur; dolayısıyla Richard, Laura ve Clarissa'yı birbirine bağlamaktadır. Clarissa kendisini çok seven bir partnerle yaşamaktadır, iki kadının bir de evlat edindikleri kızları vardır (Claire Danes). Şair Richard AIDS'e yakalanmıştır, annesi ve Woolf gibi kendini öldürmek istemektedir, arkadaşı Clarissa ise onu bu kararından vazgeçirmek ve sonuna kadar yaşamasını sağlamaya çalışmaktadır. Woolf'un kitabından cümleler eşzamanlı olarak üç kadının da hayatında yer almaktadır: Woolf sözcükleri yazar, Laura onları okur ve Clarissa da onları günlük yaşamında telaffuz eder. Arkadaşı Richard'ın yeni kitabını kutlamak üzere kendi evinde bir davet planlamaktadır; yani aslında Clarissa bugün sosyal, entelektüel, insancıl ve iyiliksever adaşı Mrs. Dalloway'in kendisidir. Woolf'un romanı üç farklı zaman diliminde üç farklı şekilde yer alır, yazdıkları üç farklı kadının yaşamında yer tutar, onların iç sesi ve düşünceleriyle eylemlerinin yansıması olur. Richard ise bu anlatıda farklı bir alt metindir; fakat o da dolaylı olarak Woolf'a, doğrudan ise Laura ve Clarissa'ya bağlıdır. Yetmiş yıllık zaman zarfında aslında her şey başladığı yere dönmüştür, filmin sonunda bu zincirdeki son halka Richard, Woolf gibi kendi yaşamına son verecektir. Philip Glass'ın müzikleri de bu döngüsel ve karmaşık bağlantılı hikayeyi anlatan, karakterleri birbirine bağlayan, üç farklı zaman dilimi arasındaki geçişleri çağrışımlarla sağlayan *acousmetre* olarak ortaya çıkmaktadır. Glass'in yarattığı *acousmetre*, bazen anlatıcı görevi üstlenirken, başka zamanlarda da kadınların iç sesini temsil ediyor. Bazı sahnelerde de olaylara dıştan bakan, onları yorumlayan ve gelecekte olacaklar hakkında ipuçları veren bir ses olarak duysal anlamda var oluyor.

Philip Glass kendisiyle yapılan söyleşide filmin sanat ve onun yaşamı nasıl etkilediği ile ilgili olduğunu, müziğin ise filmin yapısını yansıtmayı, onu anlaşılır

kılması ve tüm öyküleri birbirine bağlaması gerektiğini söylüyor.<sup>15</sup> Filmde aynı müziği, küçük varyasyonlarla tüm karakterler için ve değişik zaman dilimlerinde kullanıyor. Müzik başlıyor, sözünü söyledikten sonra duruyor, tekrar başladığında bıraktığı yerden devam ediyor, aynen bir hikaye anlatır gibi. Böylelikle aslında müziğin başı ya da sonu belli olmuyor; sanki hep var, ama tam olarak ne zaman başladığı ya da durduğu kestirilemiyor. Hep arka planda söz söylemeyi bekleyen bir varlık gibi kendini hissettiriyor. Bu nedenlerle müziğin 'zamansız' bir karakteri var; hatta zaman kavramının sınırlarını tamamıyla aşıyor. Film sürekli geçmişle şimdiki zaman arasında gidip geldiğinden ortaya çıkabilecek kopukluklar müzikle gideriliyor, aynı zamanda müzik bu zaman farklılıklarını da algılamayı kolaylaştırıyor. Glass müziğinin işleviyle ilgili şunları söylüyor: “üç değişik öykü üç farklı zamanda üç farklı grup aktörle geliyor... müzik olaya dahil olmalı, yazar ve yönetmen gibi görev yapmalıydı; izleyiciye hikaye boyunca rehberlik etmeliydi” (DesJardins, 2006:117).

Glass müziğinde genellikle solo piyano kullanıyor, fakat bazen yaylılarla kontrast oluşturarak kendi deyimiyle ona "derinlik ve çeşitlilik," aynı zamanda da "yoğunluk ve ses ağırlığı" kazandırıyor.<sup>16</sup> Ona göre piyano mahremiyeti ve yakınlığı çağrıştırıyor ve bunun hikaye ile uyumlu olduğunu söylüyor (DesJardins, 2006: 116). Müzik genelde Sol minör ve La minör tonları etrafında geliyor; bu yüzden majör tonalitedeki kısa pasajlar (Fa majör) çok büyük önem taşıyor. Kadınların sabahlarını anlatan *Morning Passages*, ölümü sorgulayan *Why Does Someone Have to Die?*, yaşamdan kaçmayı seçen *Escape* adlı parçalar minör tonda ortaya çıkarken, ilk kez küçük Richard babasının doğum günü pastasının mumlarını üflerken majör tonda duyulur. Sessiz bir evde, sürekli mutsuz bir anneyle geçen günlerden farklı olarak bu an çocuk Richard için ilk kez mutlu bir aile ortamı sağlamış, annesi babasına zaman ayırıp pasta yapmış, o da dilek tutarak güzel düşüncelerle mumları üflemiştir. Glass'in müziği minör tonda her ortaya çıktığında kadınların olumsuz ruhsal durumlarını ve dramlarını anlatırken, majör tınısıyla Richard için de ayrı bir söylem, bir umut ışığı oluşturmaktadır. Bu müzik filmin sonunda yine Richard'ın kurtuluşuna da tanık olacaktır.

---

<sup>15</sup> Filmin DVD'sinde yer alan söyleşiden; USA: Miramax International and Paramount Pictures.

<sup>16</sup> DesJardin'in Glass'le yaptığı söyleşiden, 2006.

McClary'e (2007:57) göre müzikteki ısrarlı tekrarlar bizi "gündelik sıradan yaşama yerleştirir, aşkınlığı amaçlayan güzergaha değil, şimdiki zamana koyar". Gerçekten de tekrar eden ve yumuşak hareketlerle, minimal ritmik ya da tematik değişikliklerle akan müzik izleyiciyi hem bulunduğu ana bağlar, hem de zamanın birinden diğerine, bir kadının yaşamından diğerine tüm film boyunca taşır. Bir kadının verdiği nefes, müzik aracılığıyla diğer kadının nefes alışına götürür bizi. Glass müziğinin filmde bağlayıcı bir iplik olduğunu, aynı zamanda da dördüncü kadın karakter olarak rol oynadığını iddia ediyor.<sup>17</sup> Yönetmen Daldry bu fikre katılıyor ve şunu söylüyor: "müzik bulunduğumuz her sahneyi birleştiren, genişleten ve karmaşıklaştıran neredeyse başka bir bilinç akımı ya da karakter olarak işlev görür...".<sup>18</sup> Yönetmenin ve bestecinin bu fikirleri Michel Chion'un *acousmetre* terimiyle bire bir örtüşmektedir. Yüzü olmayan sese bu ismi yakıştıran Fransız film ve ses teorisyeni, filmde bu tür varlıkların bir nevi "konuşan ve rol yapan gölge" olduklarını yazıyor (Chion, 1999:21). *The Hours* filminde de Glass'in müziği görünmeyen bir aktör olarak izleyiciye görüntüde eksik olan bilgileri ve duyguları farklı bir ses diliyle iletmektedir. Diğer aktörlerle birlikte hem görsel hem işitsel olarak değil, sadece işitsel olarak algılanan bu duysal aktör, bazen onların düşüncelerine tercüman olurken, bazen de kendi sözlerini söylemektedir.

Virginia Wolff'un yeğenlerinin ziyaretinde bahçede buldukları yaralı kuşla birlikte başlayan müzik (*Dead Things*) yine sol minör tonundadır; "ölmene bir zamanı vardır" diyen Wolff, kısa süre sonra ölen kuşu yeğeni Angelica ile birlikte gömer ve onun "Teyze, öldüğümüz zaman ne olur?" sorusuna "geldiğimiz yere geri döneriz" diye cevap verir. Angelica "ölünce daha küçük görünürüz değil mi?" diye sorunca da Virginia "evet, öyle görünürüz" diye yanıtlar. Yazar toprağa ölü kuşun yanına uzandığında müzik izleyiciyi yatakta uzanan Laura'ya taşır; o da bu müzik eşliğinde dolaptan haplarını alacak ve intihar planını başlatacaktır. Müzikle birlikte kurulan bu kurgusal bağlantılar aradaki zaman farkını neredeyse ortadan kaldırmaktadır. Müzik karakterleri sanki aynı zaman diliminde yaşıyormuşçasına birleştirmektedir.

Glass müziğinde bir dizi ritmik kaydırma (piyanoda sağ el ile sol el farklı zamanlarda birbirlerinden bağımsız olarak aksan yapıyor) ve bas ile tiz sesler

---

<sup>17</sup> Filmin DVD'sinde yer alan söyleşiden; USA: Miramax International and Paramount Pictures.

<sup>18</sup> Ibid.

arasında uyumsuzluklar kullanıyor; buna notaların uzunluklarındaki değişiklikler de dahil (sekizlik notadan onaltılıklara, sonra da üçlemelere geçiliyor). Bu teknik özellikle Laura'nın evini terk ederek arabayla bir otele intihar etmeye giderken küçük oğlu Richard'ın arkasından ağlayarak koştuğu sahnede (*Tearing Herself Away*) oldukça etkili oluyor. Müziğin ritmindeki değişim, değişen nüanslarla birlikte (ses gürlüğü azar azar *forte*'den *fortissimo*'ya çıkıyor) Richard'ın ve Laura'nın içlerinde yükselen karmaşık duyguları ve artan gerilimi etkin bir şekilde ifade ediyor. Küçük Richard annesi gidince eve dönerek onun yokluğunda oyun kağıtlarından yaptığı evi yıkıyor. Müziğin en yüksek anında arabayla uzaklaşan Laura ve yıkılan bu kağıttan ev aynı zamanda Richard'ın yuvasının da yıkımını ve hayatındaki bu olayın bırakacağı ebedi travmayı simgeliyor. Bu sahnedeki müzikte armoni yine minör ve majör tonaliteler arasında gidip geliyor.<sup>19</sup> Müzikteki bu gidiş gelişlerle birlikte karakterler de ölümle yaşam, mutlulukla mutsuzluk arasında gidip geliyorlar. Artık akorla (Majör ya da minör olmayan akor) son bulan bu yükseliş müziğin aniden durmasıyla son buluyor, Laura otele varmıştır. Bir sonraki müzikal cümle yine minör tonaliteyle başlıyor ve dinamik *piano*'ya düşüyor (ses gürlüğü düşük seviyede). Laura her şeyden uzakta sakin bir yerdedir, sağ ve sol el artık uyumlu bir şekilde hareket etmektedir, müzik de sakinleşmiştir. Sahnenin sonunda haplarını içmek üzere yatağa uzanan Laura yönetmenin tepeden çekimi dolayısıyla, aynen Wolff'un yeğeni Angelica'nın dediği gibi küçük görünmektedir.

Laura'nın kendini öldürmek istediği otel sahnesinde farklı bir gerçekliğe geçilir ve aynen Virginia Wolff'un gölde intihar ettiği gibi onun da etrafında sular yükselmeye başlar. Suların yükselişi Glass'in müziğinde de artan ses gürlüğü ve hızlanan nota değerleriyle (sekizliklerden üçlemelere geçilir) ifade edilir. Virginia Wolff müzik eşliğinde "Kahramanımı öldürecektim fakat fikrimi değiştirdim, onun yerine başkasını öldüreceğim" der; müzik izleyiciyi ileriki zamana taşır, diğer tarafta Laura da intihar etmekten vazgeçmiştir. Filmde kimin öleceğini yine müzik bildirecektir.

Clarissa ve Richard'ın son derece duygusal bir sahnesinde Glass'in müziğindeki armonilerin değişimi Richard'ın konuşmasındaki duygusal içerikle bire bir örtüşmektedir (*The Poet Acts*). Majör ve minör tonaliteler arasındaki değişimler, Richard'ın konuşmasında da esinlenme ile hayal kırıklığı arasındaki gidiş gelişleri

---

<sup>19</sup> Sol minörden Mi bemol majöre, sonra mi bemol minöre, Re majöre ve tekrar sol minöre dönüyor.



simgeler. McClary'e göre (2007:58) bu olay, müziklerin "operadaki resitatif gibi" işlev görmesini sağlamaktadır. Glass önce sadece bir sol notasını dem (sabit ses) olarak verir; bu bas sesi Sol majör (olumlu duygular) ya da Sol minör (olumsuz duygular) akorlarının her ikisini de armonize edebilir. Müzik bir aktör olarak bize Richard'ın her iki uç arasında gidip geldiğini, fakat konuşması devam ettikçe sol minörden yana karar kılarak, onun keder ve hayal kırıklığını seçtiğini belirtir. Kısa bir süreliğine majör tona geçen müzik (Mi bemol majör) az da olsa bir umut ışığının olduğunu müjdeler. Fakat bu çok uzun sürmez, müzik sol minör tonalitesiyle bize Clarissa ile Richard'ın umutsuzluğa ve hüzne teslim olduklarını bildirir. Richard'ın babasının doğum günü pastasındaki mumları üflerken yanında olan müzik, onu son anında da yalnız bırakmayacaktır (*The Hours*). Duysal aktör aynı söylemiyle (Fa majör tonalitede) geri gelecek ve Richard Clarissa'nın gözleri önünde pencereden atlayıp yaşamına son verirken olaya şahitlik edecektir. Aslında müzik burada hem Richard'ın kendi hayatı üzerine karar verebilme gücünü simgelemekte, hem de yaşamına son vermesinin onun kurtuluşu olduğunu söylemektedir.

Virginia Woolf hatıra defterlerinin birinde şöyle yazar: "... Ben karakterlerimin arkasında güzel mağaralar kazarım; sanırım bu tam da istediğim şeyi verir, insanlık, mizah, derinlik. Ana fikir mağaraların birleşeceği ve şimdiki zamanda her birinin gün ışığına çıkacağıdır" (McClary, 2007:57).<sup>20</sup> Philip Glass'in müziği bu mağaralara derinlik kazandırmakta, onları Wolff'un anlattığı gibi birleştirerek gün ışığına çıkarmaktadır. Woolf filme adını veren "saatler"i filmde "insanların katlanmaya çalıştıkları fakat bir şekilde de çok değer atfettikleri zaman birimleri" olarak tanımlıyor. Glass'in minimalist müzikleri, duysal bir aktör olarak hikayenin anlatısına yardımcı olurken ve üç kadının yaşamlarını birleştiren dördüncü bir kadın olarak ortaya çıkarken, aynı zamanda izleyiciyi çok fazla hareket olmadan anda, Wolff'un bahsettiği o çok değerli "saatler"de tutabilmektedir. Sadece tek bir notanın değişimiyle majör ve minör tonaliteler arasında gidip gelen müzik, karakterlerin ikilemlerini, yaşamla ölüm arasında karar vermekte zorlanmalarını, umutla umutsuzluk arasındaki gidiş gelişlerini anlatmaktadır. Müzik gibi yaşam da, tüm çabalara rağmen, bizleri bir yere götürmemektedir. Tam aksine insan her seferinde başladığı yere geri dönmekte ve Nietzsche'nin *Gay Science*'da iddia ettiği gibi "aynı

---

<sup>20</sup> Michael Cunningham (1998), *The Hours*, New York: Picador, epigraf, *The Diary of Virginia Woolf, Vol II (1920-1924)*, Ed. Quentin Bell ve Angelica Garnett, New York: Harcourt Brace & Company, 1978, Virginia Wolff'un 30 Ağustos 1923 tarihli yazısı.

gerçekliğin sonsuz tekrarı" ortaya çıkmaktadır. Bu fikir filmin de merkezinde yer almaktadır ve ısrarla tekrar eden müzik incelikli bir şekilde bunu söylemektedir. Filmde Richard'ın monologunda da dediği gibi, "Neyle başlarsan başla, sonunda çok daha az bir şeye dönüşüyor." Glass'ın müziği postmodernizmin bu kötümserliğini taşıyor fakat aynı zamanda gelecekle ilgili umut da verebiliyor.

### 3.3 *The Pianist* Filmi ve Fryderyk Chopin'in Müziği

*Piyanist* filmi Polonyalı yönetmen Roman Polanski'nin 2002 yılında çevirdiği yirmi altıncı film. Toplam 32 film yöneten Polanski için bu ödüllü film kuşkusuz kendine en yakın hissettiği eserlerinden birisi.<sup>21</sup> 1933'te Polonyalı bir Yahudi ile Rus bir göçmenin oğlu olarak Paris'te dünyaya gelen ve üç yaşında Krakov'a taşınan Polanski, aynen filme konu olan piyanist Wladyslaw Szpilman gibi 1940'da şehri Almanlar tarafından işgal edilince ailesi toplama kampına götürülürken, babasının sayesinde kaçarak iyiliksever ailelerin yardımlarıyla hayatta kalmayı başarıyor. Szpilman'dan daha şanslı belki, annesi Auschwitz'de ölüyor fakat babası ölüm kampından kurtulmayı başarıyor. Belki de Szpilman kadar acı çekmese de, savaş onu da küçük yaşı dolayısıyla kuşkusuz derinden etkiliyor, kişiliğinin ve kimliğinin oluşmasında büyük rol oynuyor.

Film İkinci Dünya Savaşı, Nazi zulmü ve Yahudi soykırımını konu alan birçok filmde birisi, fakat Polanski'nin sinema anlayışı sayesinde farklı bir bakış açısıyla ortaya çıkıyor. Bu yaklaşım tabii ki sadece Polanski'ye değil, filme ilham veren Szpilman'a da ait. Zaten senaryo Szpilman'ın savaşın hemen sonrasında 1946'da kaleme aldığı aynı adlı kitaptan uyarlanıyor. Ne yazık ki bu kitap basılır basılmaz toplatılıyor ve ancak 1998'de tekrar ortaya çıkabiliyor. Szpilman'a savaşın son günlerinde yardım eden, onu gizleyen ve neticede hayatta kalmasına, savaştan sağ çıkmasına yardımcı olan Nazi subay aracılığıyla "düşman" alışılagelmiş şeklin dışında bir anlam bulabiliyor. *Piyanist* Szpilman'ın da güzellik ve barış duyguları yayan sanatı sayesinde daha objektif, hatta zaman zaman olayların dışındaymışçasına sergilediği affedici tavrıyla okur ve izleyici de olaylara milletler-üstü ve daha

---

<sup>21</sup> 2002'de Cannes Film Festivali en iyi film dalında Altın Palmiye, Academy of Motion Picture Arts and Sciences en iyi yönetmen ödülü, Académie des Arts et Techniques du Cinéma en iyi film ödülü, Académie des Arts et Techniques du Cinéma en iyi yönetmen ödülü.

hümanist bir açıdan bakıp, yaşananların sadece kurbanlar için değil, “suçlular” için de kahredici olduğuna kanaat getirebiliyor. Sonuçta yaşananların sorumluluğunu sadece zulmü gerçekleştirenlere yüklemek yerine, bu zulme seyirci kalan “suçsuz” insanların da bir derecede sorumlu olduğu akıllardan geçiyor.

Szpilman sanatı ve sanat aşkı sayesinde altı yıl boyunca yaşama isteğini her şeye rağmen kaybetmeden ayakta kalıyor. Yine sanatı sayesinde insancıl yanı ölmemiş müzik aşığı Alman subay tarafından kurtarılıyor. Burada “esas kurtarıcı insan şekline bürünmüş ve evrensel boyutlarda insanüstü değeri olan sanatın ta kendisi değil midir?” diye sormak yerinde olur. Savaşta herkes mesleği ne olursa olsun eşit derecede mağdur olmasına rağmen, sanata ve sanatçıya duyulan saygı Szpilman’ın kurtuluşuna giden yol oluyor. Savaş süresince insanlar ona yardım etmeye, onu saklamaya gayret gösteriyorlar. İnsanların bu çabaları, sanatın ve sanatçının evrenselliğini, her şeyin üzerinde farklı bir boyutta olmalarını ve insanlığını kaybetmiş kişileri dahi yüce duygularla birleştiren bir konuma sahip olduklarını vurguluyor. İşte tam da bu noktada Polanski’nin filme eklediği müzikler devreye giriyor ve *kurtarıcı* sanatı adeta ikinci baş rol aktörü olarak ortaya çıkıyor. Polonyalıların hikâyesini içeren bir filme Polonyalı besteci ve piyanist Chopin’in müzikleri mükemmel bir uyum sağlıyor. Szpilman kitabında da hep Chopin çaldığından bahsediyor zaten, fakat seçilen eserler ve filmde kullanıldığı sahneler tamamen Polanski’nin farkındalığı, duyarlılığı ve anlatım ustalığı neticesinde ortaya çıkıyor. Dolayısıyla film “Üç Polonyalı’nın Hikâyesi” olarak tarih, edebiyat, sinema ve müzik disiplinlerinin artistik bir sentezi şeklinde seyirciye sunuluyor. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki, iyiliksever ve insancıl Alman Yüzbaşı Wilm Hosenfeld olmasaydı, ne bu kitap, ne de bu film ortaya çıkamayacaktı.

Ödüllü yönetmen Roman Polanski'nin yaşamı travmatik olaylarla dolu. Çocuk yaşta yaşadığı soykırım dehşetinin ardından ikinci eşi Sharon Tate de dokuz aylık hamileyken Charles Manson çetesi tarafından 1969 yılında bıçaklanarak öldürülmüştü. Nitekim Polanski'nin sinema tarihinde çığır açan filmlerinden biri olan *Rosemary'nin Bebeği*'nden sonraki filmi *Macbeth* (1971), eşinin öldürülmesinin hemen ardından çekilerek, yönetmenin yaşadığı acı ve şiddetin film ortamına yansımaları olarak ortaya çıktı. 1977 yılında yönetmenin adı çok farklı bir sebeple gazete sayfalarında yer almaya başlamıştı: Polanski, 13 yaşında bir kıza tecavüzdü (ki bu olayın Jack Nicholson'un evinde vuku bulduğu rivayet edilir) suçlu

bulunmuştu. Yönetmen bu olayın ardından çalışmalarına Hollywood'da devam etmesi mümkün olmayınca, Paris'e yerleşip Fransız vatandaşlığına geçti. 1979 yılına kadar film yapmayan Polanski, Thomas Hardy'nin bir romanından uyarlanan üç saat uzunluğundaki *Tess* filmini çekti. Fransa'da o zamana kadar çekilen en pahalı film olan bu eserde 17 yaşındaki Nastassja Kinski rol almıştı. Bunun karşılığında, Polanski'ye bir Oscar ödülü ve Cesar'larda en iyi yönetmen ödülü geldi. 2009 yılında Zürih film festivaline katılmak üzere gittiği İsviçre'de tekrar tutuklanan Polanski, iki ay hapis yattıktan ve bir süre ev hapsinde tutulduktan sonra, yetkililerin onu Amerika Birleşik Devletlerine iade etmemesi üzerine artık yaşamına Avrupa'da devam etti. Kaçak bir yaşam sürdüğünü kabul etmeyen Polanski otuz iki yıldır projeleri ve yaşadığı yerler dolayısıyla İspanya, Almanya, İtalya, İsviçre ve Tunus arasında "serbestçe dolaştığını" söylüyor!<sup>22</sup>

"Yaşamında erken yaşlarda güçsüz olanın ezilmesine tanıklığı, masumiyetini çaldı ve olaylara bakış açısını değiştirdi. Zulüm ve baskı, soğuk-kanlı erkekler ve soğuk-kalpli kadınlar, işte hepsi burada."<sup>23</sup> Bunu Leo Robson (2012), Polanski'nin 1-31 Ocak 2013 tarihleri arasında Londra'da British Film Institute'daki retrospektif Polanski filmleri etkinliği için kaleme aldığı ve *The Guardian*'da yayımlanan tanıtım makalesinde yazıyor. Robson ayrıca Polanski'nin eserlerinde üç çeşit anlatım olduğuna değiniyor: dengesiz bir evliliğin sınanması, kendini beğenmiş bir profesyonelin aşağılanarak alçakgönüllü olmaya zorlanması ve yalnız bir insanın zihninin parçalanması. Piyanist filminde yalnız bir insanın yaşadıklarını ele alıyor elbette (Szpilman savaş öncesinde de pek kibirli biri gibi durmuyor), ama bu film bahsedilen üç anlatımdan daha farklı bir metne sahip. Burada esas söylem, her şeyini kaybetmiş bir sanatçının düşünülebilecek en olumsuz şartlara rağmen (açlık, susuzluk, hastalık, korku, zulüm, evsizlik, yalnızlık, vb.) sanatı ve sanat aşkı sayesinde hayata tutunması. Film bir *insanın* dramını olduğu gibi, bir *insanlık* dramını da gözler önüne seriyor. Bu dramı olumsuz taraflarıyla sunarken, olumlu yanını da ortaya çıkarmayı ihmal etmiyor: kötü insanlar olduğu gibi, cehennemde bile insan kalmayı başarmış, savaş sırasında dahi sanata ve sanatçıya olan saygısını

---

<sup>22</sup> (Çevrimiçi), [http://en.wikipedia.org/wiki/Roman\\_Polanski\\_sexual\\_abuse\\_case](http://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Polanski_sexual_abuse_case). (Erişim tarihi 21.12.2014).

<sup>23</sup> Leo Robson, Polanski Films Retrospective, *The Guardian*, 28 Aralık 2012 Cuma, (Çevrimiçi), <http://www.theguardian.com/film/2012/dec/28/roman-polanski-films-retrospective>. (erişim tarihi 21.12.2014).

kaybetmemiş ve insanca davranmayı becerebilen insanlar da olduğunu göstererek, bu insanların her zaman var olabilecekleri umudunu da aşıyor.

“Müzik onun tutkusu, hayatta kalmak ise başarıydı.”<sup>24</sup> Piyanist filminin afişlerinden bir tanesinde bu slogan göze çarpıyor. Gerçekten de aynı zamanda besteci olan Varşovalı Szpilman’ın hayattaki en büyük başarısı altı yıl boyunca savaşın tüm çirkinliği ve eziyetine rağmen insanca ayakta kalabilmek ve yaşam sevincini, sanatına şekil veren ruh güzelliğini ve duyarlılığını kaybetmemek. Szpilman’ın kitabına sonsöz yazan Wolf Biermann, Szpilman’ın anılarını henüz tazeyken, savaşın bitiminin hemen sonrasında yazmasına rağmen kitaptaki dilin şaşırtıcı derecede sakin olduğunu ve “çektığı acıları neredeyse kendini o üzüntülerin dışında tutarak” anlattığını belirtiyor ve ekliyor: “Sanki cehennemin farklı katmanlarındaki yolculuğunun ardından henüz duyuları yerine gelmemiş gibi; sanki şaşkınlık içinde başka bir adamı yazıyordu; Almanların Polonya’yı işgal etmesiyle kendisinin dönüştüğü adamı.”<sup>25</sup> Szpilman’ın sanatçı duyarlılığı ve duygusallığı güçlü olmasının karşısında engel değil, yardımcı oluyor. Saklandığı yıllar boyunca kafasında sürekli müziğini çalar gibi yaparak akıl ve ruh sağlığını korumayı başarıyor. Chopin’in müziği bu noktada zihninin içindeki sağduyulu ses ya da karakter oluyor. Kitabın hiçbir kısmında herhangi bir öç alma duygusuna, kin ya da nefrete rastlamıyoruz. Nitekim Szpilman savaşın sonrasında mesleğine geri dönüyor, yüzlerce konser veriyor, bir aile kuruyor ve İsrail’e giderek Yüzbaşı Hosenfeld için anı ağacı dikmeyi de ihmal etmiyor.

Aynı yaklaşımı Polanski de filmde sergiliyor. Nazilerin işledikleri insanlık suçlarını, insan-dışı davranışları tüm çıplaklığıyla, fazla dramatize etmeden ya da duygu sömürsü yapmadan gösteriyor; olaylar, aynen gerçek yaşamda olduğu gibi ani ve çabuk meydana geliyor. Film arşivlerden alınan savaşa ait gerçek siyah beyaz görüntüler, Yahudilerin acılı yaşamlarını gösteren çok az renkli (gri, kahve, yeşil tonlar) görüntüler ve Yahudi gettosunun dışındaki ya da savaş sonrası ve öncesindeki güzel hayatı gösteren sahnelerde ise parlak renkte çekilmiş görüntülerden oluşuyor. Gerçeğe yakın abartısız çekimler ve montajlar sayesinde soğuğu, açlığı, çaresizliği,

---

<sup>24</sup> "Music was his passion. Survival was his masterpiece." (Çevrimiçi)

[https://www.google.com.tr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjX24O5yIHYAhUO6aQKHaVzCgIQjRwIBw&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FDosya%3APianist\\_film\\_afi%25C5%259Fi.jpg&psig=AOvVaw0twB1XIIVBJtefHPCWfHVD&ust=1513068196025355](https://www.google.com.tr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjX24O5yIHYAhUO6aQKHaVzCgIQjRwIBw&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FDosya%3APianist_film_afi%25C5%259Fi.jpg&psig=AOvVaw0twB1XIIVBJtefHPCWfHVD&ust=1513068196025355)

<sup>25</sup> W. Szpilman, *Piyanist*, 2002, İstanbul: Everest Yayınları, s.188.

ölüm korkusunu, aşağılanmayı izleyici de derinden hissediyor, kurbanlarla empati kuruyor. Düşman olarak nitelenen insanlardan sadece birisi filmde ana karakter olarak ortaya çıkıyor; o da iyiliksever bir subay. Diğerleriyle yakın bir ilişki kurulmuyor; yönetmen onlara tanınmalarını sağlayacak kadar belirgin bir kimlik ya da akılda kalacak bir görüntü vermiyor.

Polanski büyük ölçüde kitaba sadık kalıyor ve piyanisti tam anlamıyla yansıtıyor. Bu konuda kuşkusuz Szpilman'ı beyaz perdeye taşıyan Adrian Brody'nin de payı büyük. Film için on dört kilo veren ve altı ay boyunca piyano çalışan Brody, sergilediği olağanüstü performansla aldığı Akademi Ödülünü tam anlamıyla hak ediyor. Karakterler, aralarında geçen diyaloglar, getto yaşamı, Szpilman'ın karşılaştığı olaylar kitaptaki gibi aynen aktarılıyor. Fakat kitapta Szpilman'ın iç dünyasına, neler hissettiğine daha da yakından tanık olunuyor. Bazı olaylar filmin dışında kalıyor: örneğin Szpilman'ın başarısız intihar girişimleri, korkarak ona yardım etmeyi kabul etmeyen Polonyalılar, onu ele veren Polonyalı işçiler, bir sefer yarım litre içkiye karşılık hayatının kurtulması gibi. Yaşadığı korkunç olaylara rağmen Szpilman hayatta kalacağına olan inancını yitirmiyor olacak ki eline batan ufak bir kıymık bile parmaklarına kalıcı zarar verip de ileride kariyerini etkiler diye ona endişeli anlar yaşıyor. Sınırlı bir zaman içinde geçmesi gereken filme tabii ki her şeyin yansıması mümkün olmuyor.

Polanski ustalığını birkaç sahnedeki diyalogları kendince değiştirerek, böylelikle de söylemi güçlendirerek gösteriyor. Alman subay Hosenfeld'le ilk karşılaşmalarında ne iş yaptığının sorulması üzerine kitapta “piyanistim” diye cevap veren Szpilman, filmde “Piyanisttim” diye ekliyor. Savaş neticesinde bir sanatçının yaşayabileceği en büyük yıkım olan sanatından uzaklaştırılması bu sayede vurgulanmış oluyor. Bu trajik cevap sanatsever Hosenfeld üzerinde de farklı bir etki yaratıyor. Kitapta Alman subay Szpilman'a saklanacağı yeri bizzat kendisi gösteriyor ve getirdiği yiyecekleri Szpilman kurtuluş gününden haberdar olsun ve umudunu yitirmesin diye güncel gazetelere sarmayı ihmal etmiyor. Alman olmaktan utanç duyan Hosenfeld, Szpilman'a “Birkaç hafta daha dayan, savaş en geç baharda bitmiş olacak. Dayanmak zorundasın anladın mı?” diyor. Bir sonraki buluşmada da “Eğer sen ve ben beş yıldan fazladır bu cehenneme dayanabildiysek belli ki Tanrı yaşamamızı istiyor. En azından buna inanmak zorundayız” diyor.<sup>26</sup> Öğretmen olan

---

<sup>26</sup> W. Szpilman, *Piyanist*, 2002, İstanbul: Everest Yayınları, s.159-160.

Hosenfeld'in savaştaki görevi Nazi askerlerin spor etkinliklerini düzenlemek; geri planda "savaşıyor" dolayısıyla. Kitap sayesinde ayrıca Hosenfeld'in daha birçok Yahudi'yi ölümden kurtardığını ve savaş boyunca da özellikle birçok çocuğa yardım ettiği ortaya çıkıyor. Kitabın sonuna eklenen Hosenfeld'e ait günlükten ise onun ne kadar savaşa karşı olduğunu, Nazilerin yaptığı insanlık dışı eylemlerin hepsinden haberdar olup utanç duyduğunu ve müthiş bir vicdan azabı çektiği anlaşılıyor. "Alman subayı olmanın onuru kalmadı ve kimse bu olanlarla yaşayamaz. Duyduklarıma inanmıyorum... ve bunların olmasına izin veriyoruz. Biz de bunun için cezalandırılacağız. Ve tabii masum çocuklarımız da, çünkü bu suçların işlenmesine göz yumuyoruz" diye yazıyor.<sup>27</sup> Bunlar filme yansımaya da kısacık sahneden bile Alman subayın olanlardan derin bir üzüntü duyduğunu ve Szpilman'ı kurtarmak istemesinin arkasında daha büyük vicdani nedenlerin yattığını Polanski'nin ustalığı sayesinde hissetmek mümkün.

Polanski'nin eklediği bir başka replik ise yine çarpıcı bir sahne oluşturuyor. Üşümesin diye Hosenfeld'in hediye ettiği Alman subay paltosuyla (bu arada kitaptan Hosenfeld'in Szpilman'a kaz tüyü yorgan da hediye ettiğini öğreniyoruz) savaşın bittiği gün Polonyalı askerlerin karşısına çıkan ve vurulmaktan son anda kurtulan Szpilman, "bu lanet olası paltoyu neden giydin?" sorusu üzerine "çünkü üşüyorum" diyerek savaşta çaresiz kalan ve yaşam savaşı veren insanların yiyecek ve barınma gibi son derece temel ihtiyaçlarının her şeyin önünde geldiğini vurgulamış oluyor. Bu palto daha imgesel bir yaklaşımla değerlendirildiğinde ise Hosenfeld karakteriyle birlikte düşmanın koruyucuya dönüştüğü anlamı da çıkarılabilir. Ya da savaşta güçlü tarafın artık Almanlar değil, onların üniformasını giyen Szpilman'ın temsil ettiği Polonyalılar olduğuna işaret ediyor da olabilir.

*Piyanist* filminde Romantik dönem bestecisi Fryderyk Chopin'in eserleri dışında az sayıda sahnede dramatik vurgu yapmak üzere Wociech Kilar'a ait özgün müzik de var. Kilar'ın müziği betimsel olmayan bir şekilde (*non-diegetic*) Yahudilerin gettolara girmeye zorlanması ya da kamplara gitmek üzere trenlere hayvan gibi yüklenmeleri sırasında duygusal etkiyi artırmak ve Szpilman'ın saklandığı bir evden diğerine gizlice yürürken sahneleri bağlayan bir unsur olarak kullanılmış. Betimsel müzik (*diegetic*) ise sokak çalgıcılarının çaldığı (ya da çalmaya zorlandığı) halk ezgileri, askerler ya da işçilerin söyledikleri şarkılar, piyanistin

---

<sup>27</sup> W. Szpilman, *Piyanist*, 2002, İstanbul: Everest Yayınları, s. 176-177.

Varşova'nın işgali öncesindeki radyo kayıtları ve filmin sonundaki canlı konseri ile Alman subay'a savaşın son günlerinde saklandığı yıkık evde sunduğu dinleti şeklinde kullanılıyor. Müzik sanatını esas alan ve bir piyanistin yaşamından bir kesit sunan filmde doğal olarak çarpıcı bir şekilde Chopin'in piyano eserleri kullanılmış. Polonyalı bir vatansever olan Chopin de ülkesi için birçok eser yazmış ve çoğunu Paris'te geçirdiği yaşamı boyunca hep ülkesinin özlemini çekmiştir. Chopin Szpilman için (ve bir anlamda da Polanski için) hem müziği hem de Polonya'yı temsil etmekte, aynı zamanda da müzik aracılığıyla kavuşacağı yaşamı, geri geleceğine inandığı barışı ve buruk da olsa eski güzel günlere dönüşü simgelemektedir.

Varşova'nın Almanlar tarafından işgal edildiği ve bombalandığı gün Szpilman Polonya Radyosunda Chopin'in Do diyez minör *Noktürn*'ünü seslendiriyor piyanoda.<sup>28</sup> Eser savaş bitimine dek yarım kalıyor, fakat filmin sonunda Szpilman'ın kurtuluşundan sonra tekrar radyoya dönmesiyle gözyaşlarıyla tamamlanıyor. Bu Noktürn, Chopin'in henüz on yedi yaşındayken bestelediği ve kız kardeşine armağan ettiği bir çalışma. Henüz ilk eserlerinden olduğu için gayet naif ve yalın, fakat son derece duygusal bir eser. Chopin bu eseri çok sevilmesine rağmen ciddi bulmadığından, yayımlanmasına izin vermiyor ve parça Chopin öldükten sonra *posthumous* bir eser numarasıyla müzikseverlerle buluşuyor. Bu naif eser savaş öncesinde var olan huzuru, barışı, basit yaşamı ve aileyi simgeliyor olabilir. Ailesine son derece düşkün olan Chopin, Szpilman'da da yansımaları buluyor. Onun da ailesine olan sevgisini ve onlara karşı duyduğu sorumluluğu film boyunca hissediyoruz.

Kitap'ta Szpilman Alman subay'la ilk karşılaşmalarında bu *Noktürn*'ü çaldığını söylüyor, oysa filmde o sahnede kullanılan Chopin eseri farklı, fakat çok daha etkileyici ve anlamlı. Hosenfeld'in Szpilman'ı savaşın son günlerinde (Aralık 1944) saklandığı villada bulunan piyanonun başına götürdüğü sahnede piyanist Chopin'in birinci *Ballade*'ini çalıyor. *Ballade* tür olarak bir Fransız kahramanlık destanı ya da retorik şiirin solo piyano eseri olarak bestelenmiş şekli ve yine Chopin'in geliştirdiği bir tür. Chopin'in en sevdiği ve en zor eserlerinden birisi olan bu *Ballade*'de ayrıca iki farklı karakter ve onların karşılıklı konuşması var; bu

<sup>28</sup> *Noktürn* "gece müziği" anlamına geliyor. Romantik dönemde (19. yüzyıl) solo piyano yapıtı olarak ilk kez İrlandalı besteci John Field'in eserleriyle görülen bu janr, Chopin tarafından geliştirilerek, çok daha karmaşık ve virtüözite içeren eserler olarak repertuarda yerini aldı.



karakterler müziksel temalarla temsil edilmiş. Eser 1831'de Fryderyk Chopin'in ailesinden uzakta Viyana'da olduğu günlerde yazılmış. Bu günlerde de Varşova bu sefer Almanlar değil, Ruslar tarafından işgal edilmiş, Chopin ise vatan ve aile hasreti çekiyor. Film'de ironik bir şekilde Chopin'in vatanı yine işgal altında, ancak bu sefer işgalciler Alman, 'kurtarıcılar' Rus. *Ballade* duygusal temaları, tutkulu iniş çıkışlarıyla ve *heroik* (kahramanca) finaliyle hem Szpilman'ın hem de Polonyalıların Almanlara karşı kazandığı zaferi simgeliyor. Ayrıca Szpilman için aynen Chopin'de olduğu gibi ailesine ve özgür vatanına olan özlemi de dile getiriyordur. Szpilman bu eseri seslendirdiği sahnenin öncesinde saklandığı yerden birisinin piyano çaldığını duyuyor. Daha sonra piyanonun üzerinde görülen subay paltosu ve şapkasından bu çalanın Hosenfeld olduğu anlaşılıyor. Çaldığı eser ise büyük *Alman* besteci Beethoven'in *Ay Işığı Sonatı*. Bu olaydan Hosenfeld'in amatör bir piyanist, dolayısıyla da müziksever ve müziğe saygı duyan birisi olduğu ortaya çıkıyor. Piyanistin üzerine beyaz bir ışığın geldiği sahnede (ki bu ışığın doğal bir kaynaktan gelmesi mümkün değil) adeta farklı bir boyuta yükselen ve ilahlaşan Szpilman sayesinde Hosenfeld de "aydınlanıp" değişime uğruyor. Piyanist yücelirken Alman subay yapılanların korkunçluğu ve suçluluk duygusu ile vicdan azabı altında ezilip derin düşüncelere dalıyor. Dinlediği bu olağanüstü performans ve müzik sonrasında duyduğu derin duygular ve saygıyla Szpilman'a, bir Yahudi'ye yardım ediyor, tüm görev ve sorumluluklarını göz ardı ederek onun saklanmasına ve hayatta kalmasına yardımcı oluyor. Polanski bize bir insanlık zaferi sunarken, ayrıca sanatın ve müziğin de zaferini sunmuş oluyor. Savaşın galibi artık o denli belli ki, Alman subay Szpilman'a adını soruyor, belki o da ona kurtuluşu için bir gün yardım edebilecektir. Nitekim savaş bitiminde Szpilman, Rusların Alman askerlerini topladıkları esir kampına gidip arıyor Hosenfeld'i, ancak yetişemiyor. Hosenfeld'in ise 1952'de Rus esir kampında son derece kötü muamelelere maruz kalarak yaşamını yitirdiğini öğreniyoruz.

Film boyunca Chopin'in müziği Szpilman'ın kafasının içinde sürekli yankılanıyor. Görüntüdeki karakterin kafasının içinde duyduğu fakat filmdeki diğer karakterler tarafından duyulmayan müzik Gorbman (2007:194) tarafından *Metadiegetic* olarak tanımlanıyor. Burada Szpilman'ın kafasında canlandığı, yani hem onun hem de izleyicinin duyabildiği müziği de *metadiegetic* olarak sınıflandırmak doğru olacaktır. Sanatını unutmamak ve parmaklarını çalıştırmak adına yalnız kaldığı süreler boyunca içinden Chopin'in müziklerini geçiren piyanist

için bu eserler hayata tutunma yolu, umudunu yitirmeme şekli, kısacası bir gün gelecek olan güzel günlerin simgesidir. Chopin sayesinde ayakta kalabilen Szpilman'ın iç dünyasını ve zihninden geçenleri biz de bu müzik sayesinde anlayabiliyoruz. Chopin'in müziği genel anlamda filmde umudu, barışı ve özgürlüğü temsil eden bir *acousmetre*. Ortaya her çıkışında Szpilman'a en büyük desteği sağlıyor, sesiyle onun yalnızlığını gideriyor. Özellikle kafasında canlı tuttuğu ve savaş bitince orkestra eşliğinde çalacağı eser *Grande Polonaise Brillante* (yani *Muhteşem Parlak Polonez*) Szpilman ve izleyici için oldukça anlamlı bir *acousmetre* görevi görüyor. *Polonaise* bir Polonya halk dansı ve yine Polonya'yı simgeleyen, kahramanlık çağrıştıran, adeta marş tarzında ritimleri olan bir eser türü. Szpilman'ın bu eseri zihninde canlı tutması bir gün onu sahnede yorumlayacağı inancını da gösteriyor. Filmin sonunda da onun yaşama geri dönerek bu eseri gerçek anlamda orkestrayla seslendirdiğini ve Polonya'nın da eski günlerine kavuştuğunu jenerik akana dek Chopin'in sesiyle izliyoruz.

Film'de Szpilman ve Hosenfeld'in karşılaştıkları sahnenin detaylı bir analizi Polanski'nin anlatımıyla ilgili daha derin bir anlayışı beraberinde getirebilir. Fİlmşn sonuna doğru yıkıntılar arasında adeta hayalet şehre dönmüş olan Varşova'da saklandığı son yerde de aklıktan kıvranan bir Szpilman var. Son gücünü de tüketmek üzere ve açlık, susuzluk, yalnızlık, acı ve kederden adeta insanlıktan çıkmış, ilkel bir yaratık gibi hareket eden bir kişi görülüyor. Bulduğu turşu konservesini açmaya çalışıyor fakat başarılı olamayıp tekrar tavan arasına saklanıyor. Gelip giden Almanları görüyor, onların araba seslerini duyuyor. Geceyi bekleyen Szpilman kimse yok diye farz edip aşağıya iniyor ve konserveyi açmaya çalışıyor son kalan enerjisiyle. Onu düşürüyor, içinden suyu boşalmaya başlayan ve yuvarlanan konserve, kamerayı bir çift asker botuna götürüyor: karşımızda yenik ordunun son subayı bir Alman Nazi yüzbaşı. Szpilman'ın bakış açısıyla aşağıdan yukarıya doğru görüntüye giren subay kendinden emin fakat sert olmayan bir tavırla bakıyor. Ona burada ne aradığını soruyor, ne iş yaptığını (“piyanistdim”) öğrendikten sonra saklanmış olmasından ve konuşmalarından Yahudi olduğunu anlıyor. Bu andan itibaren subayın daha da durgunlaştığını hissediyoruz. Savaş sona ermekte, o da kaybeden tarafta; son bir kötülük mü yoksa iyilik mi yapacağından emin olunamamakla beraber onda farklı bir duruş hissediliyor. Szpilman'ı içerideki salona bir kuyruklu piyanonun yanına götürüyor, “bir şey çal” diyor. Piyanist oturuyor, oda loş fakat pencerelerden ışık ışınları giriyor. Senelerdir ilk kez çalacak olmanın

heyecanı, tedirginliği, hüznü ve coşkusu Szpilman'ın yorgun ve üşümüş parmaklarına ve aç bedenine hayat veriyor adeta. Ağzından çıkan duman ters ışık sayesinde görülür hale geliyor, odanın çok soğuk olduğunu haber veriyor. Piyanonun üzerinde Alman subayın paltosu ve şapkası var, oranın hâkimi durumunda. Szpilman önce tutuk bir şekilde çalmaya başlıyor fakat sonra iyice kaptırıyor kendini. Subay'ın etkileniyor ve önceleri onun başında ayakta dururken, çalmaya başladıktan sonra gidip bir sandalyeye oturuyor. Müzik sayesinde artık aynı seviyedeler. Subay düşüncelere d alıyor. Görüntüye bir ara dışarıda arabanın yanında karlı yolda bekleyen Alman askeri ve dolunay giriyor. Yönetmen ışığın sokak lambalarından geldiğini ima ediyor, fakat bu yine de evin içindeki ışığı açıklamaya yetmiyor. Dolayısıyla Szpilman'ı ve piyanoyu aydınlatan ışık ilahi bir kaynaktan geliyor gibi duruyor. Bu sayede iyice ilahlaşan Szpilman eseri bitiriyor, subayın tepkisini bekliyor. Hosenfeld'in gözlerine yaş dolmasından piyaniste zarar vermeyeceği tahmin edilebiliyor. Subay Szpilman'a yerine çıkmasını söylüyor. Szpilman tavan arasına çıkıyor, subay'a koltuğunun altında hiç bırakmadığı turşu konservesiyle yukarıdan bakıyor. Bu konserve kutusunu ancak piyano çalarken bir kenara bırakabilmişti ki o zamanda bile piyanonun üzerine dikkatlice yerleştirmişti. Szpilman'ın hayatta kalma dürtüsü sayesinde müziğiyle bulabildiği son yiyecek maddesi, yani onu hayatta tutabilen iki şey, bu sahnede bir araya geliyor.

Sahne için seçilen Chopin *Ballade* taşıdığı müzik dışı anlamlarla Polonya'yı ve kahramanlığı simgeleyerek hem Szpilman'ı hem de Hosenfeld'i farklı bir boyuta taşıyor, bir acousmetre olarak oluşturduğu söylemle, ikisini de dönüştürüyor. Szpilman tekrar eski sanatçı kimliğine ve kişiliğine bir an için de olsa kavuşurken, Alman subay yenilginin ve savaşta halka yapılanların korkunçluğunun farkına daha da çarpıcı bir şekilde varıyor. Sanata ve sanatçıya ne denli değer verdiğini davranışlarından anlıyoruz. Savaş anında dahi sanat insanları tekrar “insanlaştırıyor,” insan olduklarını hatırlatıyor. Bu sahne sayesinde izleyici hiç tanımadığı Alman subay'a karşı bir sempati duyuyor, onun neler hissedebileceğini anlamaya çalışarak empati kuruyor. Bu adamın film boyunca insanlara hayvan gibi davranan acımasız askerlerden ve polislerden daha farklı olduğu hissediliyor. Onun da bir geçmişi, muhtemelen bir ailesi ve belki de savaşla ilgili pişmanlıkları vardır. Szpilman'a yardım etmesinden ve düşüncelere dalmasından bu konuda bir vicdan hesaplaşması içinde olduğunu anlaşılıyor. Szpilman'ın kitabını okuyanlar Hosenfeld'i daha iyi tanıyarak, bu önsezilerin doğru olduğunu anlayabiliyor.

Szpilman'ın kitabında Polonyalı askerler tarafından kurtarıldıktan ve iyileşip kendine geldikten sonra yerle bir olmuş şehrini gezerken kendi kendine yönelttiği sorular aslında filmle birlikte her şeyi özetliyor: “Yarın yeni bir hayata başlamalıyım. Bunu nasıl yapabilirim, arkamda ölümden başka hiçbir şey yokken? Ölümden nasıl bir yaşam enerjisi çıkarabilirim?”<sup>29</sup> Szpilman savaşın bitiminde yine sanatına yönelerek, Polanski de *Piyanist* filminde sinema dilini Chopin'in müzik diliyle birleştirerek ölümden yeni bir yaşam enerjisinin nasıl çıkarılabileceğini göstermiş oluyorlar.

### 3.4 Kış Uykusu Filminde Schubert ve Müziksel Gönderme

Dünya sinemasında kendine saygın bir yer edinen ödüllü Türk yönetmen, fotoğraf sanatçısı, senaryo yazarı ve oyuncu Nuri Bilge Ceylan, sinemaya 1993 yılında kendi imkanlarıyla başlar. Elden düşme kamerası ve son kullanma tarihi çoktan geçmiş filmlerle ilk kısa filmi *Koza*'yı çekmeye başlar. Film Mayıs 1995'te Cannes'da gösterilir ve Cannes Film Festivalinde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olur. Ardından *Koza*'nın devamı sayılabilecek ve bazılarınca "taşra üçlemesi" diye nitelendirilen üç uzun metrajlı film gelir: *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002). Bu filmlerde Ceylan görüntü yönetimi, ses tasarımı, yapımcılık, kurgu, senaryo ve yönetmenlik dahil tüm işleri kendisi yürütür, oyuncu olarak da yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini kullanır. Üçlemenin son filmi *Uzak*, 2003 Cannes Film Festivali'nde 'Büyük Jüri Ödülü'nü alır ve bir anda Ceylan'ı uluslararası alanda tanınan bir isim haline getirir. Bu film daha sonra da yirmi üç'ü uluslararası olmak üzere toplam kırk yedi ödül alarak Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmi olur. 2006 yılında eşi Ebru Ceylan ile birlikte başrolü paylaştığı *İklimler* filmi Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülüne layık görülür. 2008 tarihli filmi *Üç Maymun* Ceylan'a 61.Cannes Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen' Ödülü'nü kazandırır, sonra da Akademi Ödüllerinde ilk dokuza kalmayı başaran ilk Türk filmi olur. 2009 yılında Cannes'da jüri üyeliği yapan Ceylan, 2011 tarihli filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* ile Cannes Film Festivali'nde bir kez daha Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır. 2014 yılında son filmi *Kış Uykusu* ile festivalin büyük ödülü Altın Palmiye'yi kazanan Ceylan, bu ödülü ilk kez alan Türk yönetmen (*Yol* filmiyle)

<sup>29</sup> Szpilman (2002), s.165.

Yılmaz Güney'e adar.<sup>30</sup> Yeni filmi *Ahlat Ağacı*'nın 2018'de gösterime girmesi beklenmektedir.

Ceylan'ın fotoğrafçı bakış açısıyla filmlerinde ışık ve görüntüye çok önem verdiği söylenebilir. İlk filmlerini siyah beyaz çeken Ceylan'ın, zamanın yavaş aktığı sahnelerinde görüntülerin her biri birer fotoğraf karesi gibidir. Konu olarak insanı, özellikle de taşra insanını, onların iç dünyalarını, çelişkilerini, hırslarını, sevgilerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini kimi zaman ciddi, kimi zaman mizahi bir dille ele alır; fakat her zaman doğayı da merkeze oturtarak, kendi ortamlarında, içten ve gerçekçi bir sinema diliyle resmeder. Neredeyse her filminde çeşitli meslek gruplarından, fakat özellikle de sanat alanlarından yalnızlık hisseden, hayal kırıklığına uğramış, yine de yaşama tutunmaya çalışan insanlarla karşılaşırız. Genellikle de şehir ile taşra yaşamı arasında sıkışıp kalmış, ne birine ne öbürüne tam anlamıyla adapte olamamış karakterler vardır. Türkiye'nin ekonomik, sosyal, kültürel ve politik gerçekleri de filmlerde irdelenmektedir. Henüz vizyona girmeyen son filminde de yine Ceylan, doğduğu kasabaya geri dönüp yazdığı kitabı bastırmak için para toplamaya çalışan yazar Sinan'ı konu almaktadır.

Sahneler arası geçişlerinde metaforlara ve göndermelere sıkça yer veren Ceylan, ses tasarımında müzikten çok doğal ortam seslerinden faydalanır. Bazı filmlerinde hiç müzik olmazken (*Bir Zamanlar Anadolu*'da örneğin), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde *Kış Uykusu*'nda olduğu gibi yine 19. yüzyıl Romantik bestecisi Franz Schubert'in hüznü piyano müziğinden faydalandığı görülür. Uzak filminde ise Mozart'ın orkestral müziğini az da olsa kullanmıştır. Ceylan'ın sade ve gerçekçi film anlayışı betimsel olmayan müzik kullanımını haliyle çok aza indirgemıştır. Bu kadar az müzik kullanan bir yönetmenin filmlerine müzik eklediği zaman bunun mutlaka titizlikle yapıldığı ve belirli bir şeye işaret ettiğini düşünmek, kullanılan müziğin oluşturduğu anlamları da ona göre yorumlamak gerekir.

Nuri Bilge Ceylan *Kış Uykusu* filminin hikayesini eşi Ebru Ceylan'la birlikte oluştururken Chekhov'un kısa öykülerinden ilham aldığını söylüyor (Bradshaw, 2014). Zaten film Ceylan'la söyleşi yapan gazeteci Bradshaw'un da belirttiği gibi tam bir "Chekhovyan trajikomik dram." Ceylan hangi yönetmenlerden etkilendiği sorusu

---

<sup>30</sup> Biyografik bilgiler Nuri Bilge Ceylan'ın resmi web sitesinden alınmıştır; <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>, 10.12.2017.

üzerine Robert Bresson ve Yasujiro Ozu'nun isimlerini veriyor (Bradshaw, 2014). Bresson'dan etkilenmesi bu film'de birden çok şekilde kendini belli ediyor. Hatta kullandığı müzikle onun bir filmine gönderme yaptığı da düşünülebilir.

*Kış Uykusu* yine şehir yaşamını bırakıp taşrada yaşamaya gelen emekli aktör Aydın'ı (Haluk Bilginer) konu alır. Aydın tiyatroyu bıraktıktan sonra Kapadokya'da babasından kalan mülkleriyle beraber *Othello* adlı oteli işletmektedir. Kendisinden genç karısı Nihal (Melisa Sözen) ve boşanmış kız kardeşi Necla (Demet Akbağ) ile beraber bu otelde yaşamaktadırlar. Aydın'ın karısı Nihal İstanbul'daki yaşamlarına özlem duymaktadır, belki de kocasının çekici bir aktör değil, artık sadece sıradan ve kibirli bir otel işletmecisi olduğunu düşünmektedir. Çift evliliklerinde çok ciddi sorunlar yaşamalarına ve sürekli kavga etmelerine rağmen soğuk ilişkilerini terk edip gitme cesaretinde bulunamıyor. Aydın, bir keresinde bunu yapmaya kalksa da başaramıyor, hiçbir şey olmamış gibi Othello sınırları içindeki yerine geri dönüyor. Otel'in isminin 'Othello' olması ayrıca dikkat çekiyor; Shakespeare'in ünlü tragedyasında ihanete uğradığına inanıp karısı Desdemona'yı öldüren Otello'yu anımsatıyor ister istemez. Eşi Nihal'le ilişki kurmaya çabalasa da, bu pek bir işe yaramıyor, hatta ilişkileri daha da kötüye gidiyor. Nihal de yaş farkı dolayısıyla sürekli kendini ispat etme çabasında olan, ne istediğini de tam olarak bilmeyen, aslında bencil ve olgunlaşmamış bir kadın. Bir şey başarma ve kendini bağımsız biri olarak gösterme çabaları hayırseverlik adı altında bir takım insanlar tarafından da kötüye kullanılıyor. Bu aşamada olaya müdahale etmek isteyen Aydın, Nihal'in isyanıyla karşı karşıya kalıyor. Nihal onun yardım etme isteğini kendini küçük düşürmek olarak algılamaktadır. Kendini asalak ve hapsolmuş hissetmektedir. Aslında ne biri yardım istiyor, ne de ötekisi yardım edebiliyor. İkisi de kendi bencil bakış açıları ve egolarının kurbanı oluyorlar.

Aydın'ın kız kardeşi Necla da hiç bir iş yapmadan ailenin parasıyla geçinen, fakat başkalarını, özellikle de Aydın'ı iğneleyici laflarıyla eleştirmekten geri durmayan bir karakterdir. Aydın Necla ile de çatışmaktadır ve çoğu zaman onun acımasız eleştirileri hakaret kıvamında olsa da sabırlı davranmaktadır; diğer yandan bu bitmek bilmeyen tartışmaların önemli bir işlevi var, o da izleyicinin baş karakter Aydın'ı daha iyi tanıyabilmesi. Kız kardeşiyle olan gergin ilişkisi de Aydın'a ihtiyaç duyduğu sıcaklığı, sevgiyi ve güveni vermemektedir. Zamanının çoğunu loş bir odada sessizlik içinde geçirerek yerel bir gazeteye artık parçası olmadığı bir dünya

hakkında köşe yazıları yazan Aydın okurlarından beğeni mektupları olsa da görüşlerine ne eşi ne de kız kardeşi değer vermiyor. Aydın bundan dolayı derin bir yalnızlık ve terk edilmişlik hissi içerisinde yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Kapadokya'nın ilginç jeolojik formasyonlarıyla masalsi fakat çıplak ve sert doğasının ortasında Aydın ufacık görünmekte, yine de işi ve sahip olduğu mülk dolayısıyla bir güç hissetmekte, burjuva tavırlarından vazgeçmemektedir. Onun en rahatsız edici huyu gereksiz zamanlarda gülmesidir. Bu da aslında yine onun olayların ciddiyetinden etkilenmemek için oluşturduğu bir savunma mekanizmasıdır.

Film aslında modern insanı, herkesi ötekileştiren, bulunduğu ortama uyum sağlayamayıp sürekli eleştiren, fakat bir şeyleri değiştirmek için de hiç bir şey yapmayan sözde aydın insanı açığa çıkarıyor. (Baş kahramanın isminin 'Aydın' olması da ayrı bir ironi). Modern toplumda mutsuz insanlar, başka mutsuz insanlarla işlevsiz ve anlamsız ilişkiler kuruyor, haliyle bu ilişkiler yürümeyince de mutsuzlukları katlanıyor, içinden çıkılmaz bir hal alıyor. Üç saat on beş dakika süren filmde karşılıklı çokça söz söyleniyor, fakat bu sözler insanları birbirlerine yaklaştırmak yerine daha da uzaklaştırıyor. Film eleştirmeni Dargis'e göre (2014) film tür olarak bir karakter analizi sayılabilir fakat bazen daha çok "yönetmenlerin karakterleri üzerinde yaptıkları ruhsal otopsisler gibi" geliyor. *Kış Uykusu* başlığı filmin yavaş ve soğuk atmosferini yansıtıyor, fakat karakterlerin uyku halleri huzurlu bir inziva olmaktan çok uzak.

*Kış Uykusu* filmine müzik olarak Franz Schubert'in yirmi numaralı La majör piyano sonatının ikinci, ağır bölümünün ilk kısmı seçiliyor. Bu melankolik, hüznü (minör tonalitede yazılmış), ağır bir vals andıran müzik yalın anlatısıyla filmdeki karakterlerin yalnızlığını, aynı zamanda da mekanın dış dünyadan uzaklığını ve coğrafyanın çıplaklığını yansıtıyor. On bir kez duyulan müzik hemen her seferinde bir aydınlanma cümlesini vurguluyor. Bu müziği ilk olarak filmin beşinci dakikasında Aydın'ın yaşadığı taştan oyulmuş odasında yazı masasından bilgisayarın başından kalkıp (at almakla ilgili bir reklam yazısı okuyor) pencereye gittiği ve dışarıya sıkıntılı bir sessizlik içerisinde baktığı zaman duyuyoruz. Kamera Aydın'ın arkasında olduğundan yüz ifadesi görünmüyor fakat vücut dili ve nefes alış verişleri onun mutsuz olduğunu bildiriyor. Kameranın Aydın'ın başının arkasına yaklaşıp tüm görüntünün kararması ve *Kış Uykusu* yazısının belirmesiyle müzik sona eriyor.

Müziğin Aydın'ı ya da farklı bir şeyi temsil eden bir *leitmotif* olup olmadığını ilerdeki sahnelerden anlamak mümkün.

Müzik ikinci kez duyulduğunda Aydın yine yalnızdır; önce dışarıdan eşinin penceresine bakar gizlice, sonra içeriye kendi mekanına döner. Kız kardeşi Necla ona çay getirince müzik onu terk eder. Necla'nın köşe yazarlığıyla ilgili eleştirilerine karşın Aydın "Krallığım küçük, ama hiç değilse kral benim" diyerek onu susturmaya çalışmaktadır. Sahnenin bitiminde müzik üçüncü kez fakat parçanın daha ilerisindeki bir yerden biraz farklılaşmış şekilde ortaya çıkar ve yine dış mekana taşır izleyiciyi. Aydın bu kez yağmurda arkadaşı Suavi (Tamer Levent) ile beraberdir. Müzik dördüncü kez Necla ve Nihal'in sıcak başlayan fakat giderek gerginleşen sohbetlerinin sonunda bir sonraki sahneye bağlanırken gelir; bir müşteri (gezin bir motorcu) at aramaktadır (at imgesi filmde tekrar eder). Aydın içeriye girince müzik biter. Motorcu ile konuşmalarında Aydın Ömer Şerif'le Kapadokya'da film çekerken karşılaştıklarını anlatır, onun "oyunculuk dürüstlükten ibarettir" sözünü tekrarlar. Kendi tiyatro geçmişinden bahsederken de "ben tiyatrocunun demek istiyorum kendime, oyunculuk ayağa düştü artık...dizide falan hiç oynamadım" der; kendini bu yozlaşmanın dışında tutmaktadır. Bu arada Türk Tiyatro tarihiyle ilgili bir kitap yazmak üzere olduğunu ve bir at aldığını da motorcuyla paylaşır.

Müzik beşinci kez duyulduğunda yine Aydın'ı yazı masasının başında buluruz; arkada uyuyan Necla uyanınca müzik de yok olur. Bu sahnede de Necla yine Aydın'ın yazılarını aşağılamakta ve ona daha iyi anladığı konularda yazmasının daha iyi olduğunu söylemektedir. Nihal'in Aydın'ın yazdıklarını merak edip okumadığını da iğneli bir şekilde belirtmektedir. Necla son yıkıcı darbeyi de şu cümleler ile vurur: "senin ünlü biri olacağını sanırdık, ama öyle olmadı tabii...senin bir suçun yok tabii...çitayı yükseklere koyan bizdik." Aydın kız kardeşinin yazılarından değil, aslında kendinden nefret ettiğini sandığını söyler buna cevaben. Necla ise kardeş olduklarına inanamayacak kadar farklı olduklarını söyler, İstanbul'dan böylesine uyuşuk bir yere geldiğine pişmandır. Aydın alttan aldıkça Necla üstüne gelmektedir, diyalog yine gergin bir tartışmaya dönüşür.

Müzik altıncı kez ortaya çıktığında Aydın'ı mezarlıkta (kız kardeşi anne babasının mezarlarını hiç ziyaret etmediğini söylemişti ona) tek başına bulur; sonra otele döner, seslerden birçok insanın orada olduğu bellidir, müzik biter. Karısı Nihal



ondan habersiz bir toplantı düzenlemiştir, "seninle alakası yok" diye ona bilgi vermek istemez. Aydın kendini yine yalnız ve dışlanmış hissetmektedir. Nihal'in onları yalnız bırakmasını söylemesi üzerine Aydın kırılmış olarak orayı terk eder. Müziğin yedinci duyuluşunda Aydın odasında yüzünde komik bir maskeyle bulur; sonra yine evin dışından içerideki toplantıyı izlemektedir. Sonra Kapadokya'nın taşlı mekanında oturur, otele dönüşünde gitmek üzere olan motorcuyla karşılaşır, o " tehlikeyi severiz" deyince müzik sona erer.

Bir sonraki müzik öncesinde Aydın ve Nihal tartışır, Nihal boşanmak istemektedir; Aydın zaten gideceğini söyler ona. Şöminedeki ateşin ışığında meydana gelen uzunca ve duygusal bir tartışmadan sonra Aydın sabaha karşı kar altında dışarıya çıkıp atını serbest bırakır. Atın özgürlüğü belki de kendi özgürlük isteğinin bir yansımasıdır. Bir süre atın arkasından baktıktan sonra tamamen karlı bir sabahta bavullarıyla arabaya biner. Her yer bembeyazdır, İstanbul'a ancak trenle gidebilecektir. Müzik sekizinci kez Aydın'ı yine tek başına karlı tren raylarının ortasında bulur. Derken karların üzerinde ölü bir köpek görür, o anda müzik durur; ağaçlarda hareketsiz duran kuşlara bakar ve trene binmekten vazgeçip Suavi'nin evine gitmeye karar verir. Bir sonraki müzik öncesinde Nihal Aydın'a borcu olan İsmail ve Hamdi'nin evine gidip onlara para götürmüştür. Ancak İsmail bu sadakaya içerlemiştir ve Nihal'i utandırır, sonra da paraları ateşe atar. Bunun üzerine Nihal ağlamaya başlar, İsmail'in duygusuz fakat gözyaşı dolu bakışıyla müzik dokuzuncu kez duyulur ve bizi bir sonraki sahneye, Nihal'in ağlayarak araba sürmesine götürür. Tam müzikle birlikte Aydın yok derken, müzik bizi başka bir mekana taşır, Aydın'ı hala arkadaşının evinde koltukta dalgın bir şekilde otururken görürüz ve müzik yine konuşan öğretmenin "tiyatrodaki yangın sahnesi yaşıyoruz" sözleri ile noktalanır. Müzik çarpıcı bir olayla girmiş, Nihal'den yine Aydın'a geçerek adeta bir tiyatro tiradı gibi bir cümleyle son bulmuştur. Bu üçlü sohbet de yine tartışmayla sonuçlanır ve Aydın çok içtiğinden kusar. Bu kusma belki de içinde tuttuğu her şeyi boşaltmasının trajikomik bir metaforudur.

Schubert'in müziği onuncu kez Aydın'a vurduğu tavşanı henüz can çekişirken gördükten sonra arabayla avdan dönerken eşlik eder. Öncesinde aynen tren raylarının yanındaki ölü köpek gibi yine karların üzerinde ölü tavşanı görürüz. Aydın daha önce bir atı serbest bırakmış, sonra da ölü bir köpeği görünce evini terk etmekten vazgeçmiştir; şimdi ise savunmasız bir hayvanın yaşamına son vermiştir. Aniden

şoföre "dur" demesiyle müzik de durur. 'Garip Köyü' tabelasını görmüştür, uzaktaki köye bir süre bakakalır, sonra eve dönmek üzere yoluna devam eder. Aydın İstanbul'a gitmemiştir fakat bu kısa yolculukta onu değiştiren bir şeyler olmuştur. Karın altında durur, pencereden bakan Nihal'e iç sesiyle bir konuşma yapar ve 'içine yerleşen yeni adamın gitmesine izin vermediğini' söyler. Tam da bu anda müzik çok hafif bir şekilde başlar, fakat bu kez yeni bir müziktir, çünkü Aydın da yeni bir adamdır. İstanbul'a onu çağıran bir şeyin olmadığını ve her yerde olduğu gibi orada da her şeyin ona yabancı olduğunu söyler kendi kendine. Sonra da Nihale olan sevgisini, gururundan dolayı anlatamadıklarını söyler ve kendisini sevmediğini bildiğini, ona rağmen ondan eskisi gibi yaşamlarına devam etmelerini ister. Bu monolog bittiği anda müzik de sona erer ve Aydın'ı yine kendi odasında bilgisayar başında yazarken (Türk Tiyatrosunun Tarihi'ne başlamaktadır) ve gülümserken buluruz. Nihal ise yine odasında boş boş oturmaktadır. Son görüntü karlar altındaki Othello Oteli'dir. Schubert'in müziği on birinci ve son kez ortaya çıkar, hikayeyi burada noktalar.

Piyanist Paul Lewis konserlerinde yorumladığı Schubert sonat'ın bu bölümüyle ilgili şunları söyler: "bu müzik hiç bir şekilde huzurlu ya da dingin bir müzik değildir, tam aksine bir şeylerin patlak vereceği hissi vardır."<sup>31</sup> Filmde de, mekanın ve sıradan insanların dinginliğine rağmen, ana karakterler kendi iç dünyalarında hiç de dingin değildirler, hatta içlerinde patlamak üzere olan fırtınalar vardır, nitekim bunlar her biri için farklı zamanlarda şu veya bu şekilde ortaya çıkar. Zaten Schubert'in müziğinin devamında da, baştaki dinginliğe tekrar geri dönmeden önce, ritimlerin hızlandığı, daha tutkulu ve yüksek gürlükte bir kısım vardır; Ceylan bu kısmı kullanmamayı seçmiştir. Fırtınalı kısımlar aynen karakterlerde olduğu gibi sesli bir şekilde dışa vurulmamıştır; sessiz bir şekilde izleyici de onları kendi içinde hissetmektedir.

Filmde müzik Aydın'ın iç sesi, hatta *alter egosu* olarak onu sürekli takip etmekte, yalnız kaldığı anlarda da ortaya çıkmaktadır. Aydın başkalarıyla birlikteyken farklı bir maske takmakta (hatta rahat ve özgüvenli görünmektedir), yalnız kaldığında ise gerçek kendine, huzursuz haline dönmektedir. Schubert'in müziği burada tam olarak bir *acousmetre* gibi görev yapmaktadır. Hemen her

---

<sup>31</sup> Paul Lewis'in *Schubert Sonat No. 20, 2. Bölüm* performansı ve konuşmasından, <https://www.youtube.com/watch?v=Uj1IdVoYR6Q>. (Erişim tarihi 10.12.2017).

seferinde görüntüsü olmayan bu 'ses' Aydın'ın kendi kendiyile bir değerlendirme yapıp belli bir konuda aydınlanma yaşadığı anlarda ortaya çıkar. Sesin çıkışı ise Aydın'da aydınlanma yaşanmasına sebep olan ya da bu 'aydın'lanmayı tanımlayan bir cümlenin söylenmesiyle olur. Kısacası Aydın'ın alter ego'su ona bir şeyler söylemek üzere gelir, bulunduğu ortamdaki diğer kişilere de sesini duyurur ve gereken sözler söylendikten sonra tekrar geldiği farklı gerçekliğe geri döner. Müzik filmin sonuna kadar Aydın'ın yanında görünmeyen koruyucu bir melek gibi dolaşır, itirafı sonrasında onu odasında kitabına başlamış bir halde gönül rahatlığıyla bırakıp hikayeye son noktayı koyar.

Nuri Bilge Ceylan'ın bir röportajda etkilendiği yönetmenlerden biri olarak Robert Bresson'un adını vermesi (Bradshaw, 2014) *Kış Uykusu* filmi için özellikle müzik kullanımını açısından büyük önem taşımaktadır. Ceylan gibi hümanist bir yönetmen olan Robert Bresson da Schubert'in bu müziğini 1966'da çevirdiği *Au Hasard Balthazar* (Rastgele Balthazar) filminde kullanmıştır. Film Balthazar adında bir eşeğin yaşamını konu alıyor. Müzik ise onun haksızlığa uğrayıp, çeşitli kötülöklere maruz kaldıktan sonra öldüğü ana eşlik ediyor. Ceylan'ın aynı müziği yıllar sonra Aydın'ı temsil etmek üzere kullanması Bresson'un bu filmine, orada da yaşlanınca işe yaramaz hale gelen ve hak etmediği şekilde yaşamı sona eren Balthazar'a gönderme yapması olarak yorumlanabilir.

*Balthazar* ismi İncil'den alınmadır; bebek İsa'yı ziyarete gelen üç bilge kraldan birisidir. Bresson'un filminde eşek çeşitli sahiplerin elinde bazen iyi bazen kötü muameleye maruz kalıyor ama hiç şikayet etmiyor, kaderini mütevazı, sessiz bir şekilde kabulleniyor, böylelikle 'ermiş' mertebesine yükseliyor; burada insanın kötülüğü, hırsları ve karşılık vermeyen, sessiz duran kişilere yapılan zulüm de resmediliyor. Bir bakıma Aydın da özellikle kız kardeşi Necla'nın ve eşi Nihal'in kendisine karşı takındıkları küçük düşürücü tavırları başlarda sessiz ve sakin bir şekilde karşılıyor. Ancak zaman geçtikçe o da onlar kadar zehirli bir dil kullanmaya başlıyor. Bresson, eşeğin yaşamını bir insanın yaşamına benzetiyor: küçükken sevimli bulunup sevilen, sonra yaşamının büyük bölümünü çalışarak geçiren, olgunlaşıp işinin ehli olan ve yaşlanınca işe yaramayarak bir köşeye çekilen insan. Yaşamın bu safhasında insan hayatı üzerine düşünmeye ve geçen yılları değerlendirmeye başlıyor. *Kış Uykusu*'nda Aydın da böyle aslında; artık yaşlanmıştır, mesleğinden emekli olmuştur, hiç bir yerde kendini evinde

hissetmemektedir. Kendini sevmesi gereken kişilerce itilmekte, dışlanmakta, hatta acımasızca eleştirilmektedir. Bunlar belki Balthazar'ın yaşadığı fiziksel şiddet kadar kötü değildir, fakat eşekte olduğu gibi onun da ruhunda yaralar açmaktadır.

Ceylan'ın filminde at, köpek ve tavşan imgelerini kullanması da Bresson'un Balthazar filmiyle benzerlik taşımaktadır. Aydın'ın atı özgürlüğüne kavuşturması, ölü bir köpeğin görüntüsünden etkilenecek yaşamıyla ilgili karar değiştirmesi, filmin sonunda av sırasında bir tavşanı vurduktan sonra kendini kötü hissetmesi, doğanın ve doğadaki varlıkların masumiyetlerinin onu olumlu yönde değiştirebilme güçlerini ortaya koyuyor. Doğadaki canlılar, insanlar gibi sadece hırsları ve arzuları için başka canlılara zarar vermezler. İnsanın ilkel taraflarını anlatırken 'hayvan gibi' ibaresinin kullanılması aslında ne kadar büyük tezat taşımaktadır. Bresson'un filminde de ilkel davranan eşek Balthazar değil, gelişmiş ve medeni geçinen insanlardır.

Bresson'a göre "büyük sanat her şeyi göstermez, sadece ima eder, yoksa sanat olmaz."<sup>32</sup> Kuşkusuz bu sinema için son derece geçerli bir söz. Nuri Bilge Ceylan'ın filmi de Schubert'in yardımıyla etkin bir şekilde birçok şey ima ediyor.

---

<sup>32</sup>Robert Bresson'la yapılan bir söyleşiden, (çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=FRAztry-ZoI>, (erişim tarihi 21.10.2017).

## SONUÇ

Tezin amaçları sinemada sessiz filmlerden bu yana müziğin kullanılış sebeplerini ve etkilerini araştırmak, bir filmde farklı müzik türlerinin nasıl anlam oluşturduklarını incelemek, seyircide oluşan algıya bazı açıklamalar getirebilmektir. Ayrıca film müziğinin değişen sanatsal akımlar ve sinema anlayışı ile farklı yönetmenlerin ve film müziği bestecilerinin bakış açıları ve kendi sanatsal dilleri çerçevesinde ne gibi değişimler içerdiğini belirlemek de çalışmanın kapsamındaydı. Sinema'da müziğin görsel unsurlarla birlikte çoklu bir metin şeklinde anlam oluşturmakla beraber, kendi otonomisini de koruduğu ve filmdeki ana karakterlere ek olarak ayrı ve duysal bir aktör gibi görev yaptığı hipotezi çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Yapılan detaylı görsel ve işitsel analizler, bu duysal aktörün filmlerde Michel Chion'un ortaya attığı *acousmetre* olgusu, yani sesi olan fakat görüntüsü olmayan varlık mevhumundan yola çıkarak gerçekleştirilmiş, filmlerde müziğin bu türde bir işlev gördüğü durumlar saptanmıştır. Film örnekleri en yaygın olan Amerikan sinemasıyla sınırlı bırakılmamaya çalışılmış, dünya sinemasından örnekler tarihsel gelişim süreci içerisinde değerlendirilmiştir. Detaylı analizlerde ise Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve çağdaş Türk sinemasından birer örnek ele alınmıştır.

Yapılan araştırmada ortaya çıkan saptamalardan bir tanesi müziğin sinemada ilk filmlerden bu yana vazgeçilmez bir unsur olduğudur. Hatta müzik o denli var olmuştur ki, yokluğu bile bir anlam ifade eder hale gelmiştir. Filmler genellikle kısa ve farklı sürelerdeki çekimlerden oluştukları için, müziğin düzenli ve akıcı karakteri anlatıma süreklilik ve bütünlük getirmektedir. Müziğin zamansal bir sanat olması sebebiyle filmin anlatımı içerisinde farklı zamanlarda olan olayları, geriye dönüşleri, yavaş çekimleri ve özellikle durağan sahneleri gerçek bir zaman algısı yaratarak birbirine bağlayıp kopukluğu giderdiği görülmüştür.

Çalışmanın incelediği bir başka olgu ise kendi içinde anlamlar barındıran, önceden yazılmış müziklerin (özellikle de klasik müzik) filmlerde kullanıldığı zaman özgün müziklerden farklı olarak ne türde sonuçlar elde edildiğidir. Otonomisi olan, filminden bağımsız olarak da kendi ontolojisiyle var olan klasik müziğin filme dahil olduğunda bu otonomisinden bir şey kaybetmediği, aksine beraberinde taşıdığı anlamlar üzerinden filme yeni söylemler getirdiği kanaatine varılmıştır. Buna ek olarak aynı zamanda müziğin de görsel unsurlara göre bir değişim içerisinde

girebildiği, fakat yine de bu değişimin ve ortaya çıkan "öteki" anlamların müziğin önceden var olan anlamları sayesinde meydana geldiği ortaya çıkmıştır. Müziğin seyircinin gördüklerini farklı bir şekilde yorumlamasına olanak tanıdığı, bir *acousmetre* olarak olayları önceden haber verebildiği, filmdeki karakterlerin görülmeyen ve söz aracılığıyla duyulmayan düşünce ve duygularını işitsel ve duysal bir şekilde iletildiği, çözümlenen filmlerle açıklığa kavuşmuştur.

Sinemada birkaç metnin üst üste geldiği gerçeği ve bunun ima ettiği bir takım hiyerarşik sorunlar da tezde dikkate alınmıştır. Bu durumda bir metnin mutlaka diğerinin üstünde ya da altında kalmasının gerekmediği, paralel bir ilişkiden de bahsedilebileceği, kısacası birden fazla metnin eşit öneme sahip olarak birbirinin yanında anlam oluşturabileceği görülmüştür. Görsel imgeler, senaryo, diyalog, ses efektleri ve müzik aynı yumağın farklı renklerdeki iplikleri gibi birbirlerinin içine geçerek bütünsel bir eser yaratırlar. Metinler farklı mesajlar verse bile, bunun bilinçli bir şekilde ve ustaca yapıldığı takdirde tek bir anlama dönüştürülebildiğinin olanak dahilinde olduğu ortaya çıkmıştır.

Sinemanın edebiyat ya da görsel sanatlar kadar eski bir tarihi olmasa da, geçen yaklaşık 130 yılda çok yol kat ettiği açıktır. Teknolojik gelişmeler, oyunculuk ve yönetmenlik alanlarında ilerleyen teknikler, seyirci algısı ve kültürel alt yapısındaki değişimler, gerek popüler ve genel geçer, gerekse bağımsız ve sanatsal sinemayı etkilemiştir, etkilemeye de devam etmektedir. Müzik de baştan beri sinemanın yanında yer alarak, tüm bu gelişmelerden nasibini almaktadır. Film müziği de büyük bir değişim geçirerek, ilk zamanlarda sadece işitsel bir renk oluşturan fon müziğinden, günümüzde doğal ortam sesleriyle birleşip müzik tanımını zorlayan ses tasarımlarına dönüşmüştür. Sıradan, klasik, ya da alışlagelmiş müzik gibi algılanan film müzikleri bile altlarında yatan başka metaforlar, göndermeler, ya da metinler arası ilişkilerden dolayı gözle görülenden (ya da kulakla duyulandan) daha derin anlamlar oluşturmaktadırlar.

Yönetmen, yapımcı, bütçenin ölçeği, senaryonun ve filmin türü ne olursa olsun, müziğin sinemadaki önemi genel olarak kabul edilen bir olgu haline gelmiştir; bu yüzden müziksiz filmlere az rastlanmakta, bir filmin müziği ise çok titiz çalışmalar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sinema diline önem veren başarılı yönetmenlerin mutlaka müzikle ilgili bir alt yapıları ve gelişmiş bir anlayışları olması bu yüzdendir. Ve yine bu yüzden başarılı filmleriyle isim yapmış yönetmenler, yine

başarılı film müzikleriyle isim yapmış bestecilerle çalışmayı tercih etmektedirler. Bu nedenle de sinema tarihi boyunca Herrmann-Hitchcock, Eisenstein-Prokofiev, Kurosawa-Takemitsu, Leone-Morricone, Coppola-Rota, Spielberg-Williams, Burton-Elfman, Innaritu-Zimmer, Angelopoulos-Karaindrou, Almodovar-Iglesias, ya da Kieslowski-Preisner gibi yönetmen-besteci takımları oluşmuştur.

Sinemanın var oluşuyla birlikte var olmaya başlayan film müziğinin günümüzde eriştiği önemin seviyesine ve ona verilen değere bakıldığı zaman, müziğin sinemada hak ettiği yere, hak ederek geldiğini söylemek yanlış olmaz.



## KAYNAKÇA

- Addis, L. (1999). *Of mind and music*. New York: Cornell University Press.
- Adorno, T. ve Eisler, H. (1994). *Composing for the films*. London: The Athlone Press. (İlk bsk. 1947, New York: Oxford University Press).
- Eisler, H., Theodor Adorno (1947). *Composing for the films*. New York: Oxford University Press.
- Atkins, I. K. (1983). *Source music in motion pictures*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Anderson, C. (1988). Film and literature. *Film and the Arts in Symbiosis, A Resource Guide*. Ed.,G. R. Edgerton, New York: Greenwood Press. 97-134.
- Bacon, H. (1998). *Visconti, explorations of beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1982). *A Barthes reader*. New York: Hill & Wang.
- Barwell, I. (1986). How does art express emotion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ss.409-418.
- Bazelon, I. (1975). *Knowing the score: notes on film music*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Berg, C. (1995). Music on the silent set. *Literature Film Quarterly*, 23:2,131-137.
- Bradshaw, P. (2014, 13 Kasım). Nuri Bilge Ceylan on Winter Sleep: I Don't Like Comedies - I Don't Like to Laugh, *The Guardian*,(çevrimiçi), <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/13/nuri-bilge-ceylan-winter-sleep-we-are-not-eating-sugar-in-life-all-the-time>. (erişim tarihi: 10.12.2017).
- Brand, N. (1998). *Dramatic notes. Foregrounding music in the dramatic experience*. Luton University Press, Arts Council of England.
- Brown, R. (1988). Film and Classical Music. *Film and the Arts in Symbiosis, A Resource Guide*. Ed.Gary R. Edgerton, New York: Greenwood Press, 165-215.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: reading film music*. Los Angeles: University of California Press.
- Buhler, J., Flinn, C., Neumeyer, D. (2000). *Music and Cinema*. Hanover, ABD: Wesleyan University Press.
- Burns, G. (1988). Film and Popular Music. *Film and the Arts in Symbiosis, A Resource Guide*. Ed.Gary R. Edgerton, New York: Greenwood Press, 17-242.
- Burt, G. (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press.
- Carr, D. (2004). Music, meaning, and emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62:3,225-234.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of art*. London: Routledge.



- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Çev. Ed. C. Gorbman, New York: Columbia University Press. (Orijinal bsk. 1990)
- Chion, M (1999). *The voice in cinema*. Çev. Ed. C. Gorbman, New York: Columbia University Press. (Orijinal bsk. 1982)
- Chion, M. (2007). Mute music. Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano*. *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. Ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ve Richard Leppert, Berkeley: University of California Press, 86-96.
- Cohen, A. J. (2000). Film Music. Perspectives from Cognitive Psychology. *Music and Cinema*. Ed. J. Buhler, C. Flinn ve D. Neumeyer, Hanover, ABD: Wesleyan University Press, 360-377.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *The Idea of Absolute Music*. Çev. R. Lustig, Chicago: The University of Chicago Press. (Orijinal bsk. 1978)
- Daldry, S. (Yönetmen). (2002). *The Hours* (Film). United States: Miramax International and Paramount Pictures.
- Dargis, M. (2014, 19 Aralık). Rocky Kingdom of a Man With Petty Cares: 'Winter Sleep,' a Turkish Film Directed by Nuri Bilge Ceylan, *New York Times*, (çevrimiçi) <https://www.nytimes.com/2014/12/19/movies/winter-sleep-a-turkish-film-directed-by-nuri-bilge-ceylan.html>. (erişim tarihi: 12.11.2016).
- DesJardins, C. (2006). *Inside film music: Composers speak*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Donnelly, K.J. (2006). Angel of the air: Popol Vuh's music and Werner Herzog's Films. *European Film Music*. Ed. Miguel Mera ve David Burnand, England: Ashgate Publishing Limited, 116-130.
- Dyer, R. (2006). Music, People and reality: The Case of Italian Neo-realism. *European Film Music*. M. Mera, D. Burnand (ed.). England: Ashgate Publishing Limited, ss.28-40.
- Dyer, R. (2007). Side by Side. Nino Rota, Music and Film. *Beyond the Soundtrack, Representing Music in Cinema*. Ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ve Richard Leppert, Berkeley: University of California Press, 246-259.
- Eisenstein, S. M. (1949). *Film form*. Çev., Ed. J. Leyda, New York: Harcourt, Brace, and World.
- Eisenstein, S. (1957). *Film Sense*. Cleveland: Meridian Books.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film duyumu*. Çev. N. Özön, İstanbul: Payel Yayınevi. (İlk bsk. 1947).
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. Çev. N. Özön, İstanbul: Payel Yayınevi. (İlk bsk. 1949)

- Eisler, H. (1998). Film music – work in progress (1941). *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 18:4, 591-595.
- Geitel, K. vd. (2006). *Luchino Visconti*. Çev. F. Ant, İstanbul: ES Yayınları. (İlk bsk. 1988)
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. 8. Bsk. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi. (İlk bsk. *The Story of Art*, 1950, London: Phaidon Press Ltd.)
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gorbman, C. (2007). Auteur Music. *Beyond the Soundtrack, Representing Music in Cinema*. Ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ve Richard Leppert, Berkeley: University of California Press, 149-162.
- Grajeda, T. (2005). Hearing film. *Film Quarterly*, 58:4, 62-64.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics & Music*. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Hanslick, E. (1986). *On the Musically Beautiful*. Ed. Çev. G. Payzant, USA: Hackett Publishing Company. (İlk bsk. 1891)
- Hutchison, A. (2000). *Luchino Visconti's Death in Venice*. (çevrimiçi) <http://www.culturecourt.com/Scales/film/DVenice.htm> (erişim tarihi 03.12.2009).
- Jameson, F. (1991). The Cultural Logic of Late Capitalism. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Johnson, V. E. (1993). Settling the score. *Film Quarterly*, 47:1, 63-64.
- Kalinak, K. (1989). Max Steiner and the Classical Hollywood Score: An Analysis of the Informer. *Film Music I*, Ed. Clifford McCarty, New York: Garland.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.
- Kivy, P. (2006). Mood and music: some reflections for Noel Carroll. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:2, 271-281.
- Konuralp, S. (2004). *Film müziği. Tarihçe ve yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Livingston, P. (2006). Theses on cinema as philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:1, 11-18.
- London, K. (1936). *Film music*. London: Faber & Faber Ltd.

- Manvell, R. ve Huntley, J. (1957). *The technique of film music*. London: Focal Press.
- McClary, S. (2007). Minima Romantica. *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. Ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ve Richard Leppert, Berkeley: University of California Press, 48-65.
- Mera, M. (2001). Representing the Baroque: The Portrayal of historical period in film music. *The Consort: The Journal of the Dolmetsch Foundation*, 57.
- Mera, M. (2006). Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos, *European Film Music*, Ed. Miguel Mera ve David Burnand, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 131-144.
- Mirka, D. (ed.) (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kuramı*. Çev. Ertan Yılmaz, 4.bsk, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Moss, S. (2013, 18 Nisan). A to Z of Wagner. *The Guardian*, (çevrimiçi) <https://www.theguardian.com>. (erişim tarihi: 11.10.2017).
- Nietzsche, F. (1967). *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, Çev. Walter Kaufman, New York: Vintage.
- Nietzsche, F. (2009). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, 8. baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Premuda, N. (1995). Luchino Visconti's "musicism." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26(2), 189-210.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: a neglected art. A critical study of music in films*. 2.bsk, New York: W.W. Norton & Company.
- Reay, P. (2004). *Music in film. Soundtracks and synergy*. London and New York: Wallflower.
- Robson, L. (2012, 28 Aralık). Polanski Films Retrospective, *The Guardian*, (çevrimiçi) <http://www.theguardian.com/film/2012/dec/28/roman-polanski-films-retrospective>. (erişim tarihi: 21.12.2014).
- Scheurer, T. E. (1996). Henry Mancini: An appreciation and appraisal. *Journal of Popular Film and Television*, 24.1, 34-44.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2009). *Understanding music, philosophy and interpretation*. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Severo, R. (1995, 29 Temmuz). Miklos Rozsa, 88, Composer of Film Music. *New York Times*, (çevrimiçi) <http://www.nytimes.com/1995/07/29/obituaries/miklos-rozsa-88-composer-of-film-music.html>. (erişim tarihi: 23.10.2017).
- Sider, L. (2003). If you wish to see, listen. The role of sound design. *Journal of Media Practice*, 4:1, 5-15.

- Silverman, K. (1983). *The subject of semiotics*. Oxford: Oxford University Press.
- Stecker, R. (1984). Expression of emotion in (some of) the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 409-418.
- Stilwell, R.J. (2000). Sense and sensibility: Form, Genre, and Function in the Film Score. *Acta Musicologica* LXXII, 219-40.
- Szpilman, W. (2002). *Piyanist*. Çev. Esin Sungur, Istanbul: Everest Yayınları.
- Tarasti, E. (1997). The emancipation of the sign: on the corporeal and gestural meanings in music. *AS/SA No.4*, 180-189.
- Tarasti, E. (2002). *Signs of music. A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Thomas, T. (1973). *Music for the movies*. London: Tantivy Press.
- Vaget, H. R. (1980). Film and literature. The case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann. *The German Quarterly*, 53(2), 159-175.
- Vernon, K. M., Eisen, C. (2006). Contemporary Spanish Film Music: Carlos Saura and Pedro Almodovar. *European Film Music*. Ed.Miguel Mera, David Burnand, England: Ashgate Publishing Limited, 41-59.
- Volker, R. (2006). *Per aspera ad astra* and back again: film music in Germany from 1927 to 1945. *European Film Music*, Ed.Miguel Mera, David Burnand, England: Ashgate Publishing Limited,13-27.
- Weber, H. (1998). Eisler as Hollywood film composer, 1942-1948. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 18:4, 561-567.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. New York: Routledge.
- Young, J. (1992). *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

## EKLER

### EK 1. Film Müziği Bestecilerinin Görüşleri

Müziğin filmde ne amaçla kullanıldığı, görüntüye uygun nasıl müzik bestelendiği konularında en direkt bilgiyi kuşkusuz ki bu işi bizzat yapanlardan almak doğru olur. Yönetmenlerle bire bir çalışan bestecilerden, filme müzik yazarken nasıl bir yol izledikleri ve neleri hesaba kattıkları ile ilgili birçok bilgi onlarla yapılan söyleşilerden elde edilebilir. Bu bölümde, farklı kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında film müziği bestecilerinin alanla ilgili kişisel görüşleri kendi sözleriyle aktarılıyor.

1. Miklos Rozsa. Film müziği alanının önde gelenlerinden olan Macar besteci (1907-1995), en iyi Özgün Film Müziği Oscar Ödülünü 1945'te *Spellbound* (Hitchcock), 1948'de *A Double Life* (George Cukor) ve 1959'da *Ben-Hur* filmlerinin müzikleri için üç kez almıştı (Severo, 1995)<sup>1</sup>. Daha birçok filme müzik yazan Rozsa, klasik müzik alanında da eserler vermişti. Bestecinin müziğini yazdığı son filmler *Time After Time* (1979) ve *Eye of the Needle* (1981). Müziklerinde dinamik ritimler, disonanslar (uyumsuz sesler) ve Macar modalitelerine (ses dizileri) rastlarız. Miklos Rozsa film müziği ile ilgili olarak "Benim için film müziğinin nihai işlevi, bir sahnenin psikolojik anlamını tamamlamasıdır" (Brown, 1994: 271).

2. David Raksin. 1936'da Charlie Chaplin'in *Modern Times* sessiz filmiyle işe başlayan Raksin (1912-2004) 1944'de yazdığı *Laura* film müzikleriyle ön plana çıkmıştı. İki kez Oscar'a aday olan ve yüzlerce sinema ve televizyon müziği yazan Raksin "Vaktim olsam öyle bir müzik yazardım ki içinde hiç tekrar olmasın; hiç tematik materyalin gelişimi üzerinde durmadan öylece devam etsin" (Brown: 285) demişti. Sinemada müzikle ilgili görüşlerini ise "Ben öyle hissediyorum ki müzik filmin ruhuna işlemeli. Film tam olarak neyle ilgili ve ne yapıyor, bunu bulmalısınız evvela" sözleriyle açıklıyordu (Brown: 287). Raksin'e göre film müziğinin amacı kendinden dolayı fark edilmek değil. En faydalı şekli, rolünü bilinçli bir algı işlemi araya girmeden yerine getirmesidir. En çok şey söylediği zaman, müziğin bizde

---

<sup>1</sup> Richard Severo'nun *New York Times* gazetesinde, 29 Temmuz, 1995'de *Obituaries* kısmında yayımlanan "Miklos Rozsa, 88, Composer of Film Music" adlı makalesinden.

sessiz bir şekilde kayda geçmesidir ki bunun olduğunun bile farkına varmayalım" (Burt, 1994: 5).

3. Bernard Herrmann. Klasik film müziğinin belki de en önemli bestecisi olan Herrmann (1911-1975) özellikle Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmine yazdığı müziklerle farklı bir stil ortaya koymuştu. Orkestra şefliği de yapan Herrmann, Welles'in büyük filmi *Citizen Kane* (1941), *Taxi Driver* (1976), *Obsession* (1976), *Anna and the King of Siam* (müzikal, 1946), *Cape Fear* (1991), gibi birçok ses getiren filmin müziklerini yazmıştı. Birçok kez Oscar Ödülüne aday gösterilen ve 1941'de *All That Money Can Buy* film müziğiyle ödülü alan Herrmann, birçok televizyon dizisinin de müziklerini yazmıştı. Film müziği ile ilgili "sinema müziği sinemanın kendisidir. Filmi yapmanın bir parçasıdır, daha sonradan eklenen bir şey değildir" demişti (Brown: 291). Film müziklerinin orkestrasyonunu da kendisi yapan Herrmann, "kısa müzikal cümleler daha uygundur" ve "enstrümantal renkler çok önemlidir" sözleriyle de müziğin yapısı ve tınısı ile ilgili yorumda bulunmuştu (Brown: 292).<sup>2</sup>

4. John Barry. İngiliz besteci Barry (1933-2011) endüstriye televizyon dizi müzikleri ve tiyatro ile adım atmış, daha sonra James Bond serisinin *Dr. No* (1960) filmi için ünlü müziğini bestelemiş ve Forbes'ın *The L-Shaped Room* (1962) filmiyle devam etmişti. On iki tane *James Bond* filminin yanı sıra, dört kez Oscar Ödülü aldığı *The Lion in Winter* (1968), *Born Free* (1966, çifte ödül) *Out of Africa* (1985), ve *Dances With Wolves* (1990) filmlerinin müzikleri de Barry'e ait. Film müziği yazarken dokuya ve enstrümantasyona önem verdiğini söyleyen Barry, her yeni film müziğine başlarken düşüncelerini "yaparken yaptığım ilk işmiş gibi düşün ve başla; zaten genelde öyledir. Yepyeni bir filmdir çünkü" sözleriyle dile getirmiştir (Brown: 333).

---

<sup>2</sup> David Raksin'in Bahar 1978'de Ann Arbor'da University of Michigan'da verdiği dersten.

## EK. 2. Yönetmenlerin Film Müziği ile İlgili Görüşleri

Film ve müzik ilişkisinde esas karar mercii ise yönetmendir. Özellikle Visconti gibi müzik geçmişi de olan yönetmenler, filmlerinde kullanılacak ya da özel olarak yazılacak müzikle ilgili yakından ilgilenirler. Müziklerinden ve çalışma prensiplerinden memnun olduğu bir besteci bulunca, yönetmenler genellikle daha sonraki filmlerinde de aynı besteci ile çalışmayı tercih ederler. Filmlerde karşımıza çıkan müziklerle ilgili genelde son sözü söyleyen yönetmenlerin görüşleri film müziği ile ilgili araştırmalarda son derece büyük önem taşır. Bu düşünceyle yola çıkarak burada bazı yönetmenlerin görüşlerini de eklemenin uygun olacağına karar verdim. Kimi müziğin gerçekten değerli olduğunu düşünürken bazıları da çok az ve dikkatli kullanılmazsa olumsuz etkiler yaratacağını düşünüyor. Birçok yönetmen özellikle Kubrick'in müzik seçimi ve kullanımından övgüyle bahsediyor.

"Müzik filmin etkisini en iyi nasıl güçlendirir?" sorusuna çeşitli yönetmenlerin (parantez içinde filmlerinden örnekler verilmiş) cevapları şöyledir:<sup>3</sup>

Roy Andersson (*Songs From the Second Floor*): "Genel bir bakış açısıyla, film müziği kontrpuan oluşturmalı...Müzik filmle beraber değil filme karşı çalışmalı, böylece filmdeki enerji ve tansiyonu artıran diyalektik oluşur. Fakat tabii ki bu kuralın da istisnaları vardır. Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filminin müzikleri harika. Geleneksel bir müzik uygulaması var, filmle birlikte yürüyor, fakat çok ince bir zevkle yapılmış." Bu filmde İrlanda ezgileri ve Handel, Schubert gibi bestecilerin eserleri kullanılmış.

Olivier Assayas (*Demonlover*): "Eğer duygular oyunculukta ya da görüntüde varsa,... o zaman müziğe ihtiyaç duymamalı. .. Filmde müzik kullanırken her zaman şu tehlike vardır: gerçekliği olabilecek bir şeye bir sahtelik ekliyor olabilirsiniz. Müzik organik olarak filmin özüne bağlı olması lazım, içten gelmeli ve bir kaplama olmamalıdır. Görüntüyle müziği birleştirdiğiniz zaman, tek başlarına olduklarından

---

<sup>3</sup> "The Best Music in Film, Scoring, Directors" başlıklı British Film Institute <http://www.bfi.org.uk/sightand sound/filmmusic/scoring.php> sitesinden Kasım 2011'de alınmıştır. Çeviriler bana aittir.

çok daha farklı ve ümit ederiz ki ötesinde bir şey olmalı. Mesela Kubrick'in 2001.A Space Odyssey filminde Strauss'un müzikleri gibi..."

Roger Corman (*The Little Shop of Horrors*): "Filmde müzik izleyicide, izleyici farkında olmadan, görüntünün oluşturduğu hikayeye karşı spesifik bir duygusal tepki yarattığında gerçekten işe yaramıştır. Hollywood'da bu giderek zorlaşmaktadır, çünkü müzik hep daha gürültülü ses efektleriyle yarışmak zorundadır."

Cameron Crowe (*Jerry Maguire*): "En iyi film müziği aklını teğet geçip doğru ruhuna gidendir. Beyninde bir şey yapar ve başka bir yere taşındığını hissedersin."

Guy Hamilton (*Goldfinger*): "Maurice Jaubert'in dediğinden daha iyisini söyleyemem: 'Sinemaya müzik dinlemeye gitmeyiz. Onun bizde perdedeki görsellerin yarattığı darbeyi uzatmasını ve derinleştirmesini bekleriz.' "

Bruce La Bruce (*Skin Gang*): "Kubrick her zaman sahneyi desteklemeyen tuhaf ya da beklenmeyen müzikler kullanmakta ustaydı, mesela A Clockwork Orange (1971) filminde acımasız bir dayak sahnesinde 'Singing in the Rain' şarkısını koymas gibi."

Sidney Lumet (*12 Angry Men*): "Filmde işlenmeyen bir şeyi açığa çıkardığı zaman müzik etkilidir. Başka bir başrol karakteri gibi muamele görmelidir."

Nicholas Meyer (*Star Trek*): "Müzik her sahneye renk ve ambiyans getirecek kadar güçlü olduğundan yönetmen ve takımına herhangi bir sahnede ihtiyaç duydukları atmosferi yaratmakla yükümlüdür - korku, sevgi, öfke, merak, heyecan... fakat bir ikinci ve bir o kadar önemli işlevi her filme kendi biricik sesini vermek; bu ses filmle o kadar yakından ilgili olmalı ki en ufak teması bile aklımıza bütün filmi tekrar geri getirebilsin....*The Sting* (1973 filminde Scott Joplin'in müzikleri gibi..."

Ronald Neame (*The Horse's Mouth*): "Müzik filmde dördüncü boyuttur, fakat kötü kullanılırsa yıkıcı olabilir... Aşırı kullanılırsa müzik sıkıcı ve etkisiz olur... sadece tek enstrüman büyük bir senfoni orkestrasından daha heyecan vericidir. En mükemmel örnek, Carol Reed'in *The Third Man* (1949) filmindeki zither [kanuna benzeyen bir enstrüman]. "



Alan Parker (*Evita*): "Kötü film müziği aksiyona katkıda bulunmadan sadece izinsiz girip rahatsız eder...Harika bir film müziği derinin altına işler, bilinçaltını harekete geçirir ve filmin duygusal güç trenini hızlandırır."

Pawel Pawlokowski (*Last Resort*): "Bazı filmlerde müzik perdedeki dünyayı mitsel ya da düşsel bir seviyeye taşır. Akla gelen böyle örnekler *Days of Heaven* (1978, Ennio Morricone), *Taxi Driver* (1976, Bernard Herrmann), ve *The Time of the Gypsies* (1989, Goran Bregovic)."

Martin Scorsese (*Taxi Driver, Gangs of New York*): "Müzik ve sinema doğal olarak birbiriyle gider çünkü görüntüler bir araya geldiğinde bunun gerçek bir müzikalitesi vardır. Kubrick gibi bir film yapımcısını alın mesela ...bir sahnenin temposu ya da hızıyla ilgili olağanüstü bir sezgisi vardı. Ve biliyordu ki bir sahneye müzik eklediğiniz zaman, eğer doğru müzikse ve doğru anda izleyiciyi vuruyorsa, *Barry Lyndon*'da küçük çocuğun cenazesindeki *Handel Sarabande*, ya da *2001: A Space Odyssey*'deki *Strauss Mavi Tuna Valsi* gibi, bu o sahneye ek bir boyut ve karenin ötesinde bir yaşamın gizemini getirir...fakat izleyiciye ne hissetmesi gerektiğini söyleyen bir müzikten daha kötüsü yoktur."

Wim Wenders (*Bueno Vista Social Club*): "Görsellerin anlamını değiştirmeden, onları sadece hava, özlem ve zamanla doldurarak."

Yönetmenlere yöneltile bir başka soru ise "En çok beğendiğiniz film müziği hangisidir ve neden bu kadar seviyorsunuz?"<sup>4</sup> Cevapları aşağıdaki gibidir:

Francis Ford Coppola (*The Godfather*): *The Thief of Baghdad* (1940) ve *Spellbound* (1945) - aynı besteci aslında [Bernard Herrmann]. Akılda kalan ve filmin özünü yakalayan müzikler. John Williams'ın son yaptığı *Catch Me If You Can* (2002) harika bir müzikti, mükemmel orkestrasyon..."

Lewis Gilbert (*Alfie, Educating Rita*): "Benim en beğendiğim film müziği Preminger'in *Laura* filmiyle Italian filmi *Death in Venice* (1971). İki tane seçtim çünkü tamamen farklı olmalarına rağmen - *Death in Venice*'de Mahler'in 5.

---

<sup>4</sup> British Film Institute, The Best Music in Film, Favourites/Directors; [http://www.bfi.org.uk/sightand\\_sound/filmmusic/favourites.php](http://www.bfi.org.uk/sightand_sound/filmmusic/favourites.php) sitesinden Kasım 2011'de alınmıştır. Çeviriler bana aittir.

Senfonisinin 2. bölümü var ve *Laura*'da romantik bir popüler tema - her ikisini de çok sevdim. Ama birini seç dersen, *Death in Venice*'i seçerim." (*Laura* filminin müziklerini David Raksin yazmıştı).

Norman Jewison (*The Thomas Crown Affair*): "En beğendiğim film müziği Bernard Herrmann'ın Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmi için yazdığı müzik olmalı. Müzik heyecanı yaratan ve korkuyu artıran bir unsur. Herrmann birçok film müziği bestecisini etkiledi, John Williams dahil. Spielberg'in *Jaws* (1975) filmini izlediğinizde, Herrmann'ın etkisini görürsünüz. Hitchcock'un *Birds* (1963) filmi de akılda kalıcı. [Herrmann'ın] Müziğini yaptığı her film müziğin filme kattığı gücü temsil ediyor."

Sidney Lumet (*12 Angry Men*): "*Godfather* (1972) ve *Godfather II* (1974). Aşık olduğumuz olağanüstü aktörler dışında hiçbir şey karakterlerin kimliklerini tanımamızda müzik kadar etkili olmuyor. Müzik burada masumiyetin kayboluşunu, ailenin daha basit ancak daha zor bir zamana duydukları özlemi yürekten hissettiriyor. Müzik sayesinde ailenin dile getiremediği arzuları canlı kalıyor." (Filmlerin müzikleri Nino Rota'ya ait).

John McNaughton (*Mad Dog and Glory*): Benim seçimim Ennio Morricone'nin Sergio Leone'nin *Once Upon a Time in America* (1983) filmi için yazdığı müzik. Hikaye geriye dönük anlatıldığından kafa karıştırıcı olabiliyor fakat Morricone'nin müzikte tematik ve armonik tekrarları kullanışı, hikayeyi birleştirmeye ve duygusal açıdan daha anlaşılır olmasını sağlıyor. ...Zamfir'in panflütle çaldığı melodi bizi ana karakter 'Noodles'ın anıları ve kayıplarıyla gölgelenmiş kalbine götürüyor."

Pawel Pawlokowski (*Last Resort*): "Hep iyi film müziğinin fark etmediğin müzik olduğunu duyuyorum. Buna şiddetle karşı çıkıyorum. Kişiliği olan filmlerin kişilikli müzikleri olur. Nino Rota'nın *Amarcord* için yazdığı müzikler, ya da Krzysztof Komeda'nın *Cul-de-Sac* (1966) ve *Rosemary's Baby* (1968) için yazdığı ezgiler çok fark edilir bir şekilde varlar. Filmlerindeki farklı karakterler gibi."

Martin Scorsese (*Taxi Driver*, *Gangs of New York*): "Bernard Herrmann'ın *Vertigo* için yazdığı müzik demeliyim. Hitchcock'un bu filmi takıntıyla ilgili, herşey tekrar aynı ana geri geliyor ve birçok imge de dairesel, merdivenler, kadının saç, kameranin hareketleri, filmin açılışı ve rüya sahnesi. Müzik de spiraller ve daireler

ile tatmin ve hayal kırıklığı etrafında yapılandırılmış. Herrmann, Hitchcock'un ne amaçladığını gerçekten anlamıştı - takıntının kalbine girmek istiyordu."



## ÖZGEÇMİŞ

Aslı Giray Akyunak Ankara’da doğdu. ABD CASP bursu ile Brown University’de çift anadal yaparak 1987’de Müzik ve Biyoloji bölümlerinden mezun oldu. 1996’da British Council bursu ile Royal College of Music’te piyano dalında LRSM (Kraliyet Müzik Okulları Lisansı) derecesi elde etti. 1995-1998 yılları arasında Bayrak Radyo ve Televizyon Kurumunda müzik ve sanat programları hazırladı ve sundu, KKTC Kültür-Sanat Danışma Kurulu Üyeliği ile Kıbrıs Türk Sanatçı ve Yazarlar Birliği Yönetim Kurulu Üyeliği yaptı. Bugüne kadar KKTC’yi temsilen Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Avusturya, Belçika, Fransa, İsviçre, Bahreyn Krallığı, ve Makedonya’da konserler verdi. 2000’de British High Commission Chevening bursu alarak bir yıl sonra İngilterede University of York’tan Müzik alanında Master derecesi elde etti. Oniki yıl çeşitli okullarda öğretmenlik yaptıktan sonra, 1999 yılında Doğu Akdeniz Üniversitesinde Müzik Bölümünü kurdu, 1999-2004 ve 2007-2009 yılları arasında Bölüm Başkanlığı yaptı; piyano literatürü, müzik teorisi, piyano pedagojisi, müzik tarihi ve piyano dersleri verdi. 2005 yılında DAÜ TV’de SanArt adlı kültür-sanat programının yapımcılığını ve sunuculuğunu üstlenen Giray, çeşitli yurtiçi ve yurtdışı konferanslarda müzik eğitimi ve film müziği le ilgili bildiriler sundu ve makaleler yayımladı. 2004’de Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesinde doktora programına kabul edildi ve tez aşamasına geldi. 2004’te *Femmegusta* adlı kısa filmin, 2009’da da Skip Norman’ın Bir Kazının Etnoğrafyası adlı belgesel filminin, 2010’da da *Kanatsız Uçmak* adlı kısa filmin, 2012’de ise yine Skip Norman’ın Kıbrıslı Türk yönetmen Derviş Zaim’in *Gölgeler ve Suretler* adlı filminin çekim belgeseli olarak hazırladığı *Visual Storytelling* adlı filmin özgün müziklerini besteledi. 2006’da ise Kıbrıslı Türk besteci Kamran Aziz ile ilgili olan *Al Yemeni Mor Yemeni* adlı belgesel filmin yapımcılığını ve sanat yönetmenliğini yaptı. 2008’de Ekrem Yeşilada’nın *Kıbrıs’ta Geleneksel Türk Müziğinin Gelişim Süreci* adlı kitabının İngilizce çevirisini gerçekleştirdi. Fotoğraf sanatıyla da uğraşan Giray bugüne kadar bir kişisel sergi açmış (Kadının Gözüyle Doğa 2004), beş de karma sergiye katılmıştır. Mayıs 2011’de ise KKTC’ni temsilen Israil’de Tel Aviv Emeritus Oda Orkestrası’nı yöneterek iki konserde kendi eserlerini seslendirdi. 2011-2012 yılları arasında kuruluşunda görev aldığı Gazimağusa Kıbrıs Sanat Derneği Otello Çoksesli Korosu’nun ve Doğu Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Korosunun sanat danışmanlığını ve korrepetitörlüğünü yaptı. 2012’de otantik Kıbrıs

müziklerinin çoksesli düzenlemelerini seslendiren *Turkuaz* adlı oda müziği grubunu kurdu, aranjörlük ve yönetmenlik görevlerini üstlendi. 2013’de Yaşar Üniversitesi Müzik Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı ve Sanat Tasarım Fakültesi Sanatta Yeterlik programına kabul edildi. Aynı zamanda Yaşar Üniversitesi Müzik Bölümü Modül Sistemleri Koordinatörlüğü yapmaktadır. Lefkoşa’da öğrencileri tarafından kurulan B&G Müzik Okulunun eğitim danışmanlığını halen gönüllü olarak sürdürmektedir. Mart 2017’de Alman-Türk Dostluk Projesi kapsamında Almanya’nın Bonn ve Köln şehirlerinde Aloisiuskolleg Bonn Orkestrası ve Parafonia Korosu eşliğinde Fazıl Say’ın Nazım Oratoryosunun performanslarında piyanist olarak görev almış, Yaşar Üniversitesi Müzik Bölümü şan öğrencileri ve mezunlarıyla Bonn’da bir resital vermiştir. En son makalesi “Visconti’nin *Venedik’te Ölüm* Filminde Metinlerarasılık ve Müziğin (Baş)Rolu” Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisinde Haziran 2017’de yayımlanmıştır.