

T.C.

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANA SANAT BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ONUR AMAÇ

SİNEMADA OPERA MÜZİĞİNİN KULLANIMI

DANIŞMAN:

PROF. DR. ŞEFİK GÜNGÖR

İZMİR 2017

T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sinemada Opera Müziğinin Kullanımı” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

İmza  
Ad Soyad  
Tarih

Onur Amca  
  
15-03-2017

## ÖZET

Filmlerde opera müziklerinin kullanılması, dramatik anlatı yapısının etkisini artırabilmek / yoğunlaştırabilmek için kullanılmaktadır. Bu şekilde anlatıyı oluşturan pek çok faktör, etkinliğini arttırabilmektedir. Bu şekilde tema, karakter özellikleri ve çatışmayı besleyen unsurların etki gücünün artırılması beklenmektedir. Sinema sanatında sesin kullanımı, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişle birlikte yoğun olarak kullanılmaktadır. Öyle ki, bazı popüler filmler müzikleriyle tanınır, film için düzenlenene soundtrack albümleri, filmde ayrı olarak alıcı bulur.

Opera müzikleri, sanatsal anlatımın belki de en yüksek formu olarak tanımlanmaktadır. Bu yüzden, filmlerde opera müziklerinin kullanımı, sanatsal / estetik anlamda filmi besler, onu estetik anlamda üstün bir noktaya taşır. Sanatçının bir filmde özellikle vurguda bulunmak istediği, anlatısal anlamda desteklemek istediği durum, tema, karakter ve çatışma özellikleri, opera müziklerinin kullanımı ile yüksek kültür ürünü düzeyine ulaşmaktadır. Bu bağlamda operanın insan ruhunun derinliklerine doğru yaptığı yolculuk, sinemasal anlatının desteği ile ifade bulur.

Çalışmada, uygulama olarak çekilen filmin estetik yetisini kuvvetlendirmek ve çalışmada yer alan tema, karakter ve çatışma özelliklerini desteklemek amacıyla kullanılan opera müziğinin, sinema sanatındaki tarihsel gelişimi, sessiz filmde başlayan serüven içinde değerlendirmeye alınmıştır. Böylece opera müziğinin sinema sanatı içerisindeki varlığı tanımlanmıştır. Bu kullanımın altyapısını oluşturabilmek için de, daha önce popüler örneklerde karşılaşılan opera müziklerinin güncel uygulamadaki teorik altyapısı irdelenmiştir. Böylece, şu ana kadar yapılmış olan uygulamalar ile, çalışmada sonucunda hayata geçen uygulama arasındaki paralellikler, farklılıklar ve estetik yapı arasında bir bağlantı kurulma yoluna gidilmiştir.

## ABSTRACT

The use of opera music in the movies, the effect of the dramatic narrative structure is used for yoğunlaştırabilmek/increase. In this way, a lot of factors that make up the narrative, and cause the effectiveness. In this way, theme, character traits and the effects are expected to increase the power of the elements that feed the conflict. The use of sound in cinema, accompanied voice to the movies from the silent film extensively. So much so, that some popular movies music arranged for the film soundtrack albums, known from the film finds the buyer separately. Opera music, defined as the highest form of artistic narrative perhaps. Therefore, the use of opera music in films, artistic/aesthetic sense her aesthetic sense film nourish carries a superior point,. Especially in a film tribute to the artist's narrative sense, want to want to support status, theme, character and conflict features, opera music reaches a level of high culture with the use of the product. In this context, the opera into the depths of the human soul journey, with the support of the narrative cinematic expression. In the study, the implementation of the power of the film's aesthetic taken located intensify and study theme, character and conflict property is used to support its historical development in the art of opera music, cinema, silent films were taken into consideration in the beginning of the adventure. Thus the art of opera music is defined by the presence within the cinema. In order to create the infrastructure of this use, previously popular examples of applications of theoretical music opera encountered engine is scrutinized. Thus, applications that have been made so far as a result of the study, with Parallels between the last application to life, a connection between doing and aesthetic differences in the vowel.

## TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Tez Danışmanı olarak bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Şefik Güngör

(İmza ve Tarih)

30-11-2016

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

Doç.Dr. Özge Gülbey Usta

(İmza ve Tarih)

30.11.2016

Özge Gülbey Usta

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

Yard.Doç.Dr. Faik Kartelli

(İmza ve Tarih)

30-11-2016

Faik Kartelli

Doç.Dr. Çağrı Bulut

Enstitü Müdürü

# “SİNEMADA OPERA MÜZİKLERİNİN KULLANIMI VE BİR ÖRNEK FİLM”

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

### 1. BÖLÜM: TİYATRONUN DOĞUŞU VE KLASİK DRAMATİK ANLATI.....19

1.1. Tiyatronun Doğuşu.....	19
1.2. Klasik Dramatik Yapı.....	23
1.2.1. Dram ve Tragedya.....	23
1.2.2. Klasik Dramatik Yapının Ana Öğeleri.....	28
1.2.2.1. Karakter.....	28
1.2.2.2. Yöneliş.....	29
1.2.2.3. Çatışma.....	29
1.2.2.4. Olay/Olay Örgüsü.....	30
1.2.2.5. Üç Birlik (Eylem, Zaman, Mekan) Kuralı.....	30

### 2. BÖLÜM: SİNEMADA OPERA MÜZİKLERİNİN KULLANIMI .....32

2.1. Apocalypse Now:.....	45
2.1.1. Filmin Konusu:.....	45
2.1.2. Ride of the Valkyries:.....	46
2.1.3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:.....	47
2.1.3.1. Temaya Yönelik Katkı:.....	47
2.1.3.2. Karaktere Yönelik Katkı:.....	49
2.1.3.3. Çatışmaya Yönelik Katkı:.....	50
2.2. In Bruges:.....	51
2.2.1. Filmin Konusu:.....	51
2.2.2. Winterreise:.....	51
2.2.3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:.....	51

2.2.3.1. Temaya Yönelik Katkı:.....	51
2.2.3.2. Karaktere Yönelik Katkı:.....	51
2.2.3.3. Çatışmaya Yönelik Katkı:.....	53
2.3. The Shawsank Redemption:.....	54
2.3.1. Filmin Konusu:.....	54
2.3.2. Figaro'nun Düğünü.....	54
2.3.3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:.....	55
2.3.3.1. Temaya Yönelik Katkı:.....	55
2.3.3.2. Karaktere Yönelik Katkı:.....	56
2.3.3.3. Çatışmaya Yönelik Katkı:.....	56
<b>3. BÖLÜM: UYGULAMA.....</b>	<b>57</b>
3.1. Filmin Adı.....	57
3.2. Filmin Konusu:.....	57
3.3. Ana Tema:.....	57
3.4. Karakterler:.....	57
3.5. Çatışma.....	58
3.6. Filmde Kullanılan Opera Müzikleri:.....	58
3.6.1. Mozart Don Giovanni, Overture:.....	58
3.6.2. Aida - The great priestess invoking Phta:.....	58
3.6.3. Der Leiermann, 24th Lieder from Die Winterreise, Music by Franz Schubert:.....	58
3.6.4. Ruggero Leoncavallo I Pagliacci finale:.....	59
3.6.5. Giacomo Puccini Tosca ,E lucevan le stelle arya:.....	59
3.6.6. Selman Ada Ali Baba Ve Kırk Haramiler ,Haramibaşı arya:.....	59
<b>SONUÇ.....</b>	<b>60</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>61</b>

## GİRİŞ

Sinema, anlatım tekniği açısından birbirinden oldukça farklı pek çok sanatsal ifade biçiminin birleşiminden meydana gelmektedir. Tiyatro, müzik, heykel, resim, mimari gibi sanatların bir araya gelerek beyazperde üzerinde gösterimi ile sinema sanatı hayat bulur. Sanatın antik dönemden bu yana gelişimi içinde uğradığı pek çok durağın sonu, sinema sanatına rastlamaktadır. Sinema, ilkel dönemlerin büyü ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikimlerinin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojidir. (Onaran, 1994:XI)

Sinema sanatı, sosyoloji-psikoloji gibi bilimlerle, tarihle, ekonomiyle, teknolojiyle doğrudan bağlantılıdır: etkileyen ve etkilenendir. Farklı coğrafyalardan insanların bir araya gelmesini sağlarken, toplumun görsel belleğini ve gelecek tasarımını yeniden üretir. Aynı zamanda sinema, resim, heykel gibi plastik sanatlardan ve klasik müzik gibi st kültür ürünlerinden farklı olarak toplumun katmanlarına seslenir ve onları aynı seyir zamanı içinde sinema salonunda buluşturur. Bu sebeple sinema, toplumun tüm katmanlarını sınıf gözetmeksizin kapsar. (Erkılıç, 2009:47)

Hareketin çeşitli evrelerini gösteren görüntü dizilerinin birbiri ile ilişkilenebileceği dşuncesinin gelişmesiyle birlikte film dili doğmuş oldu. Bu yeni anlatım biçimi, zamanla görsel iletişim biçimi haline geldi. (Arijon, 2005: 16-17)

Sinema ile opera arasındaki ilişki, sinemanın ilkin örneklerinden bu yana karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, bu ilişkinin kurulmasında önem teşkil etmektedir. Ses teknolojilerinin gelişim göstermesi, görüntü ile sesin eş zamanlı olarak, bir arada var olabildiğini sağlamıştır. Bu birliktelik, sinemasal anlatının gelişmesinde ve seyircinin algısında büyük bir devrim yaratmıştır. Günümüzde sinemanın popüler kültür ürünlerinden daha fazla faydalanmasıyla birlikte, operasal anlatı, sinemasal anlatıda daha etkin biçimde karşımıza çıkar.

Sessiz sinema, sinemanın doğuşundan 1920'li yılların sonuna kadar hükümdarlığını srdrmuştr. Ses teknolojilerinin görüntü teknolojileri ile bağlantı kuramadığı bu dönemde, sinemasal anlatı, salt hareketli görüntülerden oluşmaktadır.

28 Aralık 1895 günü Fransız Lumiere kardeşler, kendi icatları olan



“*cinematographe*” isimli cihazı halka sunarlar. Görüntüleri kaydeden ve ekran üzerine yansıtan bu cihaz ile filmler gösterilmiştir. Lumiere kardeşlerin temelini attığı sinema sanatı, 1920’li yılların sonuna kadar sessiz olarak varlığını sürdürür. Bu zamana kadar ses, yalnızca film gösterimi sırasında piyanoyla eşlik etmek için çalınan müziklerden oluşmaktadır. (Vardar, 2009.)

Berg (1976), sessiz filmlerin müzik eşliğinde sunulmasına neden olarak şunları göstermiştir: (1) Rahatsız edici gürültülerin ortadan kaldırılması, (2) Durgunluğun, hareketsizliğin, sessizliğin ortadan kaldırılması, (3) Film olgusunun sürekliliğine aracılık etmek, (4) Filmin görüntülerinin illüstrasyonu, (5) Ticari nedenler. (Erdoğan, 2005; 76)

Görüntü ile sesin bir arada aktarılabilmesi sorunu, dönemin pek çok mucidinin zihnini kurcalayan en önemli sorundu. Lumiere kardeşlerin “*cinematographe*” aygıtı ve Thomas Edison’un “*kinetoscope*” buluşu, hareketli görüntünün perde üzerine yansıtılabilmesini sağlamıştı. Ancak bu cihazlar, yalnızca görüntünün aktarımını başarabiliyor, sesi senkronize bir biçimde görüntü ile eşleyemiyordu. Görüntü ve ses, nasıl bir araya getirilmeliydi?

Fransa’da Charles Pathe, Almanya’da Mester, Cinematographe’ı gramafon ile birleştirmişlerdir. Bu şekilde görüntü ile ses arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışan mucitler başarısız olmuşlardır. “*Cinephone, Xivaphone, Chronophone*” gibi cihazların temel problemi, görüntü ile ses senkronizasyonun tam anlamı ile sağlanamamasında yatmaktadır.(Hanson, 1998.) Senkronizasyon kaybı, sesin kalabalık kitlelere iletim sorunu ile birleşince mucitler farklı yollar aramaya başlar. (Vardar, 2009.)

1906 yılında Eugene Laust, sesi fonografik bir yöntemle filmin kenarına işlemeyi başarır. Bu şekilde görüntü ile ses arasındaki senkronizasyon tutturulur. Yükselteç (amplifier) kullanımı ile kalabalık kitlelerin sesi alılmama konusundaki sıkıntıları çözülür ve sessiz sinema, yerini sesli sinemaya bırakır. (Hanson, 1998.)

Ses teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte üretilen ilk sesli film, Alan Crosland’ın yönettiği, Al Jolson’un başrolünde oynadığı *The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı)* adındaki müzikal filmidir. (Vardar, 2009.) Filmde, sinema tarihinde bir ilk olarak görüntü ile ses senkronize bir biçimde ilerler. Bu şekilde ses ve görüntü,

ilizyonu ve anlamı yaratmada beraber kullanılır. Sessiz sinema zamanla seyirci tarafından terk edilir ve tüm endüstri, sesli sinemaya geçer. (Hanson, 1998.)

Müzikal filmlerde dans ve şarkı başat faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Sesler vitofonla kaydedilir. Özellikle Arthur Freed ve Nacio Herb Brown hit şarkıları yazan besteciler arasında önde gelen bestecilerden olmuşlardır. İlk sesli filmlerde tür olarak en çok müzikal filmlere rastlanmasının önde gelen nedeni olarak 1930’larda ekonomik krizin başlamasıdır ve böyle bir ortamda Amerikan seyircisinin sinemaya çekmenin en iyi yolu eğlenceli filmlerin çekilmesi verilmektedir (Konuralp,1998). Bu yüzden Broadway’den müzisyen, besteci, oyuncu, yönetmen ve teknisyenlerin Hollywood’a geçmiştir ve stüdyolar kendi özel müzik dairelerini kurup, bunların başına şirketlerin tüm prodüksiyonlarının müzik sorunlarıyla uğraşması amacıyla müzik direktörleri getirtmişlerdir. (Erdoğan, 2005; 76)

Seyirci üzerinde sesin büyük bir etkisi vardır. Görüntü aracılığı ile aktarılan his ve duyguların ifadesinde ses büyük önem taşır. Seyirciye yalnızca ekranda görülenin değil, ekran dışında var olanların da bilgisini verir. (Ribrant, 1999)

Filmin seyirci üzerindeki etkisini arttırabilmek için seçilen müziği önemli olduğunu keşfeden yapımcılar, filmlere özel müzik yapılması gerektiğini düşünmeye başlamışlardır. Bunun üzerine Pathé kardeşlerin talebiyle ilk film müziğini (score) 1908’de “L’Assassinat du Duc de Guise” filmi için Camille Saint-Saens yapmıştır. Bundan sonra, 1913’te “Der Student von Prag” için Joseph Weiss, 1914’te “Cabirio” için Ildebranda Pizzetti, “Rapsodra Satanica” için Lyda Barelli ve Pietro Mascagni, 1915’de ‘The Birth of a Nation’ için Joseph Carl Breil, 1916’da “Civilisation” için Victor Schertzinger özel film skorlarını hazırlamışlardır. (Erdoğan, 2005; 76)

Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, pek çok soru ve sorunu da beraberinde getirir. Einstein, Pudovkin ve Alexandrov gibi yönetmenler, oluşan bu yeni akımın, sinema sanatına ne gibi katkıları ya da zararları olabileceği hakkında fikir belirtirler. (Alço, 2008) Özellikle Einstein, sesin sinemayı bir çeşit “filme alınmış tiyatro” haline getireceğini savunurken, öte yandan sesin “sinemasal anlatı ve montaj tekniğinde” olumlu katkılarda bulunabileceğini savunur. (Alço, 2008)

Sesli sinemanın ilk örnekleri müzik ve operadan sıkça yararlanmıştır: operalardan sahneler, konser görüntüleri ve ünlü müzisyenlerin çalışmaları sıklıkla sinema sanatının malzemesini oluşturmaktaydı. (Konuralp, 2004) Sinema ile müziğin yakınlığı, 1931 yılında gösterime giren “*Broadway Müzikali*”nde karşımıza çıkar.

Bu dönemde konulu filmlerde kurgunun ana odağı, hem ilgi çekmesi, hem de anlatıyı güçlendirmesi gerekçesiyle müzik üzerine oturmaktadır. Çeşitli operalar filme çekilir, müzikaller büyük ilgi görür. (Alço, 2008)

Sinema ile müzik arasındaki ilişki diğer sanat dallarının birbirleri ile kurdukları ilişkiye oranla farklılık göstermektedir. Müzik, zamanı odak alan en önemli sanattır; zamanın kesin olarak kontrolünü talep eder. Roman, tiyatro, ya da heykel sanatlarından farklı olarak, zaman kavramının mutlak olarak denetlendiği, kontrol edildiği, hükmedildiği bir alana ihtiyaç duyar müzik. Soyut anlamda sinema sanatı, tıpkı müzik gibi ritmin, armoninin, ezginin en iyi şekilde kullanılmasını şart koşar. Böylelikle sinemasal anlatının “ezgisi” tam olarak denetlenebilir hale getirilebilmektedir. Böylece beyaz perde üzerinde bu “sinemasal” imge ve olayların armonik olarak karşılığı yaratılmış olur. (Monaco, 2008: 56-57-58)

Müzik, sessiz sinema döneminde, dış kaynaklar aracılığı ile seyirciye aktarılmaktaydı. Bu dönemde filmlere bir piyanist eşlik etmekteydi. Piyanist, ya film için özel olarak bestelemiş olduğu parçayı filmin ritmine uydurarak çalıyor, ya da Bethoven, Mozart, Tchaikovsky gibi tanınmış klasik müzik bestekârlarının eserlerini yeniden düzenleyerek filme adapte ediyordu. (Meriç, 2009) İlk başlarda müzik, istenmeyen/ gereksiz sesleri marke etmek ve aksiyonu seyirciye açıklamak için kullanılırken, sonradan, *The Jazz Singer* ile birlikte gerçek seslerin de kullanılmasıyla müzik, filmin atmosferini ve ruhsal içeriğini açıklamak için gerekli olan başat figür olmaktan çıkmıştır. (Cohen, 1999)

Filmde müzik kullanımının yeri ve önemini “müzik olmayan filme rastlamak çok zordur” diyerek belirtebiliriz. Filmde müzik kullanımı daha filmler ilk kez sinemada gösterilmeye başlandığından itibaren görülür. Bu kullanımla birlikte bilinmesi gereken bazı yeni kavramlar ve işlevler ortaya çıkmıştır. (Erdoğan, 2005; 47)

Müziğin sinema üzerindeki sekiz işlevini Cohen (1999) şöyle açıklar:

*“Müzik, gereksiz sesleri marke eder. Sahneler arası geçiş ve devamlılığa katkısı vardır. Önemli sahnelerin dikkat çekmesini sağlar. Filmin jeneriğinde yer alır ve film hakkında ön-bilgi verir. Özellikle anlaşılması-alımlanması güç durumlarda anlamın ve anlatıcının arasında bir köprü kurma işlevine sahiptir. Geçmişte ve gelecekte*

*meydana gelen olayların seyircinin kafasında bir bütün hale gelebilmesi için, film ile bütünleşik bir hale gelir. Müzik, filmdeki gerçeklik algısını arttırır ve seyircinin filme olan ilgisini uyanık tutar. Ve son olarak, bir sanat olarak müzik, filme estetik değer katar. “*

Müzik, 1931 yılına gelindiğinde yapımcı ve yönetmenler tarafından aşk filmlerinde duygu yoğunluğunun arttığı sahnelerde ve sessiz sekansları anlamsal olarak desteklemek için kullanılmaya başlanmıştır. Fakat filmlerde duygu yoğunluğunu arttırmak için kullanılan müziğin kaynağı, müzikli filmin bu ilk örneklerinde “açıklanmak” durumundaydı. Bu dönemde yönetmenler, seyircinin duymakta olduğu müziği, seyircinin zihninde “rasyonalize” etme çabasına girişmişlerdir. Seyirci müziğin kaynağını ekranda görmelidir. Böylece duyduğu müzikle kurduğu inandırıcılık ilişkisi yönetmen tarafından geliştirilmiş olacaktır. (Tanrısever, 2001:8)

Hollywood film endüstrisi 30’lu yılların ilk başlarından itibaren, Avrupa’dan birçok önemli besteciyi kendi bünyesine almıştır. Max Steiner ile Erich Wolfgang Korngold Avusturya’dan, Dimitri Tiomkin Rusya’dan Miklós Rózsa Macaristan’dan Bronislau Kaper Polonya’dan gelmişlerdir. Ayrıca 1933’den sonra Almanya’da Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte bu ülkeden birçok bestecinin Hollywood’a göçmesi Avrupa’dan gelen bestecilerin çoğalmasına neden olmuştur. Bunlar arasında Franz Wachsmann, Frederich Hollaender, Paul Dessau, Hans J. Salter, Werner Richard Heymann vardır. Bütün bu önemli bestecilerin müzik tarzı, Hollywood müziğinin biçimlenmesinde rol oynamıştır. Aynı zamanda Wagner, Puccini, Verdi ve Richard Strauss gibi isimlerin sahne eserlerindeki müzikleri, film müzikleri yapılırken örnek alınmıştır. (Erdoğan, 2005; 78)

Kısa bir süre sonra Amerika’da ekonomik krizin atlatılmasıyla ve ekonominin düze çıkmaya başlamasıyla birlikte müzikal filmler yerini konulu filmler almaya başlamıştır. Müzik ilk başlarda, sessiz film müzik tekniklerinin olduğu gibi aktarılması şeklinde olmuş; müzik eskiden olduğu gibi filmin tümünde değil daha çok diyalogsuz bölümlere ve hareketli sahnelerde yer almaya başlamıştır; öncelikle sesli sinemanın ilk dönemlerinde müzik sessiz sahneleri çeşitlendirme ve seslendirme amacıyla kullanılmıştır. Ancak; ses tekniğinin yeteri kadar gelişmemesi ve seyircinin konuşma olmayan yerlerde sıkılacağı kaygısının sürmesi müzik kullanımının ehemmiyetini devam ettirmiştir. Müziği sözlü iletişimin olmadığı yere

yerleştirme daima vardı ve halen de günümüzde bu uygulamaya devam edilmektedir. Bu uygulama, iletilmek istenen duygunun tutarlılığını sağlamak ve devamlılıkta gelecek sahne için belli bir modu tutmak ya da oluşturmak için gerçekleştirilmektedir. (Erdoğan, 2005; 77)

1950’li yıllardan sonra sinema için üretilen müziklerin içeriği ve biçimi değişiklik göstermeye başlamıştır. Müzik artık karakterin duygu durumuna ve ruh halini açıklamak için kullanılırken, durum ikinci planda kalıyordu. Böylece ekranda seyircinin karşısına çıkan aksiyondan çok, karakterin derinliği müzik aracılığı ile pekiştiriliyordu. (Tanrısever, 2001:11)

1950’li yıllarda müzik endüstrisi büyük bir darbe almıştır. Bestecilerin kendi eserlerine sahip olmak istemesi, televizyonla rekabet, telif hakkı gibi etmenler, film şirketlerini bütçe kısıtlamasına gitmesinde önemli sebepler haline gelmiş, sonuçta müzik şirketleri kapatılmış ya da küçültmeye gidilmiştir. Hukuksal engellerin kalkmasıyla besteciler, artık kendi bestelerinin sahibi olmuştur. Bunun en önemli örneklerden biri Tiomkin’dir. (Erdoğan, 2005; 78)

1960 ile 1980 arasındaki dönemde sinema sektörü pek çok dış rekabet ile mücadele etmek durumunda kalmıştı. Özellikle televizyon teknolojisinin gelişmesi ile birlikte artık insanlar sinema salonlarına gitmeksizin de film tüketebiliyordu. Televizyonun kolay tüketilebilirliği ile film yapım maliyetlerinin artması sonucunda büyük stüdyolar yapımlarını azaltma yoluna gitmişti. Sektörün böylesi büyük bir sıkıntı çekmesi sonucunda popüler müzik alanında eser veren pek çok müzisyen, ana akım sinemanın desteğine koştu.

*“Bağımsız film bestecilerinin de film müziği piyasasına girmesiyle birlikte, birbirinden farklı pek çok türde müzik, filmlerde boy göstermeye başlamıştır. Bu sırada ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga akımının da gelişim göstermesi ile birlikte kısa motifli, az sayıda enstrüman ile birlikte çalınan müzikler ve romantik açıdan zengin, piyano ve vürmalı çalgılar ile desteklenen orkestra müzikleri, ana akım Avrupa film müziği piyasasının ana özelliği haline gelmiştir. Giovanni Fusco, Michael Legrand, Francis Lai, Maurice Jarre gibi film müzisyenlerinin çalışmaları zamanla Avrupa filmlerini etkileyerek*

*Avrupa film müziğini, Amerikan tarzından tam anlamıyla koparacaktır.” (Konuralp, 2004: 48-49)*

1960’lı yıllarda bağımsız film müziği bestecilerinin yanı sıra, popüler müziğin önemli bestekârları da film müziği sektöründe yer almaktadır. Bu arada Avrupa’da farklı besteleme tekniklerine yönelik arayışlar da devam etmektedir. İngiltere’de artık çağdaş besteciler yerine, pop müziğe ilgi oluşmaya başlamıştır. “Fransa’daki yeni dalga akımının gelişmesi müziğe yönelik beğeni algısını da değiştirmiştir. Kısa motifli az sayıda çalgı ile çalınan müzikler ya da romantik açıdan çeşitlemelere açık, piyano ve vürmalı çalgılarla donatılmış geniş orkestra skorları, bu dönemin Avrupa film müzikleri en önemli karakteristik özelliklerindedir. Giovanni Fusco, Michel Legrand, Francis Lai, Maurice Jarre kısa zamanda diğer Avrupa filmlerini de etkileyerek, stil açısından Avrupa film müziğini Amerikan film müziğinden tamamen ayırmışlardır. Bu döneme ait diğer besteciler; Alessandro Cicognini, Georges Delerue, Nino Rota, Ennio Morricone, Ron Goodwin, Laurie Johnson, Richard Rodney Bennett, Roman Vlad, Mikis Theodorakis, Manos Hadjidakis gibi önemli sanatçılardır. (Erdoğan, 2005; 86)

1970’de bir Kubrick filmi olan “2001: A Space Odyssey” bilim kurgu türünde Arthur C. Clarke uyarlamasıdır. Filmin açılışında Richard Strauss’un “Also Sprach Zarathustra,” uzayın güzel ve büyük boşluğunda yolculuk sırasında Johann Strauss’un “Blue Danube” valsini, uzaydaki görev sırasında yaşamın sıkıcılığını ve uyuşmuşluğu için Khachaturian’ın “Gayene” bale suiti, Filmin doruk noktasında çağdaş Macar bestecisi Gyorgi Ligeti’nin eserleri filmde 3 defa kullanılmıştır.

*“Filmde konusu geçen karakterin on sekiz ay sonra 2001 yılında Jüpiter görevi sırasında düşüşüne, Ligeti’nin 1965 yılında yazmış olduğu Mezzo-Soprano ve 2 karışık Koro ve Orkestra için “Requiem”i Ay otobüsü sırasında, 1966’da yazmış olduğu Koral yapıtı “Lux Aeterna” ve kaleydoskopik yıldız geçidi sırasında, 1961 de yazmış olduğu “Atmospheres” adlı orkestral yapıtı temel alarak Keir Dullea, filmin geleceğin çocuğu bölümü için vokal solistler ve ensemble için dönüştürüm yapmış ve bu “Adventures” olarak adlandırılmıştır. MGM kayıtları yapımcısı Jasse Kaye “2001”in film müziği albümü için Deutsche Grammophon firmasıyla anlaşmıştır.*

*Performansı Viyana Filarmoni Orkestrası'yla Şef Herbert Von Karajan yapmış, bir başka kaydı ise Şef Karl Bohm, Berlin Filarmoni Orkestrası'yla gerçekleştirmiştir. Albüm büyük beğeni almış ve 1968 yılında yalnızca pop listelerinde 120 hafta ilk 25 arasında yer almıştır. 90'lı yıllarda besteciler bu albümden etkilenerek müzik yapmışlardır. Filmden sonra klasik LP satışları artmış ve daha çok Ligeti, Strauss vb. satılmaya başlamıştır.” (Erdoğan, 2005; 86)*

Film-müzik işbirliğinin gelişmesiyle birlikte 1980'lere gelindiğinde müzik, başarılı bir filmin vazgeçilmezi haline gelmişti. Yüksek gişe hâsılatı elde eden filmler, artık müzikleri ile de büyük başarıya ve prestije sahip oluyorlardı. Bu konuda karşılaşılan en belirgin örnek John Williams'tır. John Williams, Steven Spielberg'in yönettiği “*Jaws*” filminin müziklerini besteler ve aynı yıl en iyi film müziği alanında Oscar ödülünü alır. Williams, bu başarısından iki yıl sonra George Lucas'ın yönetmenliğini yaptığı “*Star Wars*” filminin müzikleri ile tekrar Oscar ödülünün sahibi olur. Williams'ın bu başarıları, filmlerin yarattığı etki ile birleşince iyi bir filmin, iyi müzik olmaksızın başarılı olamayacağı fikri hakim hale gelir. Williams, besteleri hakkında şunları söyler:

*“Genellikle yapmaya çalıştığım şey yıllardır yaptığım konserlerden dolayı olsa gerek antrakt, uvertür, hafif-yüksek-hızlı-yavaş...vs. gibi terimler çerçevesinde, en tatmin edici sesleri elde edebileceğim şekilde, filmden aldığım malzemeyle müzikal bir temsil yaratmak. Yani dinleyicinin ilgisini yakalamak için belirli ölçütler var.” (Tonks, 2006: 76-77)*

80'lerde sinema sektörüne müzik damgasını vurmuştur. Müziklerini yine Williams'ın yapmış olduğu “*E:T – Extra Terrestrial*” filmi hem gişede, hem de albüm satışlarında oldukça başarılı olur. Bir başka besteci Jerry Goldsmith, “*Alien*”, “*Star Trek: The Motion Picture*”, “*The Omen*”, “*Rambo 1-11-11*” filmleri ile ön plana çıkar. (Tonks, 2006: 83-84-86)

Devam eden süreç içinde Hans Zimmer, Danny Elfman gibi besteciler, pek çok başarılı filmin müziklerini bestelerler. Film müziği, sessiz sinemanın eşlikçi piyanistinden, usta işi yönetmen-besteci işbirliği sayesinde milyon dolarlık bir endüstri haline gelir. (Tonks, 2006: 101-104)

Batı sinemasında sesin ve müziğin kullanımına baktıktan sonra, Türk sinemasında karşımıza çıkan ses ve müziği incelemek önem taşımaktadır. 1896 yılı, Türk sineması için bir milat niteliği taşımaktadır. Bu tarihte İstanbul'da ilk defa Yıldız Sarayı'nda film gösterimi yapılmıştır. Takip eden 1897 yılında bu sefer, Sigmund Weinberg'in Beyoğlu'ndaki film gösterimleri büyük ilgi görmüştür. Weinberg'in bu çabaları, 1908 yılında meyvesini vermiş, İstanbul'da Türkiye'nin ilk sineması Pathe sineması hayata geçmiştir. Bu gelişme üzerine İzmir'de 1909 yılında İzmir'de de sinemalar açılmaya başlamıştır. (Erdoğan, 2005; 101)

Osmanlı Devleti'nde film üretimi, Weinberg'in başında bulunduğu, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasıyla başlamıştır. Türkiye de çekilen ilk film, Fuat Uzkınay tarafından yönetilen, "Himmat Ağa'nın İzdivacı" (1918) adlı filmidir. Filmin yapımcılığını Weinberg üstlenmiştir. Film, bir Moliere uyarlamasıdır. Bu filmi takiben Sedat Simavi'nin Pençe ve Casus filmleri takip etmiştir. Ardından 1922 yılına gelindiğinde bir belgesel, "Bağımsızlık, İzmir Zaferi" seyircinin karşısına çıktı. Aynı yıl, Türkiye'de bir ilk olarak özel film stüdyosu Kemal Film çalışmalarına başladı. (Erdoğan, 2005; 103)

Muhsin Ertuğrul, 1922 ile 1939 arasında film yönetmenleri arasında tekel oluşturmaktaydı. 1922-39 arasında 29 film yönetti. Tiyatro oyunlarının, küçük operaların, yabancı filmlerin ve hayali-kurgu türü filmlerin sinema uyarlamaları biçimindeydi. Konularsa, Tanzimat döneminin de etkisiyle Batı'dan alınmadır. Bu durum daha sonraki yıllarda da devam edecektir. (Erdoğan, 2005; 103)

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında film sanatı, klasik müzik ile oldukça iç içe geçmiş bir haldeydi. Wagner'in, Beethoven'in Schubert'in ve daha birçok sanatçının yapıtlarından oluşan bir dizi beste, dönem filmlerinde sıklıkla yer almaktaydı. (Erdoğan, 2005; 103)

Türk sinemasında sessiz film döneminde çekilen müziklerle ilgili olarak bulunan sınırlı bilgilerden biri, 1923 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen Leblebici Horhor (sesli dönemde bu film tekrar çekilmiştir) adlı filmin gösterimleri sırasında orkestranın Takfor Nalyan – Dikran Cuhacıyan'ın Operet'inden kesitler çaldığıdır. (Erdoğan, 2005; 105)



*“Amerikan sinema sektöründe 1930’lu yıllarda müzikal filmler, oldukça büyük bir popülerlik kazanmıştı. İzleyici tarafından büyük beğeni toplayan bu müzikal filmler, Avrupa sinemasını da büyük bir ölçüde etkilemişti. Türk sineması da o dönemde batı etkisinde olduğu için Türk sinemasında müzikal filmlerin sayısı da artmıştır.”* (Erdoğan, 2005; 105)

1953’e kadar çektiği 30 filmin büyük çoğunluğunda yabancı kaynaklar kullanan Muhsin Ertuğrul’un yapıtları Batı etkisi taşımaktadır. Tiyatro kökenli olmasından ötürü, sinemada tiyatro etkisi ağırlık kazanmıştır. 1920’lerin sonlarında Batı sinemasında sessiz dönemin sona ermesiyle, 1931’de Muhsin Ertuğrul ilk sesli Türk filmi olan “İstanbul Sokaklarında” filmine start verir. Film sesli olmasının yanı sıra Türkiye’de ilk ortak yapım ve ilk şarkılı melodrama türüdür. Bu melodramatik öyküde, Hasan Ferit Alnar’ın bestesi olan filmin ünlü şarkısı tekrarlı olarak kullanılmıştır. Türk sinemasında belli başlangıçları içeren bu film, yapımcıların dikkatini çekmiştir. “İstanbul Sokaklarında” ilerleyen yıllarda oldukça rağbet görecektir şarkılı film türünün ve şarkıcı filmlerin başlangıcı olmuştur. (Erdoğan, 2005; 105)

*Takip eden 1933 ve 1934 yıllarında Karım Beni Aldatarsa, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber, Leblebici Hor Ağa ve Milyon Avcıları operet filmleri seyircikarşısına çıkmıştır. Radyodaki Türk müziği yasağı nedeniyle klasik Türk müziği veya klasik halk müziği ezgilerinin klasik batı müziği formlarıyla bestelenmesi zorunlu kılınmıştır. Müzikal sahneleme tarzı “Karım beni Aldatarsa” filminde de etkisini sürdürmektedir. Scognamillo film için “Muhlis Sabahattin Ezgi’nin müzikleriyle donatılan tipik bir vodvildir... Karım Beni Aldatarsa Batılı havası, müziği, çıplak bacaklı kızlarıyla gerçekten tecimsel bir başarı kazanıyor” demektedir. (Erdoğan, 2005; 107)*

1933’te çekilen “Söz Bir Allah Bir” filminin müziğini de yine Muhlis Sabahattin Ezgi Fransız vodvil oyunlarından esinlenerek bestelemiştir. Filmde dans ve müzik bir arada kullanılmış olup, filmin müzikleri Amerikan müzikal filmlerinden esinlenerek düzenlenmiştir. Müzikler marş tarzında, 4/4’lük olarak düzenlenmiştir.

Sahnelerde oyuncuların (Semiha Berksoy ve Muammer Karaca) karşılıklı konuşmalarına tango eşlik eder. (Erdoğan, 2005; 107)

1933'te "Cici Berber" filmi de benzer bir noktada konumlandırılabilir. Ama üzerinde en çok durulması gereken yönü, musikisi idi. Bu kez Muhlis Sabahattin turnede olduğu için, filmin müziklerini Mesut Cemil Tel yapmış, sözlerini de yine Mümtaz Osman (Nazım Hikmet Ran) düzenlemişti. (Erdoğan, 2005; 107)

1922'den ve 1939'a kadar olan uzun bir dönemde Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'un egemen olduğu yıllardır. Muhsin Ertuğrul dönemin sinemasında dekordan, giysiye, oyuna, oyuncuya filmin her alanında olduğu gibi o dönem yapılan film müziğinde de belirleyici isim olmuştur. Türk sinemasında pek çok yeniliğin öncüsü olan Ertuğrul müzikli güldürü de denilen operet türünü sinemaya getirmiştir. Dolayısıyla bu filmlerde orijinal sahne müzikleri kullanılmaktadır.

*"Yunanlılarla ortak yapım olan 'Fena Yol' (O Kakos Dromos)'un müzikleri Sotiri Yotridi'ye aittir. Scognamillo bu film için '... bir Türk filmi değil de ilk Rumca sözlü şarkılı filmidir' demektedir. Bu film bir şarkılı melodram olarak adlandırılmaktadır. Daha sonra 1934'te 'Milyon Avcıları' adlı müzikli güldürüyü çeker. Müzik yine Muhlis Sabahattin Ezgi'ye aittir. Aynı yıl daha önce sessiz olarak çektiği Leblebici Horhor adlı Nalcan - Çuhacıyan ikilisinin operetini bu kez sesli ve şarkılı olarak filme alır. 2. Uluslar arası Venedik Film Şenliğine katılan ve onur diploması alan bu filmin eleştirisini yapan İtalyan La Tribuna gazetesinde, filmin müziği için 'müziğini operet tempolarına benzetebiliriz' denmektedir." (Erdoğan, 2005; 107)*

1934 Türk sineması için önemli filmlerden biri olan "Aysel, Bataklı Damın Kızı" filminin de çekildiği yıldır. Bu film gerek konusuyla gerek Ertuğrul'un diğer filmlerine göre sinemaya daha yakın olmasıyla ve Türk sinemasında konusu köyü işleyen ilk film olmasıyla önem taşımaktadır.

*"Bu filmin müziklerini Cemal Reşit Rey yapmıştır. Filmin izlenen sahnelerinde geleneksel Türk müziği çalgıları kullanılmış, geleneksel yapı içinde müzikler bulunmaktadır. 1939'da 'Allahın Cenneti' filmi*

*Türk sinemasına “şarkıcı-oyuncu” türünü getirmiştir. Bu filmdeki şarkıcı-oyuncu Münir Nurettin Selçuk’tur. Aynı yıl çekilen ‘Tosun Paşa’ filmi de Fransız Vodvil’inden sinemaya uyarlanmıştır.”* (Erdoğan, 2005; 107)

Sesli filmler, ekonomik ve teknik nedenlerle sessiz çekilip, dublaj yolu ile seslendirilmeye başlandı. Sessiz filmleri seslendirirken plaklardan ve türk müziği çalgılarından yararlanılmaktaydı. Filmlere plaklardan en iyi müzik uyarlamalarını, Muhittin Sadak, Mesut Cemil Tel gibi batı ve Türk müziğini iyi bilen sanatçılar gerçekleştirmeye başladı. Zamanla, stüdyolarda ses ile uğraşan teknisyenler bu işe sahip çıktılar. Fakat bunun yanı sıra filmlerde bilinçli müzik uyarlamaları yapanlar da oluyordu. (Erdoğan, 2005; 108)

*“Örneğin Garp müziğinde bant ve plaklarla Faruk Yener, halk müziğinde insan sesleri ve halk çalgıları ile Muzaffer Sarısözen ve Sadi Yaver Ataman, pop müziği ile Fecri Ebcioğlu çok olumlu müzik seslendirmeleri yaptılar. 1939’da iki film şirketi 1950’de dörde çıktı. II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Avrupa’dan film gelmesi zorlaşmış, gelen filmler Mısır yoluyla getirilmek zorunda kalınmış ve Mısır bu durumdan yararlanarak kendi filmlerini de Türkiye’de daha geniş ölçüde seyrettirme olanağı bulmuştur. Böylece Mısır filmleri Anadolu’da popüler hale gelmiş ve Türk yapımcılar bunları taklide başlamıştır. Bu filmler çoğunlukla şarkılı melodramlardır. ‘1938’den başlayarak savaş nedeniyle Avrupa ve Amerika’dan film ithali zorlaşınca, her açıdan uygun görülen Mısır Filmleri yurdumuza gelmeye başladı. Abdül Vahap, Ümmü Gülsüm’lü bol şarkılı yalellili filmler sinemaları sardı. Sanırım ki, bu günkü arabesk müziğin temelini de bu filmler oluşturmaktadır.”* (Erdoğan, 2005; 109)

Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine geçiş, 1940’lara denk gelmektedir. Filmlerin müziklendirilmesinde geleneksel müzik yapısı artık egemen hale gelmiştir. 1948’de Mısır filmlerinin yasaklanmasıyla Türk filmi, 1950’lerde kent ve köy hayatını, piyasa romanlarından uyarlamaları ve şarkılı melodramları sahneye getirmiştir.

*“1940’lı yıllar yeni yönetmenlerin film çektiği yıllardır, Ertuğrul artık tek yönetmen değildir. Tiyatro-sinema ayrımının iyice ortaya çıktığı bu dönemde, Türk sineması değişim içine girmiştir. Ancak hala tiyatro etkileri sürmektedir. Bu nedenle geçiş dönemi adını almaktadır. 1940 yılında Faruk Kenç “Yılmaz Ali” adında bir çeşit gerilim filmi çekmiştir. Filmin müzikleri izlendiği kadarıyla jazz müziği türündedir. 1941 yılında Ertuğrul tarafından çekilen “Kahveci Güzeli” adlı filmin konusu geleneksel olduğu gibi müziği de gelenekseldir. Filmde Münir Nurettin Selçuk’un bol sayıda şarkısı yer almaktadır.” (Erdoğan, 2005; 109)*

1950’lere gelindiğinde ilk özgün film müziği denemeleri başlamış, sinema artık tiyatro etkisinden iyice sıyrılmıştır. Artık sinemayı sanatsal odağına alan yönetmenler mevcuttur. Sinemada yenilik arayışları bu dönemde başlamıştır artık. Üstelik oluşan koşullar yeni yapımların artmasına neden olmuş ve yapımları besleme gerekliliği her teklifin gerçekleşmesine uygun yapı hazırlamış ve filmcilik yapmaya heveslilerinin de film yapmasına uygun ortam oluşmaya başlamıştır.

*“Sinemacılar Dönemi ele alınırken 50’li yıllar sinemaya geçişi simgelemektedir. Sinema diliyle neyi nasıl ve neden anlatmak sorularının yanında, malzeme ve teknik yapılanış eksiklikleri, az sayıda sinema ve sinemayı bilen kişi, yabancı film rekabeti gibi durumlar sinemanın başlıca sorunları arasındadır o dönemde de. Bu sorunlardan anlaşılacağı üzere bir hazırlık aşaması olarak görülmektedir. Bütün bunların yanında sinemada oyuncu, artık tiyatrocunun da dekor da tiyatro dekoru olmak zorunda değildir. Gereğinde sokak ya da başka platformlar kullanılabilir. Ayrıca kameraların hareket kazanması, montajın ve ses alıcılarının gelişmesi sinemacılar dönemini bir önceki dönemlerden ayıran teknik gelişmelerdir.” (Erdoğan, 2005; 113)*

1960’larda değişim gösteren toplumsal koşullar, yeni yapılanmanın getirisi olarak, film müziklerinin filmlerle birlikte niceliksel artışının olduğu yıllardır. 1950’den sonra gelen dönem, her şeyden önce sinema dışı gelişen toplumsal vakalardan çoğunlukla etkilenmiştir. 1960’ların hareketli yapısının etkileri doğal

olarak Türkiye'deki film ve film müziği üretiminde de kendini gösterdi. Siyasal ve ekonomik açıdan değişimler içeren yıllar ve çalkantılar 1970'lerde de devam etti.

*“1961’de yeni anayasa, yeni siyasal ve ekonomik politikalarla yeni koşullar gelişti. İhtilalin ve yeni anayasanın Türk Toplumunda umut kapısı araladığını söylerken Özon ‘1960 yılı bir bakıma başlangıç yılıdır. İleride yeşerecek tohumların atıldığı, yeni kazanılan ve kazanılacak (daha sonra ise kaybedilecek) özgürlükleri değerlendirmeye çabalayan bir yıldır’ der. 60’lı yıllar aynı zamanda tüm dünyada bağımsızlık savaşlarının verildiği ve gençlik hareketlerinin yoğunlaştığı yıllar oldu. Gençlerin yönlendirilmesi ve dikkatlerinin başka yöne çekilmesi ve bu sırada gençlere ‘yeni satışların’ yapılması gereksinimleri sonucu ‘seks ve uyuşturucu madde’ ile desteklenen endüstriyel popüler müzik İngiltere ve Amerika’yı ve ardından bütün dünyaya yayılmaya başladı.” (Erdoğan, 2005; 121)*

1960’ların ve 1970’lerin hit olan şarkılarının ve film müziklerinin büyük çoğunluğu romantikleştirilmiş bireysellik müzikleridir. Türkiye halkları da bu kültürel hegemonyaya yüksek oranda maruz kalmıştır. Radyo ve plak endüstrisinin Amerikan müziğini ve Fransız romantikliğini pazarlamasıyla gelen hegemonik ortamdaki filmler ve film müzikleri de nasibini de almıştır. Bağımsızlık mücadelelerinin, iç savaşların ve gençlik hareketlerinin, siyasallaşmanın ve siyasal tartışmaların en yoğun olduğu zamanlarda Türk film ve müzik yapımcılarının hemen hepsi bu hegemonik anlayışı pazarlayacak filmler yapmışlardır.

*Büyük kentlerdeki gençler “California Dreaming” “Nights in White Satin” “Love Story” dinliyor ve eğlenmek için “Twist Again” müziğiyle “Twist” dansıyla kıvırtıyorlardı. Sinema filmlerinde sorunla karşılaşan insanların hemen sigara ve içkiye başvurmasının etkileriyle Amerikan sigarası “Kent” dahil gençler arasında sigara ve içki yaygınlaşıyordu. Kimliğini “görünüştenden geçerek tanımlamanın” tohumlarının Türkiye’de ciddi bir şekilde atıldığı yıllar da 1960’lar olmuştur. (Erdoğan, 2005; 121)*

1985'e gelindiğinde sinemacıların kaliteli yapımlara yöneldikleri kendini iyiden iyiye belli ederken özgün film müziklerinin de önemini iyice anlaşıldığı görülmektedir. Ayrıca yurt dışında da kendini gösteren bir sinema var karşımızda. Kimi araştırmacılar özgün film müziğinin önemini sinemamızın yurt dışıyla iletişim haline girdikten sonra daha çok anlaşıldığı üzerinde durmaktadırlar.

*Attila Özdemiroğlu 1985 yılında Atıf Yılmaz'ın "Adı Vasfiye" ve "Dul Bir Kadın" adlı filmlerinin ayrıca Şerif Gören'in "Kurbağalar" ve Nesli Çölgeçen'in "Züğürt Ağa" filmlerinin müziğini yazmıştır. İkinci kez Şerif Gören'in çektiği "Yılanların Öcü'nün müzikleri Arif Sağ'a, Yine Gören'in "Kan" adlı filminin müzikleri Zülfü Livaneli'ye aittir. Aynı yıl Cahit Berkay, Kartal Tibet'in "Şabaniye" filmine müzik yazarken, Melih Kibar bu yıl birden çok yönetmenle çalışmış Ertem Eğilmez'in "Aşık Oldum", Başar Sabuncu'nun "Çıplak Vatandaş", Kartal Tibet'in "Keriz" filmlerine, Mehmet Teoman ve Vedat Sakman Ümit Elçi'nin "Kurşun Ata Ata Biter" filmine müzik yazmışlardır. (Erdoğan, 2005; 121)*

1990'lar ve 2000'ler Türk sinemasında karşımıza çıkan popülerlik arayışı, farklı yapılanma ve özellikle genel medya etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği yıllardır. 1980'lerin sonuna doğru Türkiye'de sinema anlayışı yeni yönetmen ve yapımcıların etkisiyle başka arayışlara doğru bir yönelime girmektedir. Yeşilçam dönemi, artık popülerliğini kaybetmişti. Yeni yönetmenler, yeni yapılanışı hızlandırmak, yeni soluk getirmek için büyük çaba sarf etmişlerdir. Dolayısıyla yönetmenler yapımcılığı da üstlenmeyi tercih ederler. (Erdoğan, 2005; 125)

*"Günümüzde filmlerin dışında TV dizilerinin de soundtrackları yapılmaktadır. Elde edilen bilgiler soundtrack satışlarının önemli rakamlara ulaşabildiğini hatta hiçbir pop albümünün bazı soundtrack albümleri kadar satmadığını ortaya koymuştur. Bu oluşum bazı araştırmacılar tarafından müziğin filminden ayrılarak kendi başına var olabileceğini ortaya koyduğunu göstermektedir. Ayrıca film müziğini müziksel oluşumlar içinde önemli bir noktaya oturtmaktadır. Ancak; ülkemizde henüz filmlere ve film müziğine yeterli bütçe ve zaman ayrılamamasından ve teknoloji yetersizliğinden dolayı henüz*

*dünyadaki standartları yakalayabilmiş görünmemektedir. Yabancı filmlerin ve uluslararası şirketlerin egemenliğindeki bir Türkiye pazarında Türk yapımcıların şansı ortadan kalkmış durumdadır. Dolayısıyla, Türk film endüstrisinin gelişim olanakları ve olasılıkları çok sınırlanmış durumdadır Türk film yapımcıları ve sanatçıları ve müzik yapımcıları için televizyon çok daha umut verici ve kurtarıcı olarak görünmektedir. Bunun göstergelerinin başında da eski ve yeni sinema ve tiyatro oyuncularının ve yapımcıların televizyondaki serilerde, filmlerde ve diğer programlarda yoğun bir şekilde görünür olmalarıdır.” (Erdoğan, 2005; 121)*

Bu noktada, yapılacak olan incelemede Hollywood filmlerinin seçilmesindeki ana amaç, pek çok farklı etkene bağlıdır.

Karakterler filmde ve müziklerde sosyal rollerin ve sosyal tutumların, beklentilerin, umutların, umutsuzlukların, başarıların ve engellenmişliklerin temsilidirler. Her film ve müzik belli normlar taşır ve aynı zamanda bu normları bünyesinde barındırır. Norm, bazı davranış ve düşüncelerin tasvip edilmesi ve toplum için uygun olması durumudur. (Erdoğan, 2005; 86)

Bazı etkinlikler, eylemler ve durumlar onaylanırken, bazıları ise olumsuzlanır. Bazı karakterler kahraman ve iyi, bazıları da korkak ve kötü olarak tasvir edilir. Sinema filmi dili olan ve filmle kullanılan bir üründür; Bu ürünle bu ürünü oluşturanlar hem kendileriyle hem de bu ürünü saldıkları dünya ile iletişimde bulunurlar. Film sanatı aracılığıyla insan, kendisiyle bağlantı kurar. İnançlar, tutumlar, ideolojiler, değerler, korkular, mitler, varsayımlar, kültürel ve siyasi beklentiler, materyal ve psikolojik başarı ve engellenmişlikler bu etkileşimin temaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Film ve müzikte, tüm bu temaları yaratan yapının meşrulaştırılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yaşamda düzeltilmesi, onarılması gereken sorunlar vardır ve bu sorunlar, sistemden ziyade, sistem içinde yer alan bireylerin içsel kötülükleri nedeniyle vuku bulmaktadır. Bu şekilde varolan sistem olumlanır. Sistem içerisindeki kötü-olumsuz şahsiyetler ayıklandığında tüm sorunlar birden çözüme ulaştırılacaktır. (Erdoğan, 2005; 98)

Ana akım görüşün desteklenmesi, alternatif karakterlerin kötülenmesi eliyle gerçekleştirilmektedir. Kurgusal olarak yan karakterler, sistemi sekteye uğratan

kötülükler aracılığı ile olumlanan karakterin üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bu kurgusal yapı, sosyal ve gerçek koşullarda yaşayan gerçek insan ile doğrudan ilgilenmeyen günümüzdeki egemen filmlerde alt metinsel bağlamda yansılanmaktadır. Bu filmlerde, sistemin kaygıları mitleştirilen öykülemeler içinde sunulur ve sonunda “serbest pazar ideolojisinin planlanmış düşünseli kurgusal anlamda olumlanır. (Erdoğan, 2005; 98)

Hollywood filmlerinde doğaüstü süper güç gösterisiyle donatılan klasik anlatının yanında yoğun bir şekilde pek çok farklı ürünün promosyonunu yapılmakta, reklam anlaşmaları düzenlenmektedir. Bonny and Clyde (1967) filmi yaygın bir şekilde popülerlik kazandıktan sonra, o dönemde moda olan mini yerini, filmdeki maksiye bırakmıştır. Filmin yapımcıları böylesine bir etkiyi beklemeseler de, endüstriyel yöndeşmenin egemen olduğu ve sayısız yan ürünlerin çıkartıldığı uluslararası pazarda, bu etkileme biçimi bilinçli ve kasıtlı olarak yapılmaktadır. (Erdoğan, 2005; 98)

Bu tarz Hollywood filmlerinde, filmlerin afişlerinde ve görsellerinde takılar, giysiler ve çeşitli ürünlerin alt metinsel olarak reklamı yapılmaktadır. Bu reklamlar, aynı zamanda özün görüntüden geçerek oluşturulan bir tüketim, gösteri ve teşhir kültürünün ve bu kültürün, ürünlerini üreten endüstrinin egemenliğini destekler. Kapitalist sistemin kaygı ve korkularını yansıtan özellikteki filmlerin önemli bir kısmı da uzay ve gelecekle ilgili kurgusal filmler olmuştur. (Erdoğan, 2005; 98)

Hollywood filmlerinde değişim görüntüde (giymede, makyajda, yemede, içmede) ve teknolojik taşıma ve kullanım araçlarında olmaktadır. Bu tarz filmlerde kapitalist sınıfın günümüzdeki mülkiyet ilişkileriyle ve mülkiyetin korunmasıyla ilgili korku ve kâbusları sanatsal kurgu ile beyaz perdeye taşınmaktadır. Bu yansıtma, gelecekte mülkiyet düzenini ve ilişkilerini gene gelecekteki “kötülerin” veya “yabancıların” ihlali kurgusuyla başlar ve sonunda evrensel mülkiyet düzeni tekrar kurularak normale dönülür; kapitalist sınıf böylece korkularından arındırılmış olunur. Filmsel anlatılarda ele alınan gerginlik, şiddet, vahşet, korku ve dehşet içinde zamanın gittikçe azalması, insanın kanını donduran bekleyiş, her an bir şeyler olacağı hissi ve korkusu, sakinlik, rahatlama ve benzerleri ustalıkla yapılan görüntü çekimi, ışık, ses ve müzik gibi sinemasal etkenler kullanılarak etki doruk noktaya çıkarılmaktadır. Gündelik hayatlarında durağan bir hayat süren kitleler için “bir şeylerin olduğu” duygusu kadar güzel ne olabilir ki? İşsizlik, yoksulluk, engellenme



ve hoşnutsuzluk gibi bireyselleşmiş sosyal gerekçeler ve toplumsal gerginliklerin çözümü, ancak bu koşulları yaratan gerekçeleri değiştirmekle mümkündür. (Erdoğan, 2005; 99)

Hollywood'da film ve müzik endüstrisinin üretimiyle zengin olanlar ve günden güne fakirleşenler arasındaki uçurumu kapatacak bölüşümün yeniden düzenlenmesini filmde işlemek gerekir; fakat bu pek mümkün değildir. Yoksun bırakmanın normal olduğu yerde yoksun bırakmama normal değildir. İnsanların çalışarak zengin olmaları gerektiği fikri sürekli olarak olumlanan bir kavramdır. Bu fikir normal olmayan normun temsil edilmesidir. Dolayısıyla kendi bindiği dalı kesme gibi anormal bir düşüncenin peşinden koşmayan Hollywood filmlerinde ve müzik endüstrisinin müziklerinde, düzene uymak en geçerli yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Artan sorunlar ve güvensizlik film ve müzik sanatında bireyin diğer bireylerle ve doğayla olan ilişkisi üzerinde karşımıza çıkmaktadır. (Erdoğan, 2005; 99)

## 1. BÖLÜM: TİYATRONUN DOĞUŞU VE KLASİK DRAMATİK ANLATI

Sinema ve opera, tarihsel gelişime ve her iki sanatın da evrimine bakıldığında anlatsal kökenini tiyatro üzerinden kurmaktadır. Antik Yunanda ilkin formu ile karşımıza çıkan tiyatro, dramatik yapıyı temel almaktadır. Antik Yunan filozofu *Aristoteles*'in ana hatlarını çizmiş olduğu dramatik yapı, *Bertolt Brecht*'in “epik-diyalektik” tiyatro anlayışına gelişmesine kadar batının dram anlayışına hâkim olur.

### 1. 1. TİYATRONUN DOĞUŞU:

Özdemir Nutku (2000) tiyatronun kaynağı ve doğuşu hakkında şunları söyler:

*“Tiyatronun kaynağı, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır.”*

İlkel insan baskına karşı evler kurar, ısınmak için ağaç keser, suyu geçmek için sal yapar ve tüm bunlar, ilkel insanın doğaya karşı üstünlük kurmasını sağlar. İlkel insan doğayla başa çıkmaya başladıkça bu başarısını tartımlı hareketler yapıp sesler çıkararak, dans ederek topluca kutlar. Doğanın insanı sürekli olarak etki altında tutmasına karşın, ilkel insan doğayı ehlileştirerek üstünlük sağlama yoluna gitmiştir. Bu üstünlüğün anlatımı, ilkel insanın topluca düzenlediği yalın ve yabanıl oyunlarla var olmuştur. Bu oyunlar gittikçe gelişerek ritüelleri var etmiştir. Böylece insanın doğa ile kurduğu ilişkide büyü var olmuş, çeşitli giysiler, maskeler, tartımlı hareketler, gizemli sesler doğal olanın dışında kalan üsluplaştırmayı, başka deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir. (Nutku, 2000: 15)

İlkel insanın doğaya karşı verdiği hayatta kalma mücadelesinde ön plana çıkan büyü, maske kullanımı ve dans, ilkel toplumda görülen ritüeli besler ve tüm bu yapıların birlikte var olması, tiyatroyu oluşturan en önemli etkidir. Doğal olayların bilinmezliyi ve göz alıcılığı büyü, doğada görülen canlı-cansız objelerin tasviri maskeyi ve doğada gözlenen ritmik-tekrarlı hareketler de dans kavramlarını meydana getirmiştir. Tiyatro, tüm bu öğelerden birlikte beslenir.

Bu noktada büyü-maske-dans kavramlarının tiyatronun ortaya çıkışında göstermiş olduğu etki önem taşımaktadır. Tiyatronun kaynağında büyü, gösteriyi ortaya çıkaran bir araçtı. İlkel av törenlerinde karşımıza çıkan büyü, maske ve dansla gelişen oyun insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki duygusal bağların gelişmesine de yol açıyordu. (Nutku, 2000:18)

İlkel insanda maske kullanımı, tiyatrodan çok daha eski bir tarihe sahiptir. Mısır'da İÖ 4000 yıllarında yüzün boyandığı bilinmektedir. Mezopotamya, Çin, Hindistan gibi uygarlığın ilkin yeşermeye başladığı lokasyonlarda maske kullanımı sıkça karşımıza çıkmaktadır. Maskenin temel olarak iki alanda kullanımı bulunmaktadır: birincisi, maske, tanınan-bilinen kişiliği yok eder ve onun insana özgü yüzünü ve ifadesini alarak yerine tanımadığımız, doğa üstü, insanla ilgili olmayan bir görünüş içine sokar. İkincisi, maske, oyuncunun yüzünü yeniler ve ona bir özellik verir. İlkel insanı maske yapmaya iten temel neden, *animism* ve *totemism* inançlarından ileri gelmektedir. Bu inançlar, doğanın bir ruhu olduğunu ve bu ruhun ölmediği inancına dayanmaktaydı. İnsan öldüğünde bedeni ölüyor, ruhu ise doğada yer alan bir ağaca, ya da bir hayvana geçebiliyordu. Böylece ruhun ölümsüzlüğü inancı, ilkel insanın düzenlediği temel ritüellerde ana odak haline geliyor ve kullanılan maske ile ölü ruhun, doğada var olan canlılar aracılığı ile tekrar diriltilebileceğine inanılıyordu. (Nutku, 2000: 18)

İnsanlığın ilk taklidi av oyunları ve ayinlerle başlamıştır. Hayvanları taklit etme içtepisi, bildiğimiz anlamda kullanılan dilin haberleşme için yeterli olmadığı çağlarda av serüvenlerinin topluluğa anlatılması gerekliliğinden ileri gelmektedir. Avcılar, avlayacakları hayvanın şekline girmek suretiyle hem avlanacak olan hayvana yaklaşma imkanı buluyor, hem de büyü aracılığı ile avlanacak olan hayvanın tüm yeteneklerinin kendilerine geçtiğine inanıyorlardı. Avın başarı ile sonuçlanmasının ardından ayin düzenlemekte, bu ayin zamanla seyirlik oyun biçimini almaktadır. (And, 1973: 16)

Öte yandan insanoğlunun dinlenmek, vakit geçirmek, eğlenmek ve düşünmek için bulduğu topluca oyunlar, zamanla güncel sorunları ve olayları ele almaya başlamıştır. Doğa ile kurduğu ilişkide büyücü ile birlikte törensel gösteriyeye giren insanoğlu, güncel oyunları yansıtan oyunlarda oyuncuyu (*homo ludens*) var etmiştir. Ritüel, insanın doğa ile çatışmasını simgelerken, ilkel insanın günlük işlerini yansıtan

oyunlar da onun öteki insanlarla olan ilişkilerini ya da çatışmalarını anlatmıştır. (Nutku, 2000:16)

“Tiyatroyu ölümsüz yapan hiç yaşlanmayan, hiç bitmeyen büyüdür. Tiyatro, genel yaklaşımı içinde ölümsüz, oysa gelişme aşamaları içinde ölümlüdür. Sahne, özvarlığımızı fark etmemize yarayan şeylerin, mutlulukların, acıların, ağlama ve gülmelerin, sevgilerimizin, nefretlerimizin, üstünlüklerimizin ve zaaflarımızın büyüülü aynasıdır.” (Nutku, 2000: 18)

Dram sanatı, antik yunan dünyasında ilkin örneklerini vermeye başlamıştır. Tanrı *Dionisos* için düzenlenen ayinlerin koro ile birlikte gerçekleşmesiyle dramatik formun ilkin biçimleri karşımıza çıkar. Tek taraflı olarak düzenlenen koro şarkıları, zaman içinde bir anlatıcının devreye girmesiyle başkalaşım geçirir. Koro ile anlatıcının karşılıklı sözleri, dram sanatına ilk formunu verir. Tragedya yazarlarının dramatik biçime form vermeye başlamasıyla birlikte koronun yanında ikinci bir anlatıcı hayat bulur ve zamanla koro, etkinliğini yitirerek yerini anlatıcılara, yani oyuncuya bırakır.

Bir tanrı olarak *Dionysos*, verimlilik, şarap ve eğlenceyi temsil etmektedir. Zamanla *Dionysos*, tüm bu temsiliyetlerinin yanı sıra doğum-ölüm, olgunluk, yeniden doğma gibi anlamlarla da bütünleşik hale gelmiştir. Tanrı *Dionysos* için düzenlenen törenlerde baharın gelişi, şarap üretiminde kullanılan üzümün hasat zamanı kutlamaları, doğurganlık-canlılık ve verimlilik kutlanmaktaydı. (Brockett, 2000: 29)

Tanrı *Dionisos* için düzenlenen korosal-müzikli ayinlerin yerini oyuncuların karşılıklı söz (*dialogue*) almasıyla birlikte bildiğimiz anlamda *tragedya ve komedy* hayat bulur. Tragedyanın, tanrı *Dionisos* onuruna yapılan törenlerde söylenen *dithirambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler *Dionysos*'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girerek şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. (Şener, 2008: 16) Komedy ise, yine tanrı *Dionysos* için düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu varsayılır. Bolluğu, üremeyi kutsayan ve köylerde yapılan halk geçit törenlerine *komos* deniliyordu. Komedy, bu eğlenceli geçit törenlerinde yapılan açık saçık taklitlerin düzenli bir biçim kazanmasıyla

oluşmuştur. (Şener, 2008: 16) Tragedya, bu ayinlerin ağır başlı-ciddi tarafını temsil ederken, komedyaya ise eğlenceli-sağaltımsal yönünü temsil etmekteydi.

Sevda Şener (2008), tiyatronun gerçekleştirdiği atılımı şu şekilde açıklar:

*“Atina’da tragedya ve komedyanın böylesine olağanüstü bir atılım yapmasının bir nedeni de toplumda birbirinden farklı, hatta birbiri ile çelişen değer yargılarının bir arada bulunmasıdır. Tiyatro sanatına özgü olan ve karşıtların çatışmasından doğan hareket bu toplumsal çelişkilerden hız almıştır.”* (Şener, 2008: 17)

Tiyatro, resim, müzik, yazın, sinema, fotoğraf, mimarlık, yontu, grafik, dans, vb. sanat dallarından; toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe, dil, halkbilim, göstergebilim, vb. bilim dallarından; dekor, giysi, ışıklama, oyunculuk, vb. estetik-teknik gibi birbirinden oldukça farklı dallardan birbirleri ile sergiledikleri uyumdan ve oranlamadan beslenmektedir. (Nutku, 2000: 19)

## 1. 2. KLASİK DRAMATİK YAPI:

### 1. 2. 1. Dram ve tragedya:

Sinema ve opera gibi seyirlik sanatlar, tiyatronun tarih boyunca geçirmiş olduğu evrim içerisinde meydana gelen dramatik anlatı yapısı üzerinden anlatı kurarlar. Klasik dramatik anlatı yapısının temelleri, bir antik yunan düşünürü olan *Aristoteles* tarafından belirlenmiş, ana hatları çizilmiştir.

*“Dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri yansılama, canlandırma ve aksiyondur. (...) bu üç temel öğenin bulunduğu herhangi bir kısa bölüm, beş dakikalık bir konuşma, bir sözsün oyun, bir gölge oyunu ya da kukla, sinema, opera hatta bir oratoryo dram sanatının sınırları içine girer.”* (Nutku, 2000: 29)

Drama, eski Yunancada *“bir şey yapma”* ya da *“yapılan bir şey”* anlamında kullanılırdı. Bu anlam *“her hangi bir kimsenin bir şey yapması”* anlamından ziyade, *“belli bir kimsenin, katılanlara anlamı olan bir şey yapması”* anlamını taşımaktadır. (Nutku, 2000: 27) Daha sonra dram sanatının ilkin klasik temel ilkelerini ortaya atan *Aristoteles* bu anlamı, *“yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması”* olarak açıklamıştır. Bir başka deyişle dram sanatı, *“yaşamın kendisi değil, yaşamdaki gerçekliğin yansılansmasıdır.”* (Nutku, 2000: 28) Bu anlama paralel olarak dram sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özellik, *“yansılama işleminde yaşamın kişiler yoluyla sahne üzerinden canlandırılmasıdır”*. (Nutku, 2000: 28)

*Aristoteles*, antik yunana ait tragedya örneklerinden yola çıkarak, tiyatroyu ve dram sanatını incelemiştir. Bu inceleme sonucunda günümüzde *“klasik dramatik yapı”* olarak adlandırdığımız anlatı biçimi meydana gelmiştir. Bu anlatı, tiyatrodan sinemaya, operadan radyo oyunlarına kadar dramatik anlatının temel felsefesini oluşturmaktadır. Bu noktada tragedyayı oluşturan unsurların ve tragedya yoluyla seyircide uyandırılmak istenen duyguların incelenmesi, klasik dramatik yapıyı açıklamak için önem teşkil etmektedir.

*Aristoteles*'in *poetika* adlı eseri, antik yunan dünyasının sanata ve tiyatroya yönelik olarak geliştirdiği bakış açısını resmeden en önemli eserdir. *Poetika*, sonraki dönemlerde (roma, ortaçağ, Rönesans v.b.) incelenmiş ve çoğu zaman kabul

görmüştür. Öyle ki Brecht'in epik tiyatro anlayışının oluşmaya başlaması bile poetika da karşımıza çıkan yapının sorgulanmasını sağlasa da, tam olarak yıkamamıştır. (Şener, 2008: 25)

Poetika genel hatlarıyla dönemin sanat felsefesini ve tragedyanın amacını tartışmaya açar. Sanatın nasıl olması gerektiği, doğa ile insan arasındaki mücadelede insanın sanatta neleri araması gerektiği, tragedyanın insana kattıkları ve insanın bu sanatlar aracılığı ile yaşayabileceği içsel heyecan, dürtü ve hislerin neler olabileceği tartışmaya açılmaktadır.

Eserde tüm sanatlar, taklit yolunda kullanılan araçlar bağlamında incelenir. Resim sanatı renk ve biçimi kullanır, müzik, tartım ve uyum aracılığı ile taklit eder, dans sanatı, yalnızca tartımı kullanır, şiirin taklit aracı sözdür. Tragedya ve komedyaya ise tüm anlatım araçlarından yararlanır. (Şener, 2008: 26)

Bu noktada taklit (*mimesis*) kavramına göz atma ihtiyacı doğar. Taklit (*mimesis*) kavramı ilk olarak Platon'un eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Platon, *mimesis* kavramını küçültücü-aşağılayıcı bir bakışla incelemiştir. Sanatın, duyularla algılanan gerçeği taklit etmekle asal gerçeklikten üç kez uzaklaştığını, bir benzetmeci olduğunu savunmuştur. (Şener, 2008: 27) Platon, doğada kutsal olarak var olan yaratıcı eylemi ozanların taklit ettiğini savunurken, Aristoteles, *mimesis*'in yaratıcı bir eylem olduğunu savunmuştur. Platon için salt taklit anlamına gelen *mimesis*, Aristoteles için "temsil" ya da "yeniden yaratma" anlamına gelmektedir. (Nutku, 2000: 49-50) *Mimesis*, anlatıcı kavramının ortadan kalktığı, gizlendiği ve olayların taklit vasıtasıyla bizzat kendi kendilerini ifade ettiği anlatı formudur. Bu anlatı biçiminde ele alınan hikaye, öykü, şiir ya da anlatı formu, sahnelemeye uygun olarak anlatılır. Mimetik anlatının diegetik anlatıdan (sözel anlatı) temel farkı budur. (Ünal, 2015: 13)

Sanat türleri, taklit edilen nesnelere göre de ayırım göstermektedir. Bu ayırımda "iyi" ve "kötü" temsilleri karşımıza çıkar: Tragedya ortalamadan daha iyi kişileri, komedyaya ise ortalamadan daha kötü kişileri taklit eder. Tüm bu ayrımların yanı sıra sanatlar, biçim açısından da ayrılır: anlatarak taklit etme ve hareketle taklit etme. Destan türü anlatarak taklit etme yöntemini kullanırken, tragedyaya ve komedyaya ise, kişilerin devinimi ve eylem aracılığı ile taklit eder. (Şener, 2008: 26)

Sinema ve operada da karşımıza çıkan “klasik anlatı” kavramını daha iyi algılayabilmek için, tragedya kavramına daha fazla değinmek gerekmektedir.

Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar:

*“Tragedya ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir. Sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir hikaye (mitos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince harmoniyi, yani şarkıyı mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de, bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum. (Şener, 2008: 31)*

Efsaneler belli başlı bir kaynak olmakla birlikte hazır, değiştirilmeden, uyarlanmadan işlenecek biçimde değillerdi. Bunların çoğu belirsizdi, çelişkilerle doluydu. Kimi ayrıntıları ise değişiklik yapılmayacak biçimdeydi. Oyun yazarının görevi bunları belirli bir odak noktasında toplamak ve kesin bir dorukta birleşmiş olaylar dizisiyle düzenlemektir. (And, 1973: 258)

Aristoteles, tragedyanın etkili olabilmek için, tragedya için seçilen kişilerin ünlü-şanlı, olayların ise anlamlı olaylar olması gerektiğini söylemektedir. Önemli bir yıkım, en güçlü trajik etkiyi vermektedir. Bu türlü kişiler ve olaylar da efsane ve tarihsel hikayelerde yer almaktadır. Yunan efsane ve mitosunun renkli ve canlı oluşu, bunun geniş bir düş gücüyle geliştirilmesi, Yunan mitologyası tanrılarının kusur ve erdemleriyle insansal özellikleri, bu kaynağı bu amaç için oldukça elverişli bir duruma sokmaktadır. (And, 1973: 258)

Aristoteles, tragedyanın gerçek olanla kurduğu ilişkide şu özelliklerin bulunduğunu belirlemiştir: *gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik.* Aristoteles’e göre tragedya, yaşamın tipik yanını, evrensel akla uygun yönünü ele alarak onu taklit eder. Bu noktada tragedya yaşamı ve onu var eden etmenleri kendi potasında eriterek onu farklılaştırarak ve onu düzelterek yeniden yorumlar; olanı



olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi ele alır. Bu yönüyle yaşamı düzeltici ve fikir vericidir. (Şener, 2008: 27)

*Gerçeğe benzerlik:* Sanat eserinin taklit anlayışından ortaya çıkmış olması onu doğada-yaşamda var olmayan, gerçek üstü-düşsel etmenlerden ziyade, gerçeğe, somut anlamda var olana bağlı olmasını gerekli kılar. Sanat, sanatçının zihnindeki duyu aracılığıyla algılanan gerçeğin, yine zihinde meydana gelen farklılaşmasının sonucunda oluşan ileti ile hayat bulur. Bu yönü ile sanat, gerçekle bağ kurmak, ona benzemek durumundadır. (Şener, 2008: 28)

*Tipiklik:* Poetika eserinde Aristoteles, öncelikle insanı kalıplaşmış bir “tip” formunda ele alır. Olasılığı düşük ya da var olması imkansız bir insan profilinin sanat eserinde yer almaması gerektiğini savunur. Bu tür “olasılık dışı insan profili” sanatın ve insanoğlunun evrensel değerlerini yansıtamaz. Sanatın evrensel olması gereğince, sanat eserinde yer alan kişinin bireysel, kendine has özelliklerini törpülemek gerekmektedir. Ancak bu şekilde evrensel olan tezahür edebilir. Aristoteles, eserde tipine uygunluk aramaktadır. Kişinin karakter özelliğinden beklenmeyecek kural ve davranışlar, eserin anlam bütünlüğünü bozacaktır. (Şener, 2008: 28-29)

*Olasılık:* Aristoteles, tragedya için seçilen konunun ve olay örgüsünün olasılık kuralları dahilinde seçilmesi gerektiğini savunmaktadır. Eserde ele alınan gerçekler, insanın sağduyusuna ve mantığına uygun sebep ve sonuç bağlamı içerisinde taklit edilmelidir. Ona göre oyun kişileri, gerçek hayatta var olabilecek kişilerden, hikaye-konu bütünlüğü de yine aynı şekilde gerçek hayatta insanın karşısına çıkabilecek gerçeklerden seçilmelidir. Aksi takdirde sanat eserinin alıcısı, sanatın yaratmak istediği duyu-mantık bütünlüğünü sağlayamaz. Sağduyuya aykırı gelen gerçekler atılmalı, sağduyuya uygun gerçeklere yer verilmelidir. (Şener, 2008: 29)

*Ülküsellik:* Aristoteles’in, sanatın gerçeği “olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi” resmetmesi gerektiğine yönelik düşünceleri, tragedyanın ülküsel olması gerektiğini ortaya koyar. “Nasıl olması gerekiyorsa” ifadesi, şairin düzeltici ve mükemmelleştirici işlevini göstermektedir. Çünkü ideal, gerçeğe üstündür. (Şener, 2008: 30)

Aristoteles’in oyun kişisini oluşturma yolunda ozanlara verdiği en önemli tavsiye, oyun kişinin ahlaklı olması gerektiği yönündedir. Oyunda kötü bir duruma

geçen oyun kişinin seyircide sempati uyandırabilmesi için oyun kişinin ahlak-etik kanunları çerçevesinde çizilmiş olması gereklidir. Sempati, trajik beğenin temelini oluşturmaktadır. Kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felakete düşmüş olarak resmedilmemesi gereklidir, çünkü böyle bir olay her ne kadar seyircinin adalet duygusunu tatmin etse de, ne korku, ne de acıma duygusu uyandırır. (Nutku, 2000: 54)

*“Öte yanda, oyun aksiyon bütünlüğü içinde ‘iyi’yi gösterecektir. Sonuç iyi olanı, ahlaksal yönden verecektir. Ancak, ana aksiyon gerektirdiği takdirde kötü karakterlere de yer verilecektir. (...) trajik kahraman erdemli ve adil olmayabilir, ama iyi bir insandır. (...) Erdemli kişilerin mutluluktan felakete düşmüş olmaları seyircide acıma ve korku değil, ancak kızgınlık uyandıracaktır. Oysa Aristoteles için tragedya, etik durumların bulunduğu bir dram türüdür. Bunun için, acıma ve korku duygularıyla etik bir arınma getirecek olan tragedyada tamamen iyi ya da yetkin karakterin felakete sürüklenmesi seyirci için hiçbir ahlaksal sonuç getirmez.”* (Nutku, 2000: 54-55)

Aristoteles trajik olanın çerçevesini belirledikten sonra eserin seyircide uyandırdığı çeşitli duygulardan ve bu duyguların ne şekilde uyandırılması gerektiğinden bahseder. Bu amaç doğrultusunda bazı belli başlı kavramları ele alır. *Hamartia*, *peripetie*, *anagnorisis*, ve *katarsis* bu kavramların başında gelmektedir.

*“Hamartia: Trajik kahramanın yaptığı hata sonucunda, bahtında dönüş olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur. Baht dönüşü ahlaksal bir kötülükten ötürü değil de, kötünden daha çok, iyi olan bir kişinin işlediği ağır bir suçtan ötürü meydana gelir. Hamartia, ahlaka ilişkin bir durumdan ziyade, karakterin yaptığı bir hata, bir suçtur.*

*Peripetie: Karakterin işlediği hata (peripetie) sonucunda, bahtın (yazgının) dönüşmesi durumudur. Peripetie, hareketlerin (aksiyonun) düşünülenin tam tersine dönmesidir.*

*Anagnorisis: Anagnorisis, bilgisizlikten bilgiye geçiş durumudur. Hamartia (trajik hata) sonucunda kahramanın içinde bulunduğu peripetie, yani karakterin bahtının dönüşümü, anagnorisis'e yani bilgi durumuna, farkındalığa doğru evrilir.*

*Katharsis: Katharsis, insan yaşamı için gerekli olan bir arınmadır. Bu arınma, korku ve acıma duyguları ile kendisini göstermektedir. Acıma, layık olmadığı halde acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur; korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arıtmaktır. Katharsis, ruhu tedavi eder. (Nutku, 2000: 54-58)*

## **1. 2. 2. Klasik dramatik yapının ana öğeleri:**

Tiyatronun kökenine, tragedyanın ele aldığı kavramları inceledikten sonra, hem sinema, hem de operanın temel aldığı klasik dramatik yapının ana çatısını oluşturan etmenleri daha detaylı incelemek gerekmektedir.

### **1. 2. 2. 1. Karakter:**

Dram yazarı her şeyden önce öyküsünü anlatabilmek için karakter oluşturmalıdır. Karakterin istemleri de zorunlu olarak edimlerini, edimleri de zorunlu olarak çatışma ve olayları doğurmalıdır. Yazar, bunu yaparken de doğal ve gerçekçi bir bakış açısına sahip olmalıdır. (Ünal, 2015: 69)

Karakterin yönelişi, dramatik anlatı sanatında oldukça büyük bir anlam taşımaktadır. Karakterin yönelişini belirleyen en önemli unsur, onun bir “kırılma noktası” içerisinde yer almasıdır. Karakter bu kırılma noktasında “acil bir seçim yapma” zorunluluğunda hisseder kendisini. Vermiş olduğu bu seçim, onu, geri dönüşü olmayan bir yola sürükler ve bunun sonucunda karakter, yeni aksiyonlar sonucunda yeni kararlar vermek zorunda kalır. Oluşan yeni olayların ve gelişmelerin sonucunda karakter, kendi finaline doğru ilerler. (Ünal, 2015: 70)

Birden fazla etkenin bir araya gelmesiyle hayat bulan karakter, doğası gereği çelişkileri de içinde barındırmaktadır. Kendi iç dünyası ile ya da dış dünya ile çelişki göstermeyen karakter, çatışma yaratamaz. Bu yüzden bir drama karakteri mükemmel

olamaz. Karakter, belirli bir şeyi kazanmayı ya da belirli şeylerden kaçınmayı talep eder. Bu talep, onu dramatik aksiyona yönlendirir. (Ünal, 2015: 71)

Klasik dramatik yapıda karakterin özelliklerini şu şekilde özetleyebiliriz: Karakterin çelişkili var oluşu ve kusurları, onu mükemmellikten uzaklaştırırken, kişisel var oluş alanında çatışmaya düşürebilecek uyumakta olan çelişkileri gün yüzüne çıkaracaktır. Karakterin kusurlu doğasından ileri gelen bu tarz davranışlar onu çatışmaya yönlendirir. Karakterin her hangi bir konuda sahip olduğu güçlü edim, onu eyleme iter. Her edim başka bir edimi doğurur. Ve bu etkileşim, finale kadar ilerleyen olay örgüsünü oluşturur. Karakter, içinde bulunduğu edimin tüm sorumluluğunu üstlenmektedir. Karakterin edimi tutarlı ve inandırıcıdır. Seyircinin karakterle yakınlık kurabilmesi buna bağlıdır. (Ünal, 2015: 74-75)

#### **1. 2. 2. 2. Yöneliş:**

Dramatik karakterin yönelişi, güçlü bir istemden (arzu/talep) doğmalıdır. Onun arzusu/talebi, karakteri yönelişe itebilmelidir. Yöneliş, çatışma yaratabilecek niteliğe ve yeterliliğe sahip olmalıdır. Aksi takdirde dramatik olay örgüsü gelişim gösteremez. Yöneliş aynı zamanda, seyircinin algısına hitap edebilmek için inandırıcı olmak zorundadır. Aksi takdirde iletilmek istenen düşüncede çeşitli zaafklar meydana gelecektir. (Ünal, 2015: 79)

#### **1. 2. 2. 3. Çatışma:**

Dramatik anlatıda öne çıkan bir diğer etmen, çatışma kavramıdır. Çatışma, dramatik anlatıyı ilerleten en büyük güçtür. Karakterin kendi iç dünyası ile ya da çevre ile yaşadığı “çelişkili durum”, onu bir çatışmanın içerisine iter. Çatışmanın dramatik anlatıyı besleyebilmesi için belirgin, sade, güçlü olması ve yaşamsal bir zorunluluktan temel alması gerekmektedir. Ancak bu sayede dramatik aksiyon ilerleyebilir. (Ünal, 2015: 81)

Karakterin içine düşmüş olduğu çelişkinin bir çatışmaya dönüşebilmesi için yaşamın kırılma anları seçilmelidir. Hayatın tekdüze anlarının ağır temposunda gizli kalan çelişkiler, dönüm noktalarında kolaylıkla su yüzüne çıkar ve çatışmaya

dönüşür. Çatışma, kolayca geçirilebilecek, ya da çözümlenebilecek bir yapıda olmamalıdır. Karakter bir çatışmaya girdiğinde istese de geri çekilebilecek bir durumda olmamalıdır. Olaylar bir kez başladığında çatışma, karakteri finale kadar taşıyabilmelidir. (Ünal, 2015: 81)

Çatışma, karakteri sürekli olarak yeni yönelişlere itmek durumundadır. Yeni çatışmalar, yeni yönelişlere doğru ilerlemek durumundadır. Yeni çatışmalar, yeni zorunluluklar yaratır. Bu şekilde yeni çatışmalara yer açılacaktır. Süregelen çatışmanın çözümü, öykünün bütünü açısından anlamlı bir sonuç meydana getirmelidir. (Ünal, 2015: 81-82)

### ***1. 2. 2. 1. Olay/Olay örgüsü:***

Olay, hayatın bütünlüklü bir görünümüdür. Hayatın sürekli olarak akıp giden bir parçası olarak olay, doğal ve toplumsal etkenlerin süregelen etkisi ile ortaya çıkar. Her olayın bir başlangıcı ve sonucu vardır. Ancak her olay dramatik bir değer taşımaz. Gündelik hayatın içinde yer alan sayısız olay vardır, fakat bu olayların dramatik anlamda çelişiklere gebe olması ve çatışma yaratabilecek potansiyelde olabilmesi gereklidir. Sorun yaratmayan bir olay, haklı olarak dramatik çatışmanın önünü tıkayacaktır. Son olarak, seçilen olayların olay örgüsü içinde olasılık ve zorunluluk yasalarına bağlı olarak birbirini takip etmesi gerekmektedir. Olayların birbirlerine nedensellik ilişkileri bağlanması gerekmektedir. (Ünal, 2015: 84)

### ***1. 2. 2. 1. Üç birlik (eylem, zaman, mekan) kanunu:***

Klasik dramatik yapının en önemli bileşenlerinden biri de Aristoteles'in ortaya attığı ve aynı zamanda Fransız klasisizminin de savunduğu üç birlik (*eylem, zaman, mekan*) kuralıdır. Üç birlik kuralının en önemli amacı, seyirci üzerinde yaratılmak istenen “*Her şey şu an burada oluyor ve bitiyor.*” İlizyonunun sağlanmasıdır. (Ünal, 2015: 88)

Eylemde birlik kuralı, dramın konu aldığı ana eylemin kesintisiz ve bir bütün olarak ilerlemesini öngörür. Eylem, karakterin istemi ve buna bağlı çatışmalar temelinde yükselen bir birliğe sahip olmalıdır.

Zamanda birlik kuralına göre aksiyonun zamanı birkaç saat içinde veya bir tam günü aşmayacak ölçüde düzenlenmelidir. Dramatik metinde meydana gelen her şey, en fazla yirmi dört saat içinde olup bitmelidir. Aksiyonun başlangıcıyla bitişi arasındaki süre, bütünüyle seyircinin “gözü önünde” geçecek denli bütünlüklü olmalıdır. Klasik kuramcılar göre dramatik aksiyon “tek bir mekanda” geçmeli, bütünüyle orada olup bitmelidir. (Ünal, 2015: 88-89)

*“Bu kural Aristoteles’te zaman birliği biçiminde kesinleşmemiştir. Aristoteles zamana kısaca değinmekle yetinmişti. Klasik dönemde ise, zaman birliği kesin bir kuraldır. Bu kurala uymayan oyunlar sağduyuya aykırılıkla suçlanır. Bir oyunda yılların geçmesi, kişilerin doğup, büyüüp, ölmeleri, seyircinin gerçeklik duygusuna aykırı sayılır. Bazı kuramcılar daha da ileri giderek, oyunda geçen zamanın oyunun oynanış süresi ile eş olmasını, bunun daha inandırıcı olacağını ileri sürmüşlerdir.” (Şener, 2008: 99)*

Dramatik kırılma noktasına gelindiğinde, bu kırılma noktasının karakterler üzerinde yarattığı güçlü dramatik etki, o anda orada olan gerçek bir gözlemci tarafından nasıl gözlemleniyorsa, dramatik anlatı da izleyicinin olayları kesintisiz ve heyecan içinde izleyeceği biçimde tasarlanmalıdır. (Ünal, 2015: 89)

## 2. BÖLÜM: FİMLERDEKİ OPERA ÖGELERİNİN İNCELENMESİ

“*Operada Gerçekçilik*” isimli eserinin önsözünde Sabri Şatır, operayı yaratan batı medeniyet ile, Anadolu kültür ve medeniyeti arasındaki farklılıklara ve batılılaşmanın/modernleşmenin önemine dikkat çekmektedir. Ona göre batı medeniyeti, kültür ve sanat düzeyinin sağlamasını opera sanatı üzerinden gerçekleştirmektedir.

*“Batı uygarlığına dahil olan ülkeler kültür ve sanat düzeylerini genel olarak operadaki durumları ile ortaya koyarlar. Viyana operası Milano'nun Scala operası ile, Berlin operası Paris operası ile, Prag operası Londra operası ile ve bunların hepsi diğerleri ile bir güzellik ve kalite yarışı içerisindedir. 400 yıldan beri her ulus kendi öz varlığının sembolü olarak görür kendi operasını ve onunla övünür.”*

(Şatır, 2001; 84)

Güzel sanatlar adıyla adlandırılan sanatlar arasında yalnız opera sanatı, organik birlikteliğin sıra dışı örneğini oluşturmaktadır. Ses ile sözün birliktelik içerisinde bir araya gelerek organik bir yapıya ulaşma yolundaki ortak katkıları değerlendirilecek olursa, bu ilkel türün operalaşmaya doğru evriminde meydana gelen öteki yüksek sanatsal biçimlere, daha başka faktörlerin de katkıda bulunması gerekeceği kendiliğinden anlaşılmaktadır.

Özdemir Nutku, operayı şöyle tanımlar:

*“Antik Yunan tiyatrosu örnek alınarak, başka bir deyişle korolu, danslı antik tragedya gösterilerinin yeniden yaşatılması düşünülerek Rönesans'ta ortaya çıkmış, ele aldığı konuyu müziğe dayandırarak geliştiren tür.”* (Nutku, 2001; 84)

Bir düşünceyi, bir ideali, bir hayali, bir tasarımı, gerçekmişçesine ve o anda meydana geliyormuşçasına seyirciye kabul ettirebilme sanatı olan tiyatronun en eski şekli, ilkel toplulukların tiyatroya benzeyen tapınma törenleridir. Bu tür seremonilere yalnızca müzik ve ritim eşlik etmektedir.(Altar, 1993: 9)

Sanatın müzik dalından yararlanarak tiyatro eserlerine sahne müzikleri yazılmış, bazı sahne eserleri için şarkılar bestelenmiş ve böylece teatral yaratılarda

müzik ön plana geçmiştir. Böylece sahne eserlerinde insan sesinden, çeşitli karakterizasyona gidilmiş ve çeşitli rollerin meydana gelmesine yol açmıştır.

Şu halde bugün yaygın olarak kabul edilen bu görüşe dayanarak tiyatronun müzikle el ele başladığını vurgulamalıyız. Anlatım gücü oldukça sınırlı olan ilkel toplumların sanat geleneğinde önemli ve kutsal bir yer kazanmış olan müzikli gösteriler, toplumların tarihsel gelişimine paralel olarak bir değişim ve gelişim geçirdiklerini, tiyatro tarihinin ister doğu ister batıda olsun varlıklarını her dönemde koruduklarını ileri sürebiliriz. (Tuncay, 2014: 12)

Tiyatro ve müziğin seyirciyi etkilemek için el ele verdiği türlerin geçmişi ilkel toplumların ritüel törenlerine kadar götürülebilir. Konuşmanın yeterince gelişmediği evrelerin bu ilk teatral özellikler taşıyan gösterilerinde müzik hem hareketlerin tartımını sağlamakta hem de insanların coşkuyla kendilerinden geçmelerinde, yaşama karşı kendilerini güçlü hissetmelerinde önemli bir rol oynamaktaydı. Günümüzde müzikal olarak adlandırılan oyun biçiminin neredeyse vazgeçilmez öğeleri sayılan müzik, dans ve drama öğeleri ilkel toplumların ritüel törenlerinden başlayarak el ele vermiş şekilde karşımıza çıkarlar. (Tuncay, 2014: 12)

Müzik sanatından doğan dans ve taklit gibi faktörler, müziğin zamanla sahnede yeniden ön planı almasını ve geniş çapta bir opera literatürünün meydana gelmesini sağlamıştır. (Altar, 1993: 9-10)

*“Opera sanatının tiyatro sanatının tam gelişimini elde etmiş bir yaratma olduğu muhakkaktır. (...) opera, sözcük anlamıyla ‘eser’ demektir.”* (Altar, 1993: 10)

Müzik, operayı meydana getiren tüm sanat dallarını bağlayıcı niteliktedir. Müzik, değişik yönlerden gelen yoğun katkıyı, esere yararlı bir düzene bağlamaktadır. (Altar, 1993: 10)

Partisyonun temeli, periyodik zaman bölümlerini gösteren mezür çizgilerine dayanmakta, yine zamanın en küçük parçalara bölünmesiyle meydana gelen ritim düzeni ise uygulamayı, zaman gerçeğinin şaşmaz ölçüsüne bağlı kılmaktadır. Sahne bakımından en ufak bir değişiklik ve bir hareket, partisyonunda yer almayan bir söz, ne de bir ses, eserin devamı süresince bahis konusu olmamaktadır. Bu da gösteriyor ki opera, gelişimini tam anlamıyla elde etmiş bir sahne sanatıdır. (Altar, 1993: 10)



Opera sanatında yer alan her şey, müziğin aracılığı ile yalnız idealize edilmekle kalmaz, gerçek hayatta olduğundan çok daha mübalağalı ölçülerle ifade edilir ve böylece Opera, diğer sanatlara nazaran oldukça etkili bir anlatım ifadesi haline gelir. (Altar, 1993: 12)

Tiyatro sanatında karşılaşılan dramatik unsurların hepsi, opera sanatında da eksik değildir; ruhi gerginliklerin her şekliyle, karakterize etme gücüyle operada da karşılaşırlar; duygunun her çeşidine operada da yer vermek mümkündür. Fakat bunların hepsi yalnız sözde değil, müzikli anlatımda da yerini alır. (Altar, 1993: 12)

Sahne sanatlarının bu iki kolunu temelde sadece; konu ve rol faktörleri az çok birleştirir. Fakat böylesine bir yakınlık bile, tiyatro ve opera türlerini birbirinden ayırt eden teknik ve estetik özelliği ortadan kaldıramaz. Konunun zamanla diyaloglardan arınıp baştan aşağı müzikle anlatımın estetiğine bağlanması, bu yoldaki çabaları, teatral amaçtan tamamen ayrı bir amaca yöneltmiş, böylece ulaşılan son ve değişmez amaç sadece müzik ve müzikli anlatım olmuştur. Tiyatro sanatı edebi bir sanat, opera sanatı ise sadece müzik sanatı olmanın niteliğini taşır. (Altar, 1993: 17)

Konuşmaların tümü şarkıyla olduğundan, seçilecek konunun da buna uygun olması gereklidir. Baştan aşağı müzikle geliştirilen bu tür, konularını çoğu kez tarihten ve mitolojiden alır. (Nutku, 2001; 84)

Bunun en önemli örneğini Antik Mısır medeniyetinde görürüz. Antik Mısır'da tanrı Ap-uat ve Osiris adına Nil'de gemiler yüzmekteydi. Gemiler, Mihraplar ve Tanrı heykelleri ile süslenirdi. Gemide müzisyenler ve dansçılar yer alır, gemi şaşalı bir şekilde süslenirdi. Bu organizasyon, günümüzün gezici festivallerine benzemektedir. Halk, nil nehri boyunca yüzdürülen bu gemileri sahilden izleyerek katılımda bulunurdu. (Altar, 1993: 18-19)

Festivale temel olan ana motif, tabiat yoluyla efsaneye temel olan yok oluşun ve yeniden varoluşun motifidir; yani burada, ıstırapla geçen bir dönemi, gözleri kamaştıran parlak bir yeniden doğuş taçlamaktadır. (Altar, 1993: 20-21)

Bu tören, toplantı ve seremoniler, kapsamaları açısından ne kadar cılız, ne derece basit bir yapıya sahip olsalar da, yine de yüksek ve derin anlamlı bir senteze yönelen opera sanatının ilkel çekirdeği olma durumundadırlar. (Altar, 1993: 22)

İnsanoğlunun hissi özleminde yatan gizlilikleri çözmeye, şeytandan veya tanrıdan gelen güçleri, kendi fiziki varlığında canlanmış görerek, sadece oyun

yoluyla tekrarlayıp zaptetmeye, ancak müzik ve dansa bağlı özel bir güç kafi gelmektedir. Sihrin yardımıyla başka varlıkların varlığına katılma yolunda değişikliğe uğrama amacını gerçekleştirme çabasına yöneltilmektedir. Sihrin veya büyüünün ancak çoğunluğun ortak katkısıyla gereği gibi güçlendirilmesi mümkündür. (Altar, 1993: 22)

Antik tragedya ile opera arasında pek çok benzerlik bulunmaktadır. Bu benzerliklerin en başında ise koro yapısı gelmektedir. Çift ağızlı bir flüt olarak niteleyebileceğimiz Aulos eşliğinde şarkı söyleyip dans eden ve yalnızca erkeklerden oluşan bir koro, dans ve hareket düzeni yanında konuşmalarıyla da oyuna katılmaktadır. (Tuncay, 2014: 12)

*“Koro’nun oyun yerine gelirken söylediği şarkılardan oluşan Paradoks ve oyuncuların karşılıklı konuşmalarıyla geçen Epeisodion’lar arasında yer alan Stasima’lar koroya bırakılan ezgili bölümler olarak biliniyor. Buna koronun oyun yerinden çıkışta söylediği Eksodos şarkıları ile tetralogilerin sonuna eklenen satir dramının coşkulu eğlenceli müzikli bölümleri de eklendiğinde karşımıza antik tragedyaların konuşmalı bölümleri reçitatifler biçiminde geçen, araya koro ve solo partilerinin bulunduğu müzikli ve danslı bölümlerin eklendiği bir tür opera çıkmaktadır.”* (Tuncay, 2014: 12)

Meyvelerini 17. Yüzyılda vermiş olmasına karşın Rönesans, opera türünü ortaya çıkaran ve geliştiren bir çağ olarak da tanınır. Floransa’da Vernio Kontu Giovanni’de Bardi’nin çevresinde toplanan fikir adamları, şarkıcılar ve amatörlerden oluşan topluluğun Antik Yunan tragedyasını oluşturan unutulmuş şiir ve müzik birlikteliğini yeniden canlandırmak için yaptığı ilginç denemeler sonucu ortaya çıkan bu yeni müzikli oyun türü daha ciddi ve asık yüzlü bir müzikli tiyatro çizgisine yöneldi. Konular, Antik tragedyalar ve mitologya öykülerinden alındı. Müzik bu ciddiyeti besleyecek şekilde biçimlendirildi. (Tuncay, 2014: 17)

Oyunların ve şarkıların metinlerini yazan bir yazar, müzikli tiyatrodaki ağırlığını iyiden iyiye koymuştur. Libretto yazarlığı ayrı bir ustalık konusu olarak kendisini kabul ettirmiştir. Her yapıt için, mesleği müzisyenlik olan bir sanatçıya, yalnızca o yapıta özgü yepyeni besteler yapması için siparişler verilmeye

başlanmıştır. Opera ileride Wagner'in eserlerinde doruğunu bulacak bir Bileşik Sanat Yapıtı yolunda ilerlemeye başlamıştır. Müzikli tiyatro daha sonra bu özelliğin kapsamına giren pek çok öğeden bol bol yararlanacaktır. (Tuncay, 2014: 17)

Ciddi, ağır, trajik konuları aynı havadaki müziklerle birlikte birlikte işleyen ve daha çok soylu ve eğitim görmüş çevrelerin beğenilerine yönelen opera, devrin güçlü bestecileri elinde hızla gelişme yoluna girmekle birlikte, temsillerin giderek ağır ve bunaltıcı birer gösteriye dönüşmesi kaçınılmaz bir tepkiyi de beraberinde gecikmedi. Sıkılan seyirci kendisini eğlendirecek komik çizgili sahne yapıtlarına eğilim göstermeye başlayınca opera sanatında da tiyatro sanatına özgü evrensel ikili yöneliş kendisini göstermekte gecikmedi. Ciddi operalara Opera seria, gülümlü operalara da Opera buffa denmeye başlandı. (Tuncay, 2014: 17-18)

*“Opera buffa’ya giden yol önce İntermezzo’dan geçer. 16. Yüzyılın görkemli İtalyan saraylarında oynanması ve izlenmesi bir kültür geleneği sayılan ciddi tragedyaların ve Antik esprilerle donatılmış komedyaların perde aralarında seyircilerin üstlerine çöken sıkıntılı havayı dağıtmak için birtakım eğlenceli oyunlar oynandığını ve bunlara ara eğlencesi anlamında İntermezzo adı verildiğini biliyoruz.”* (Tuncay, 2014: 18)

1789 Fransız devriminin ardından, tiyatro ve opera salonlarının koltuklarında, localarında oturanların çoğunluğunu artık burjuva kesimi oluşturmaktadır. Akşama kadar çalışıp uğraşan, içinde yaşadığı ticaret düzeninin acımasız ve güvensiz ortamının tedirginliği ile yorgun, yaşam zevkleri ne kendilerinden aşağıdaki sosyal sınıflar gibi kaba ne de üstlerindeki soylu sınıf gibi entelektüel incelikler taşıyan bu kesimin insanlarını seyrettiklerini çok kafa yormadan algılamak, armonik ayrıntılara boğulmamış hafif, kolay kavranabilir bir müzik eşliğinde konuları işleyen oyunlarla hoşça vakit geçirmek istemektedirler. (Tuncay, 2014: 18)

Ciddi operaların arasına güldürücü bölümlerin girmeye başlamasının tarihi 1619’da Landi’nin La Morte d’Orfeo (Orpheus’un Ölümü) adlı yapıtına dek geri götürülür. Sonraları Venedik’te sahneye konan pek çok operada güldürücü bölümlerin eserin özünü bozmaya başladığından yakınıldı. Antonio Maria Abbatini ile Marazolli’nin 1764’de birlikte besteledikleri Del Male il Bene (Kötülükten Doğan İyilik) adlı yapıt Parlando’yu (Konuşurcasına) ve Recitativo’yu kullanması ve perde

sonlarını toplu sahnelerle bitirmesi sayesinde daha sonra bestelenecek olan komik operalara öncülük etmesiyle tanındı. (Tuncay, 2014: 19)

18. yüzyıl İtalya'sında kalabalık nüfusu, canlı ekonomisi, sosyal ve kültürel yaşantısıyla en önemli yerleşim birimi olan Napoli'de Silvio Stampila, Apostole Zeno ve Pietro Metastasio adlı libretto yazarları, opera metinlerini başıboş mantık dışı kurgulardan kurtarıp tutarlı, düzeyli bir yapıya kavuşturmanın öncülüğünü yaparlar.

*“Yunan ve Roma efsanelerinden alınan konular, düzenli kalıplar halinde üçer perdelik librettolara dönüştürülmektedir. Korolar büyük ölçüde kaldırılmış, müzik, armonisi basit, hafif ezgilerle örülmüş bir yapı içine sokulmuştur. Oyunlar, kuru recitavivolarla olayı anlatan bir bölüm ve lirik bir ariyanın yer aldığı sahnelere bölünmektedir. Tüm ağırlık ariyalara verilmiş gibidir. Da Capo Arya biçiminde düzenlenen sololarla başlayan Bel Canto geleneği oyunculara yetenek ve becerilerini göstermede büyük olanaklar sağlamaktadır.”* (Tuncay, 2014: 20)

Opera dünyasına egemen olan bu gösteriş yanı ağır basan moda bir yandan artan ilgiyi karşılamak için çok sayıda opera yazımına yol açarken akıl almaz bir yıldız sisteminin yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Star oyuncuların keyfine göre biçimlenen bu dünyada hangi ariyanın söylenip hangisinin söylenemeyeceğine karar verebilen assolist, gerektiğinde başka bir operadan sevdiği bir parçayı yeni oyunun içine sokacak kadar işi ileri götürebilmekte eserinin sahnelenmesi için pek çok besteci de bu türden acayiplikler karşısında yutkunup susmaktan başka bir şey yapamamaktadır. (Tuncay, 2014: 20)

Napoli şivesiyle yazılmış bağımsız birer hiciv örneği olarak başlayan opera buffa'nın bulucusu pek çok kaynağa göre İtalyan besteci Logroscino'dur. Başlangıçtaki opera seria'yı alaya alan kısa güldürü görünümündeki biçiminden hızla kurtulan opera buffa, eski Yunan ve Roma konuları yerine günlük yaşamın entrikaları üzerine kurulu konulara yönelir. Burjuva seyircisinin tiyatro sahnesinden beklentileri opera sahnesine de yansımıştır artık. Baldessare Galuppi, Pasquale Anfossi, Pietro Alessandro Guglielmi, Nicola Piccini gibi bestecilerin yapıtlarıyla

gelişen Opera buffa, en tanınmış örneğine 1733'de ortaya çıkan Pergolesi'nin La serva padrona (Hanım Olan Hizmetçi) ile ulaştı. (Tuncay, 2014: 20-21)

Tartışmalar sürüp giderken çağın saygın düşünürü Jean Jacques Rousseau, Le Devin du Village (Köy Kahini) başlıklı zararsız ve iddiasız bir gülümlü opera ile Fransız seyircisinin özlediği Opera comique türünün başlatıcısı oluverdi. Kökleri 18. Yy'nin başlarına, Saitn Germain ve Saint Laurent panayırlarında kurulan salaş tiyatrolarda oynanan güldürülere kadar geri götürülebilen Opera comique o yıllarda trajedi ve komedilerin yapmacıklı üsluplarını ve konularını taşıyarak alaya alan bir oyun türü olarak tanınmıştı. Kaba ve ağır şarkılarla dolu bir halk işi güldürü sayılırdı. Müzikli bölümleri halk şarkılarından türetilerek oluşturulan hafif ve eğlenceli bir tür özelliği göstermekteydi. 1752'deki tartışmalar ve Rousseau'nun oyunu ile Opera comique yepyeni bir kişilik kazanarak sahnelerde sempati toplamaya başladı. (Tuncay, 2014: 22)

18. yüzyılın ortalarına doğru geniş seyirci kitlelerinin müzikli oyun beğenilerinde görülen ve Opera seria'nın asık yüzlü, aşırı entelektüel havasına adeta bir tepki olarak gelişen hafif, eğlenceli, müzikli oyunlara yönelik bu eğilim İngiltere'de de kendisini hissettirmekte gecikmedi. Nitekim 1720 yılını izleyen dönemlerde İtalyan operası Handel'in etkisi altında Londra'da beğeni toplamaya başlayınca geniş halk topluluklarının o yıllarda Bslad Opera diye nitelenen, ulusal karakterli, müzikli bir sahne türüne büyük ilgi gösterdiklerini, aydın çevrelerin ise bu ilgiyi hiç de hoş karşılamadıklarını öğreniyoruz. (Tuncay, 2014: 22)

Pek çok incelemeci Opera comique, Singspiel ve Operet'in ilk dönemlerinde gösterdikleri biçimleri birbirinden kesin çizgilerle ayırabilmenin pek olası olmadığını ileri sürmüşlerdir. İlk operetlerin daha çok opera comique diye adlandırıldığı gibi Hiller ve Neefe'in yazmış oldukları Singspiel'ler bile yerine göre Operet terimiyle nitelendirilmişlerdir. (Tuncay, 2014: 23)

19. yüzyılın ortalarında bugünkü anlamıyla yaygın olarak kullanılmaya başlayan Operet sözcüğü Opera comique'in konuları ve müziğiyle Opera seria'ya doğru kaydığı yıllarda doğmuş olması, müzikli oyunların şu gelişim özelliğini açıkça ortaya koymaktadır: Intermezzo'dan Napoli Okulu'na, Opera buffa'dan Opera comique'e, İngiliz Ballad Opera'sından Alman Singspiel'lerine uzanan yolda değişmeyen ilke şu olmuştur; Orta sınıf seyircinin düzeyine göre, hoşça vakit

geçirmeye, eğlence yanı ağır basan entrikalı olaylar dizisiyle, kolay kavranan benimsenen, akılda kalan kıvrak ezgileriyle büyük seyirci kitlelerini kendisine çeken bu müzikli oyunlar ele aldığımız dönem içinde ciddi opera türüne karşı bir var olma savaşı vermiş gibidirler. Oyunu asıl olarak diyaloglarla gelişen bir kurgu bütünlüğü üzerine kuran müzikli güldürüler, müziği olayların akışı içinde uygun yerlere serpiştirilen bir süsleyici, yardımcı öge olarak kullanmakta; müzikli bölümlerden ön planda akıp giden komik, eğlenceli, dinamik yapıyı desteklemesini beklemektedir. (Tuncay, 2014: 25)

20. yüzyılın başları, İngiltere’de müzik, dolayısıyla opera sanatı için çok verimli bir yaratış ve örgütleniş dönemi olmanın önemini taşır. Bu arada, sanata yön veren öncülerin hemen hepsi, müzikte yeni bir romantik çağ yaratabilmenin çabasını sürdürmüşler, 20. Yüzyıl bestecileri ise, izlenimci bir uygulayışı benimsemeyi tercih etmişlerdir.

*“Tanınmış İngiliz izlenimcilerinin en başında Cyrill M. Scott yer alırken, A. Bliss ile W. T. Walter de, romantizmden kopmayan Elgar’dan etkilenmiştir. Ünlü İngiliz bestecisi R. Vaughan Williams, eserlerinde İngiliz halk şarkıları ile, Kraliçe Elizabeth dönemine has müziği değerlendirmede üstün başarı elde etmiştir. Bu İngiliz bestecileri arasında önemli bir yaratıcı olan G. Hols ise, romantizme karşı davranışı savunanlara öncülük etmiştir.”* (Altar, 1993: 46-47)

İngiltere opera sanatı için oldukça önemli bir kişilik olan George Alexander Mcfarren (1813-1887) 2 Mart 1813’te Londra’da dünyaya gelmiştir. Müzik eğitimini Londra’da tamamlayan Mcfarren, belli başlı müzik kurumlarında öğretim görevlisi ve yöneticisi olarak çalışmış ve 1883 yılında da soyluluk payesiyle ödüllendirilmiştir. (Altar, 1993: 47)

*“Bir diğer önemli isim Charles viliers Standford (1852-1924) 30 Eylül 1852’de Dublin’de dünyaya gelmiştir. Müzik eğitimini Londra’da tamamladıktan sonra çeşitli kentlerde, organist, orkestra şefi, kompozisyon öğretim görevlisi olarak hizmet vermiş, Oxford üniversitesinde müzik doktorası yapmış, 1887 yılında da Cambridge Üniversitesinde profesörlük yapmıştır. 1901 yılında kendisine soyluluk ünvanı verilmiştir. Eserlerinde özellikle İrlanda halk müziğinden*

*gelen ulusal karakterleri değerlendirmiş olan besteci, çok sayıda eser yazmış, bu arada pek çok opera bestelemiştir.” (Altar, 1993: 48)*

Edward William Elgar (1857-1934) 2 Haziran 1857 tarihinde Broadhealth’de doğmuştur. Müziğe keman eğitimi ile başlamış, Birmingham orkestrasında violonist olarak çalışmış, konsertmaysterliğe yükselmiş ve 1889 yılında da organistlik görevini yüklenmiştir. The Dream of Gerontius adlı oratoryumu ile elde etmiş olduğu başarıdan ötürü, dünya çapında bir besteci olarak geniş çevrelerde ilgi uyandırmıştır. İngiltere krallığı tarafından müzik üstadlığı ünvanı ile ödüllendirilmiştir. Besteci, eserlerinde geç-romantizmi, kendine has bir anlatımla değerlendirmiş, forma büyük önem vermiş ve çağdaşlarına tamamen karşı bir davranışla, eski İngiliz müziği ile, İngiliz folklorundan yararlanmayı öngörmüştür. Sanatçının, opera bestelemek amacıyla hazırlamış olduğu bir çok taslak, ölümü dolayısıyla tamamlanamamıştır. (Altar, 1993: 50)

Birinci dünya savaşının sonunda Çekoslovakya adıyla bağımsızlığına kavuşmuş bulunan eski Bohemya’nın müzik sanatında dünya çapında üne ulaşmış besteciler yetiştirmiş bir ülkedir. Bu besteciler arasında Bedrich Smetana (1824-1884) ön plana çıkmaktadır. Smetana, henüz ilkokul çağlarındayken müzikle yakından ilgilenmeye başlamış ve kısa bir süre sonra da tüm ilgisini müziğe vermiştir. 1848 senesinden sonra pek çok müzik okulunda yöneticilik yapmış, çeşitli senfoni orkestralarına başkanlık yapmıştır. (Altar, 1993: 72-73)

*“Smetana, bestecilik alanında özellikle opera, oda müziği ve orkestra müziği türünde eserler vermeyi tercih etmiştir. 1874 yılında, işitme gücünü tamamen yitirerek tamamen sağır olan Smetana, pratik uğraşmayı bırakmış ve hayatını ıssız bir kasabada geçirmeye başlamıştır. Burada pek çok eser besteleyen Smetana, gitgide akli dengesini yitirmeye başlamış ve bir cinnet hali sırasında hayatını kaybetmiştir. Çekoslovakyalı ünlü müzik araştırmacısı Vladimir Helfert, bu büyük yaratıcı için şöyle demiştir: “Smetana bir filozoftu ve kafasını, durup dinlenmeden, tüm gücüyle işleterek, eser verme açısından sahip olduğu çok yönlü varlığını, yaratıcılık tutkusunun bitmez tükenmek bilmez aleviyle biçimlendirmeyi başardı”. (Altar, 1993: 72-73)*

Bedrich Smetana, özellikle büyük çapta eser vermeyi tercih etmiş, daha çok senfonik şiir ile opera türüne bağlanmış ve bu yolda oluşturduğu eserlerle, Çek halk müziğinden gelen inceliği ve acıyı, içtenlikle katmada olağanüstü başarı elde etmiştir. (Altar, 1993: 74)

Antonin Dvorak (1841-1904) Bohemya'da dünyaya gelmiştir. Prag'da çeşitli orkestralarda viyolacı olarak hizmet etmiş, 1873 yılında İnterim Tiyatrosu'nun orkestrasında aynı görevi üstlenmiştir. İlk eserlerinde Mozart ve Beethoven gibi büyük çaptaki bestecilerin eserlerinden etkilenmiştir. Besteci, 1872 yılında yazmış olduğu Die Erben des weissen Berges (beyaz Dağın Mirasçıları) adlı ilahisi ile geniş çevrelerde büyük ilgi uyandırmaya başlamıştır. Bedrich Smetana il Johannes Brahms'ın da etkisi altında kalan Dvorak, 1873 yılından itibaren kendisine has bir sanatsal çizgiyi takip etmeye başlamıştır. Sanatçı Jakobin adlı opera eseri ile müzikal sahne sanatı alanında en olgun eserini vermiş bulunmaktadır. (Altar, 1993: 80)

Sovyetler birliğinde opera sanatı, hiç kuşkusuz, kendisinden önce gelen Çarlık Rusya'sına bakmadan değerlendirilemeyecektir. Çarlık Rusya'sı döneminde özellikle, İngiliz, Alman ve Fransız etkisi karşımıza çıkmaktadır. Bu ülkelerden elde edilen biçimsel özellikler ve formel yapı, dönemin Rus opera anlayışını büyük ölçüde etkilemiştir. Çarlık Rusya'sının opera anlayışını etkileyen bu farklı ekoller, bir süre sonra Rus operasının kendine has bir tarz geliştirebilmesini olanaklı hale getirmiştir. Öyle ki bir süre sonra, Rusya'da oluşan bu opera algısı, başka ülkeleri de derinden etkilemeye başlamıştır. Özellikle bu dönemde Mussorgsky ve Tschalkowsky, Rus operasının en önemli bestecilerindendirler. Bazı yazarlar Rus operasını dört ana başlıkta incelemektedirler. Bunlardan ilki, İtalyan etkisi, ikincisi, Rus folklorü ile birlikte gelişen bir ulusallaşma eğilimi, üçüncüsü, orta Avrupa romantizminden etkileniş ve son olarak dördüncüsü ise, çağdaş teknik ve estetik ile batıyı yenileyen bir anlayış. (Altar, 1993: 111)

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde opera ise, batılılaşma olgusundan bağımsız olarak düşünülemez. Osmanlı'nın batı karşısındaki askeri, kültürel ve politik anlamdaki yenilgileri, bu yenilginin sebeplerini öğrenmek için Osmanlı aydınında bir refleksin oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde pek çok aydın, Avrupa'nın nasıl olup da böylesine üstün bir konuma geçtiğini anlayabilmek için imparatorluk tarafından Avrupa topraklarına yollanmışlardır.



Avrupa'ya keşfe çıkan aydın, kültürün bir ürünü olarak opera ile karşı karşıya gelmiştir. Özellikle diğer sanat dallarından bağımsız olarak opera sanatı, Osmanlı coğrafyasında örneği olmayan bir sanat dalıdır. Osmanlı aydını, bu sanat dalının bir örneğinin bulunmamasından ötürü şaşkınlığa uğrar. Batı medeniyetini kavraması için Fransa'ya yollanan aydınlardan Yirmisekiz Mehmet Çelebi, opera hakkında şunları söylemektedir;

*“Paris şehrine mahsus bir oyun varmış ki, opare derler imiş. Anı seyredecek olduk. Bizi kral oturduğu yere götürdüler. O mahal mahsus opare için yapılmış. Herkesin oturacağı yeri var. Kırmızı halı ile döşenmiş idi. Envai çeşit saz var idi. Bir miktar dans ettikten sonra operaya başladılar.”* (Aktaran: Altar, 1993: 111)

Yıkılmakta olan imparatorluğu kültürel anlamda canlandırma çalışmaları, daha çok batılı biçimin ithal edilmesi vasıtasıyla gerçekleştirilmek istenmiştir. Bu dönemde özellikle opera için bir İtalyan etkisinden söz edilebilmektedir. İstanbul'da, gayri Müslimlerin, özellikle de Ermenilerin çeşitli gruplar ve topluluklar aracılığı ile ilkin opera gösterimlerini icra etmiş olduklarını söyleyebiliriz. (Altar, 1993: 259)

Bu noktada müzik algısının ve müziksel kuralların da batı estetiğine uygun bir şekilde adapte edilmesi sorunu karşımıza çıkmaktadır. Özellikle doğu müziğinde karşımıza çıkan tek seslilik, batı müziğinde görülen çok sesliliğe doğru evrilme durumunda kalmıştır (Altar, 1993: 111)

Tanzimat'ın, hatta Tanzimat'tan uzun bir süre sonra Cumhuriyet'in Türkiye'de ulusal sanat müziğinin gelişiminde zorunlu gördüğü yenilenme anlayışı, çağdaş uygarlığın uluslar arası nitelikteki ortak bilim ve tekniğinden yararlanarak, tek seslilikten çok sesliliğe geçmek, ulusal ruhtan beslenen duyguları, yeni teknikle işlenmiş çağdaş yaratışlara dönüştürüp, ulusal ve uluslararası müzik literatürüne maletmektir. Buna göre başlangıçta, batı müziğinin bu tür seslerini tanımak, sonra da Türk bestecilerini, çağdaş tekniğin gerektirdiği eğitim ve öğretimden yararlanarak, yetiştirmek gerekmiş ve bu yolda vakit vakit ciddi önlemlere başvurulmuştur. (Altar, 1993: 258)

Müzikte çağdaşlaşma, batılılaşma çabalarının Tanzimat döneminde karşımıza çıkan en önemli örnekleri, İtalyan opera sanatı üzerinden Osmanlı topraklarına girmiştir. Operada İtalyan ekolü, Giuseppe Verdi'nin 1846 yılında Beyoğlu'nda

oynan Ernani operası ile başlamaktadır. Tanzimattan sonra gelen süreçte İtalyan grupları, sık sık İstanbul'da opera sergileme imkanı bulabilmiştir. 1846-77 yılları arasında başlıca olarak, Bosko, Naum ve Gedik Paşa tiyatrolarını söyleyebilmektediriz. İstanbul'da operanın gelişmesinde katkısı bulunan Giuseppe Donizetti ismi, türk müziğini batılılaştırma konusunda başı çekmektedir. Osmanlı padişahı 2. Mahmut'un daveti üzerine İstanbul'a gelen Donizetti, padişah tarafından "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkalarının Genel Eğitmeni" sıfatı ile görevlendirilmiştir. (Altar, 1993: 260)

*"Donizetti, 28 yıl boyunca Osmanlı Saray'ında çalışma fırsatı bulmuş ve bu uzun yıllar boyunca, eski adı mehter takımı olan, sarayın müzikal ekibini tasfiye ederek, yerine batılı anlamda bir bando takımı kurma fırsatı bulmuştur. bu adaptasyon süreci boyunca İtalya'dan pek çok bestekar arkadaşını İstanbul'a getirme fırsatı bulabilmiştir. Bu sayede batı müziğini İstanbul'a taşıma konusunda büyük çabalar sarfetmiştir. Sarayda ilk opera oyunları da yine Donizetti'nin çabaları ile gerçekleşme fırsatı bulabilmiştir."* (Altar, 1993: 260)

Osmanlı Sarayında operanın ve müziğin gelişmesindeki önemli bir faktör de, padişah Abdülmecit döneminde Giuseppe Donizetti Paşa'nın özel davetiyle saraya gelen Angelo Mariani'nin özel çabalarıdır. Kendisi, 4 yıl gibi kısa bir süreliğine sarayda kalmış olsa da, sarayda müziğin ve operanın gelişiminde oldukça büyük katkıları bulunmuştur. İtalyan kurtuluş savaşında da gönüllü olarak görev alan bestekar, İstanbul'dan ülkesine döndüğünde büyük başarılarla imza atmıştır. (Altar, 1993: 261)

İleriki zamanlarda ise, Osmanlı Saray Tiyatrosu'nda İtalya'dan gelen ekiplerin verdikleri opera temsillerinin yönetiminin sorumluluğunu Guatelli Paşa üstlenmeye başlamıştır. Kısa bir süreliğine yangın yüzünden opera çalışmaları aksamıştır. Yangının ardından, Padişah Abdülaziz, Sultan Aziz, Sultan Murat gibi hükümdarların zamanında opera, sarayda hak ettiği seviyeye ulaşamamıştır. (Altar, 1993: 266)

Zamanın türk aydınları, İtalyanların bu çalışmalarından oldukça etkilenmişlerdir. Zade Hayrullah Efendi, şimdiki Galatasaray lisesinin karşısında verilen opera temsillerinden yoğun bir biçimde etkilenmiştir. Bu etki, onu libretto

yazımına yönlendirmiştir. Hayrullah efendi “İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Hikayesi“ isimli librettosunu tıp fakültesinde öğrenci iken yazar. İtalyanların Beyoğlu'nda verdikleri opera gösterileri, İtalyan sanatçı ve bestekarlar ve genel olarak batı kültüründen yoğun bir biçimde etkilenen Hayrullah efendi, aynı zamanda tarih bilimi ile de uğraşmıştır. (Altar, 1993: 267)

Hayrullah efendinin librettosu, padişahın yerine geçmek isteyen entrikacı bir vezirin hikâyesini anlatmaktadır. Hayrullah efendi, eseri düzenlerken, bulunduğu coğrafyadan da bir takım edebi türler kullanmıştır. Hayrullah efendinin eseri, batılı tarzda kaleme alınan diğer edebi eserler gibi, eleştirel okuma yapmaya pek de müsait bir eser değildir. Fakat eser, dilimizde bir Türk tarafından yazılan ilk dramatik eser olma özelliğiyle bir ilk olarak tarih sahnesinde yerini almaktadır. (Altar, 1993: 269)

## 2. 1. APOCALYPSE NOW:

### 2. 1. 1. Filmin Konusu:

1979 yılın, Francis Ford Coppola imzalı film, Vietnam savaşı sırasında Yüzbaşı Willard komutasındaki bir grup Amerikan askerinin Albay Kurtz'u öldürmek üzere Kamboçya nehirlerinde yaşadıkları maceraları konu edinmektedir. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* (Heart of Darkness) isimli romanından uyarlanarak çekilen film, sömürüleni ve sömüreni, ilkel ile modern, insanın iç dünyasındaki şiddeti ve vahşeti beyaz perdeye taşır.

Daha önce ordunun gizli görevlerinde yer alan Yüzbaşı Willard'a, ordunun yüksek kademesi tarafından, emirlere itaatsizlik eden Albay Kurtz'un aranması ve bulunduğu yerde infaz edilmesi amacıyla görev verilir. Albay Kurtz, savaşın, sömürünün, vahşetin ve insan doğasının gerçekliğini kavramış, derin düşüncelere sahip bir karakterdir.

Ordunun "en iyi eğitilmiş" subaylarından biri iken, içinde bulunduğu vahşetin ve cinnetin farkına vararak, askerleri ile birlikte Kamboçya sınırından geçerek, Vietnam'ı ve savaşı terk eder. Kendi askerlerinin yanı sıra, bölgenin yerlileri de ona katılmıştır. Kurtz, modern-ilkel sentezi içerisinde kurmuş olduğu topluluk gözünde adeta bir yarı-tanrı gibidir. Topluluk, Albay Kurtz'un her söylemini sorgusuz sualsiz yerine getirmektedir.

Kurtz'un savaş ve insan üzerine geliştirdiği düşünceler, ordunun yüksek kademesi tarafından bir çeşit "delilik-çılgınlık" olarak nitelendirilir. Kurtz'un komuta kademesine karşı çıkarak kendi kurallarını koymaya başlaması bardağı taşıran son damla olur ve Kurtz'un infazına karar verilir.

Meydana gelen tüm bu gelişmeler üzerine Yüzbaşı Willard, Albay Kurtz'u öldürmekle görevlendirilir. Yüzbaşı Willard, bir grup askerle Albay Kurtz'u aramak üzere, bir donanma botu ile yola çıkar.

Albay Kurtz'u arama maceraları sırasında Willard ve ekibi, sürmekte olan savaşın birinci elden tanığı haline gelir. Sivil katliamları, yabancılaşma, kültür farklılığı, ilkelik, sömürü gibi temalar üzerine bir "savaş tahlili" beyaz perdeye yansır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam toprakları üzerinde yürütmüş olduğu savaş, Uzak Asya'daki komünist Sovyet nüfuzunu kontrol altına alabilmek için gerçekleştirilmiştir. Savaş sırasında iki milyona yakın Vietnamlı ile elli bine yakın Amerikan askerinin hayatını kaybettiği düşünülmektedir.

ABD'nin Vietnam'daki varlığı, dünya komu oyunun yoğun eleştirel baskısına rağmen yaklaşık olarak dokuz yıl sürmüştür. Bu uzun savaş boyunca yaşanan olaylar, her iki ülkenin sosyo-kültürel varlığını etkilemiş, oluşan travma sanat eserlerine sıklıkla yansımıştır.

### **2. 1. 2. Ride of the Valkyries:**

Valkür, İskandinav mitolojisinde Odin'in yardımcıları olan, miğfer ve mızrakla silahlanmış genç ve güzel bakirelerdir. Gökten kanatlarıyla savaş alanına inip Einherjar denilen savaştaki cesur kahramanları Valhalla'ya götürürler. Buraya götürmelerinin nedeni Ragnarok'da yani dünyanın sonunda olacak savaşta Odin'in yanında savaşacak güçlü savaşçılar toplamaktır.

Modern ve antik sanatta Valkürler bazen muazzam güzellikte, zırh kuşanmış, kasklı, mızraklı dişilerdir. Asıl adları Valkyrjalar olmakla birlikte sanat eserlerinde ata binmiş bir şekilde olmalarının nedeni kurt için mecaz olan bir terimin Valkryja atı olarak yanlış çevrilmesidir.

Eser, Wagner'in librettosunu yazmış olduğu Nibelung Yüzüğü dörtlüsü eserinin ikinci kısmını oluşturmaktadır. Siegmund ve Sieglinde adındaki ölümlü kişilerle birlikte tanrısal Valküre Brunnhilde'nin tanrıların kralı olan Voltan'a itaatsizlik etmelerinin hikâyesini anlatmaktadır.

## 2. 1. 3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:

### 2. 1. 3. 1. Temaya Yönelik Katkı:

Filmin ana teması sömüren-sömürülen ilişkisi bağlamında ilerlemektedir. Bu noktada Amerikan askerini “sömüren”, Vietnam topraklarını ise “sömürülen” olarak nitelendirebiliriz. Filmde sömürü kavramının pek çok çeşidi karşımıza çıkmaktadır; kültürel sömürü, askeri sömürü, sosyal sömürü, maddi sömürü v.b...

Filmin odakta yer alan bir diğer teması ise yabancılaşmadır. Kendisine, birbirine ve üzerinde bulunduğu toprağa ve doğaya yabancılaşan Amerikan askerinin yaşadığı buhran ve cinnet hali, filmin her noktasında kendisini belli etmektedir.

Ride of the Valkyries operası, özellikle bu iki temanın (sömürü ve yabancılaşma) sinema dilindeki anlatımını büyük ölçüde geliştirmiş, seyircinin anlatılmak istenen düşünceye kolayca ulaşmasını sağlamıştır.

Opera parçası, filmin ilk savaş sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Amerikan ordusunun “hava süvarileri” birliği, bir Vietkong mevzisine saldırmaktadır. Hava süvarileri birliğinin komutanı olan Albay Killgore (*Robert Duvall*), saldırı esnasında müziğin çalınmasını emreder. Albay Killgore müziğin “kendi askerlerini moda soktuğunu, ilkelleri ise korkuttuğunu” söyler. Killgore, müziği bir psikolojik harp enstrümanı olarak kullanmaktadır.

Opera sanatı, tarihsel gelişimi içerisinde bakıldığında kültür olarak nitelendirilen kavramın belki de en üst noktası olarak nitelendirilebilmektedir. Opera, tiyatro, müzik başta olmak üzere, resim, plastik sanatlar, heykel gibi pek çok sanatın bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Tüm bu sanatlar, içinden doğmuş olduğu kültür ve medeniyet hakkında araştırmacıların fikir yürütebilmesi için uygun bir ortam sağlamaktadır.

İşte bu açıdan bakıldığında opera sanatı, tüm sanatların bileşik bir hali olarak kültürün en belirgin tunusol kağıdıdır. Bu açıdan bakıldığında, yönetmenin neden bir opera bestesini filmde kullandığı açıklığa kavuşmaktadır. Opera nasıl ki Avrupa'nın hegemonik kültür anlayışında başat faktör olarak karşımıza çıkarsa, opera içerisinde de Wagner, bu hegemoninin başlıca savunucularından birisidir.

Sömüren-sömürülen ilişkisi bağlamında incelediğimizde, müziğin savaş alanında böylesine etkin biçimde kullanımı, sömürenin kültürel anlamda kendisini üstün gördüğünün kanıtıdır. Batı medeniyetinin, Richard Wagner eliyle üretmiş olduğu bu üstün sanat eserinin bir muadili, Vietnam topraklarında tarihin hiçbir döneminde görülmemiştir. Batıyı/Amerika'yı uygar/modern, Vietnamlıları ise ilkel/yabanıl kılan bu sanatsal faktör, sömüren ile sömürülen arasındaki farklılığın filmde vücut bulmuş hali gibidir.

Amerikan askerinin savaş sırasında bir müzik olarak Wagner operası kullanmasının bir diğer yansıması da, sömürenin kendisini haklı gösterme çabasında karşımıza çıkmaktadır. Opera gibi, böylesine yüksek bir sanat/kültür anlayışını ortaya çıkararak batı medeniyeti, kendi anlayışına ve kendi yapılanmasına uygun olmayan /adapte hale gelemeyen kültürleri aşağılar ve o kültürleri sömürmek konusunda kendisini haklı görür. Güçlü olan, güçsüz üzerinde hegemonya kurmalı ve onu alt ederek, kaynaklarına el koymalıdır.

Ana temalardan bir diğeri olan “yabancılaşma” teması, yine benzer bir şekilde müzik aracılığı ile etkisini güçlendirir. Hava süvarilerinin Vietkong mevzisine saldırmadaki asıl amacı, uygun bir sörf alanı bulabilmektir. Bölge, sörf yapmak için uygun dalgalarıyla ünlüdür. Albay Killgore, normal şartlar altında Vietkong askerlerinin bu bölgede güçlü olmasından ötürü operasyon fikrine karşı çıksa da, sörf dalgalarının ününü duyduğunda bu fikrinden vazgeçip saldırmaya karar verir.

Saldırı sırasında çalmaya başlayan müziğe, dalgaların haşmetli görüntüsü eşlik eder. Hem müziğin, hem de dalgaların eşlik ettiği bir anlatımla yabancılaşma hissiyatının Albay ve askerler üzerindeki etkisi karşımıza çıkar. Savaş, bu askerler tarafından bir çeşit “oyun” olarak algılanmaktadır. Savaşa yabancılaşarak onu oyun olarak algılayan askerler, vahşet ve çılgınlık noktasında devinirler. Hem kendisine, hem de düşmanına yabancılaşan Albay ve askerleri, çelişkili tavır ve davranışları bir arada gösterirler; bir yandan Vietkong'ları napalm bombası ile yakarken, öte yandan Vietnam'lı sivilleri kurtararak güvenli bir bölgeye taşıma davranışı sergilerler.

Bu yabancılaşmanın müzik eli ile sağlanmasındaki en temel amaç, farklı bir atmosfer yaratmaktır. Film, müziğin devreye girmesi ile normal akıştan çok daha farklı bir atmosfere sokar izleyeni. Sıradan gidişatın dışına çıkan izleyici ve film içinde devinen karakterler, zamandaki bu kırılma ile birlikte yabancılaşmaya maruz

kalırlar. Bu sayede savaşa, kültüre, düşmanına ve son olarak kendisine yabancılaşan birey, anlamı, kavramı ve boyutu tamamen değiştirir. İşgalci kurtarıcı haline gelirken, yerli, vahşi kodlaması ile ele alınır.

Burada operanın bir kültür ögesi olarak kullanımı, filmin gidişatında kültür ile doğa arasındaki bir karşıtlığa da işaret etmektedir. Kültür, Wagner'in müziğinde hayat bulurken doğa, napalm bombaları altında ezilmektedir. Filmde Wagner'in müziğinin uyandırdığı etki ile bu kültür-doğa ilişkisi de tartışmaya açılmaktadır. Kültür aracılığı ile doğaya hakim olmaya çalışan batı medeniyeti, ait olmadığı topraklarda yakıp yıkarken, gerçek vahşinin kim olduğu sorusu, seyircinin zihninde canlanmaktadır. Kendi halinde yaşamını sürdüren ve "az gelişmiş" olarak nitelendirilen kabileler mi, yoksa onları, ele geçirdiği ilk fırsatta yok etmeye ve sömürmeye ant içmiş olan batı medeniyeti mi ilkeldir?

### **2. 1. 3. 2. Karaktere Yönelik Katkı:**

*Ride of the Valkyries* operası, özellikle Albay Killgore (*Robert Duvall*) karakterinin anlatımını güçlendirmektedir. Albay Killgore büyük bir sörf meraklısıdır. Düzenlediği operasyonlar sırasında beraberinde sörf tahtasını da taşımaktadır. Askerlerine oldukça yakın davranır; onların gözünde bir arkadaş, bir baba gibidir. Onlar için barbekü partileri düzenler, sorunları ile yakından ilgilenir. Öte yandan sert ve taviz vermeyen bir komutan görüntüsü çizer.

Albay, helikopterde müziğin çalınması emrini verdikten sonra şunları söyler: "müzik bizimkileri cesaretlendiriyor; ilkelleri korkutuyor". Bu noktada Albay'ın zihninde yer alan "biz ve onlar" düşüncesi, ilkel ile modern arasındaki bir çatışmaya işaret etmektedir. Albay'a göre müziği çalan (biz), moderni temsil ederken, müzikten korkup kaçan (onlar), ilkel olanı temsil etmektedir. Bu sayede müzik, Albay'ın zihninin içinde yer alan aidiyet temsilleri hakkında seyirciye fikir verir ve anlatımı güçlendirir.

Albay'ın zihnindeki "modern ile ilkel" karşıtlığı ırkçılığa taşır. Bu noktada, seçilen müzik ile Albay'ın ırkçı yaklaşımı paralellik taşımaktadır. Müziğin bestecisi Wagner'in yaşadığı dönemde anti-semit olduğu söylenmektedir. Sanatçı kişiliği ve eserleri, kendisinden sonra gelen faşist ideologlarca örnek alınır, beğenilir.



Albay'ın ırkçı kişiliği ile müziğin seçimi arasında alt metinsel bağlantı bulunmaktadır. 19. Yüzyılda yükselmeye başlayan Avrupa ırkçılığı, bir yandan "üstinsan" (*übermensch*) kavramı ile kendi varlığını, dünyanın geri kalanının üzerinde tutarken, öte yandan ise, sömürgecilik anlayışı ile az gelişmiş ülkeleri hem kültürel olarak sömürüyor, hem de kaynaklarına el koyuyordu.

Avrupa'nın kendi dışındaki kültürlere ve topluluklara karşı geliştirdiği hegemonik tutumun bir yansıması filmde bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Batı, kendini Wagner aracılığı ile aklamaya çalışırken, operadan anlamayan "ilkelerin" yok edilmesi ırkçı bir tavırla aklanmaktadır. Burada batı medeniyetinin hegemonik anlayışı kendisini ırkçı olarak nitelendirmekten çekinir. Çünkü hegemonya, kendisini haklı çıkarmak için elinden geleni yapar. Bu sayede, az gelişmişlerin kaynaklarına el koymamak için bir sebep kalmamıştır.

### **2. 1. 3. 3. Çatışmaya Yönelik Katkı:**

Ride of the Valkyries operasının çalındığı sahnede karşımıza çıkan dramatik çatışma, ilkel olan ile modern/medeni arasındaki çatışmadır. Savaşın oluşmasına sebep olan çelişkiler olgunlaşarak çatışma olgusu haline gelmiştir.

İlkel ile modern, batı ile doğu arasında süregelen bu çatışmada müzik, çatışma içerisinde yer alan kişilerin, yönelişlerin ve çelişkiyi oluşturan faktörlerin sınırını çizmede etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Müzik, çatışmanın taraflarını net bir biçimde belirlemektedir. Müziği çalan taraf modern/galip/saldırgan/sömüren, müzikten korkarak kaçan, onu algılayamayan ise ilkel/saldırıya uğrayan/sömürülen olarak konumlanmaktadır. Müzik, işte tüm bu çelişkilerin çatışmaya düştüğü noktada, tarafların kimliğini, algısını ve dünyaya bakış açısını net bir biçimde elde etmemizi sağlar.

## **2. 2. IN BRUGGES:**

### **2. 2. 1. Filmin Konusu:**

2008 yılında, Matrin McDonagh tarafından yazılan ve yönetilen film, birbirinden apayrı karaktere sahip iki kiralık katilin (*Ray ve Ken*), patronları tarafından bir iş sonrasında Belçika'nın Brugges şehrine, bir süreliğine ortadan kaybolmak maksadıyla gönderilmeleriyle başlar.

Geldiği ilk günden beri Brugges şehriden nefret eden Ray, hiç beklemediği bir anda aşık olur. Aşk ile kendi hayatı arasında gelgitler yaşamaktadır. Ray, geçmişte işlediği günahların bedelini kendi kendisini ödetmeye karar vermiştir, fakat Ken, onu engeller.

### **2. 2. 2. Winterreise:**

1828 yılında Franz Schubert tarafından bestelenmiştir. Yirmi dört lied'den oluşmaktadır. Schubert'in ölümünden sonra yayımlanmıştır. Majör ve minör arasındaki kontrast oldukça yoğundur. Majörler olumlu hatıraları, aşkı ve rüyaları hatırlatır. Minörler ise gerçekliğin soğukluğunu, kaybedilmiş aşkı ve yalnızlığı temsil eder. Hüzün, acı dolu, içinden çıkılamayan depresif bir döngüyü hatırlatır.

### **2. 2. 3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:**

#### **2. 2. 3. 1. Temaya Yönelik Katkı:**

Ray ile Ken, iki kiralık katildir. Patronları Harry (*Ralph Fiennes*) tarafından kendilerine verilen suikast görevi sırasında bir çocuk hayatını kaybeder. Ray, çocuğun ölümünün verdiği pişmanlıkla, intihara meyilli bir insan haline gelmiştir.

Patron Harry'nin filmin ilerleyen dakikalarında belirttiği gibi, suikastçi

geleneğine göre görev sırasında masum bir insanın öldürülmesi halinde, suikastçi intihar etmelidir. Fakat Ray, intihar etmez. Kendisini bir anda Ken ile birlikte Belçika'nın Bruges şehrinde bulur. Şehri ilk etapta hiç sevmez, fakat zaman geçtikçe, film setinde tanıştığı bir kadına âşık olur ve şehri sevmeye başlar.

Bu doğrultuda dramatik aksiyonu yönlendiren ana temaların pişmanlık, umut, intihar, aşk olduğunu söyleyebiliriz.

Schubert'in *Winterreise* operası, Ray ve Ken'in otel odasında çalmaya başlar. Ray uyumaktadır; Ken ise, patronu Harry'nin emri ile Ray'i öldürmek için silah almaya gider. Ken odadan çıktığında Ray uyanır; o uyandığında ağlamakta olduğunu fark ederiz.

Sahne, pişmanlığın getirdiği üzüntü ve depresif ruh halini ön planda tutmaktadır. Ray, istemsiz olarak öldürmüş olduğu çocuğun yasını tutar. Ray'in pişmanlığı ve üzüntüsü, depresyonla birlikte yataktan çıkmamaya ve hayattan kopma istemine kadar evrilir. Ray, hayata dair tüm umudunu, öldürdüğü çocukla birlikte yitirmiştir.

Bu noktada, Ray'in ertelemiş olduğu (olay sonrasında hemen kaçmak zorunda kalırlar) yas sürecine Schubert'in *Winterreise* operası eşlik etmektedir. Ray'in yas sahnesi boyunca opera, pişmanlık, üzüntü, umutsuzluk temalarını besler.

### 2. 2. 3. 2. Karaktere Yönelik Katkı:

Ray, çelişkili pek çok özelliği bünyesinde barındırmaktadır; hayat doludur, fakat aynı zamanda intihara meyillidir; konuşkandır, ancak işlediği suçlar onu sessizleştirir; kiralık katillik yapar, can alır, fakat aynı zamanda güzel bir kadından etkilenecek kadar duygusaldır da.

Ray'in duygusal yapısı, sürekli olarak git gel ile boğuşmaktadır. Ray'in duygu dünyasının sürekli değişimlerle sarsılmasının ana sebebini, filmin ilerleyen dakikalarında kavrarız; Ray, görev sırasında masum bir çocuğun ölümüne sebep olmuştur. Ray, bu hatası yüzünden intihara meyilli bir karakter haline gelmiştir.

Bu git-gel içinde *Winterreise* operası, Ray'in huzursuz-içine kapanık-depresif-intihar meyilli yapısını desteklemektedir. Herkesin sustuğu bir anda opera

devreye girer ve seyirciye, Ray'ın aklından geçenleri açıklar. Müzik, Ray'ın hissiyatlarının anlatımı yolunda bir destekçi, bir açıklayıcı olarak görev yapmaktadır. Opera eseri, bunu filmin akışında meydana gelen bir kopuş, bir atmosfer değişikliği ile yapmaktadır. Var olan, alışlagelen yapının birden müzik ile kesintiye uğraması sonucunda, karakterin duygu dünyası hakkında bir düşünme fırsatı elimize geçmiş olur.

### **2. 2. 3. 3. Çatışmaya Yönelik Katkı:**

Operanın çalmaya başladığı sahnede dramatik çatışma, yaşam ile ölüm arasında konumlanmaktadır. Ray, içinde bulunduğu pişmanlık duygusuyla intiharı düşünür. Buna benzer bir şekilde Ken'de, operanın başlamasıyla Ray'i öldürmeyi planladığı silahı almaya gider.

Burada yaşam-ölüm çatışması olarak kast edilen, bireyin içsel çatışmasıdır. Bireyin hem yaşamda kalma güdüsü, hem de kendi yaşamına son verme güdüsü oldukça baskındır. Ray, oldukça kuvvetli olan bu iki kuvvet arasında sıkışıp kalmışlardır. Dramatik anlamda film için önem taşıyan bu yaşam-ölüm çatışması, filmin ilerleyen bölümünde her iki karakteri de farklı noktalara taşıyacaktır.

## 2. 3. THE SHAWSANK REDEMPTION:

### 2. 3. 1. Filmin Konusu:

Frank Darabont'un senaryosunu kaleme aldığı ve yönettiği, başrollerinde Tim Robbins ve Morgan Freeman'ın yer aldığı 1994 yapımı dram filmidir. Film, Stephan King'in "*Rita Hayworth ve Shawsank'in Kefareti*" adlı romandan uyarlanmıştır.

Film, masum olduğunu iddia etmesine rağmen karısını ve sevgilisini öldürdüğü gerekçesiyle Shawsank hapisanesinde yirmi yılını geçiren bankacı Andy Dufresne'nin hikayesini anlatır. Cezaevinde kaldığı süre boyunca diğer mahkûmlardan Elis Boyd Redding ile arkadaşlık kuran Dufresne, cezaevi müdürünün kirli para aklama faaliyetlerine yardım etmeye başladıktan sonra gardiyanlar tarafından korunmaya başlanır.

### 2. 3. 2. Figaro'nun Düğünü (*Le Nozze di Figaro*):

1786 yılında *Wolfgang Amadeus Mozart* tarafından bestelenmiştir. Librettosu *Lorenzo da Ponte* tarafından yazılmıştır. Eser, İspanya'da Almaviva Kontu'nun sarayında, tek bir gün içerisinde geçmektedir. Bir kontes olan Rosina ve kocası Kont, şahsi valesi olan Figaro'ya aşık olup onunla evlenmek isteyen Susanna'yı ayartmaya çaba göstermektedir. Kont kendinin soylu genç hizmettari olan Cheribino'nun karısı Kontese ilgi gösterdiğini hissedince Cheribino'yu aradan bertaraf etmek için onun kendi askerî alayında bir subay olması için destek sağlar. Figaro, Susanna ve Kontes birlikte bir entrika hazırlayarak Kontu utandırmaya ve karısına ihanet etmek isteğini açığa çıkarmaya karar verirler. Bu sırada Figaro, Bartolo ve Marcellina ile bir uyuşmazlığa girer ve bu onların öz oğlu olduğu gerçeğini öğrenmesi ile sonuç bulur. Geceleyin herkes kendilerini Sarayın bahçesinde bulur ve bir seri komik olarak hüviyet karışıklıkları sonucu Kont kendinden utandırılır ama Kontes tarafından af edilir.

### 2. 3. 3. Opera Eserinin Anlatıya Yönelik Katkısı:

#### 2. 3. 3. 1. Temaya Yönelik Katkı:

Esaretin bedeli filmi, özgürlük-tutsaklık ve umut temaları ekseninde şekillenmiş bir filmidir. Film, suçsuz olduğu halde hapse atılan Andy Dufresne'nin (*Tim Robbins*) özgürlük-tutsaklık ikileminde yaşamakta olduğu umudu anlatır. Dufresne, kendisini aldatan karısını ve karısının sevgilisini öldürmekle suçlanmaktadır. Yaklaşık yirmi yıl boyunca suçsuz yere hapis yatan Dufresne, umut etmeyi hiçbir zaman bırakmaz. Sürekli olarak hapishane hayatını, kendisi ve arkadaşları için çekilir hale getirmeye çalışır; bir hapishane kütüphanesi kurar, mahkumların dışarıdan lise öğrenimini tamamlamalarını sağlar, gardiyanlara mali planlamalar konusunda yardım eder, yönetimle arasını iyi tutarak mahkumlara yönetim tarafından iyi davranılmasını sağlar.

Dufresne, içinde bulunduğu bu olumsuz “tutsaklık” koşullarında sürekli olarak özgürlüğü düşler. Kendisi ve arkadaşları için hapishaneyi normalleştirmeye çalışır ve bunu yaparken de umut etmekten vazgeçmez. Umudun, film içinde önemli bir tematik konuma sahiptir. En yakın arkadaşı Red ile girdiği bir diyalogda “umut olmadan yaşanmaz” der.

Özgürlük-tutsaklık karşıtlığında umudun temsili, “Figaro'nun Düğünü” operasında etkin bir biçimde kendisini gösterir. Dufresne, yönetim katına oldukça etkin bir biçimde girip çıkabilmektedir. Bir gün haberleşme tertibatının bulunduğu odaya girerek tüm kapıları kilitler ve tüm hapishane hoparlörlerinden Figaro'nun Düğünü operasını çalar.

Operanın etkileyici sesi karşısında tüm hapishane şaşkınlığa düşmüştür. Gardiyanların mahkumlar üzerinde tam bir hakimiyete sahip olduğu hapishanede, bir anda, beklenmedik bir biçimde bir opera eseri duyulur. Red'in dediği gibi “o anda güzel sesli o İtalyan kadının ne söylediği hakkında hiçbir fikrim yoktu, fakat bir anlığına da olsa, tüm hapishane özgürlüğü hissetmişti.

### **2. 3. 3. 2. Karaktere Yönelik Katkı:**

Andy Dufresne, suçsuz olduğu halde hapse atılmış olsa da, filmin ana temasında da yer alan umudun, film içindeki en önemli temsillerinden biridir. Fakat Dufresne, eylemsiz bir umuttan ziyade, eylem içerisindedir sürekli. Hem kendisi için, hem de arkadaşları için umudu sürekli uyanık tutmaya çalışır; kütüphane yaptırabilmek için her hafta mektup yazar, pes etmez.

Onun sürekli eylem içerisinde olan umudu, cezasını umursamadan, tüm hapisaneye opera dinletmesini sağlar. Bu şekilde Dufresne'nin kendi iç dünyası, tüm hapisanenin kendisi haline gelir.

### **2. 3. 3. 3. Çatışmaya Yönelik Katkı:**

Esaretin Bedeli, umut-boş vermişlik ve özgürlük-tutsaklık çatışmaları üzerinden şekillenmektedir. Figaro'nun Düğünü operasının tüm hapisanede çalınmaya başlanmasıyla, dramatik çatışmanın “umut ve özgürlük” yanı, müzik eliyle sinema dilinde anlatım bulur. Bu şekilde hem çatışmanın bir tarafı ifade bulmuş olur, hem de bu ifade opera gibi estetik bir biçimle gerçekleştirilmiş olur.

### 3. BÖLÜM: UYGULAMA

#### 3.1. Filmin Adı: Yarım Kalan

#### 3.2. Filmin Konusu:

Bir mezar bekçisinin, sıkıntılı olduğu anlarda, vakit geçirmek için yazdığı ölüm konulu kısa öykülerin, gündün güne gerçekleşmesi.

#### 3.3. Ana Tema:

Filmin ana teması “ölüm” kavramı üzerinde şekillenmiştir.

#### 3.4. Karakterler:

**İsmail Kurtulmuş:** Gündüz defin işlemlerini halleder ve mezar kazar. Geceleri ise mezarlık bekçiliği yapar. Geceleri yalnızlıktan ve bunalımdan kurtulabilmek, biraz olsun kafasını dağıtabilmek için ölüm konulu kısa hikayeler yazar. Sessiz, depresif, umutsuz ve durgun bir karakterdir.

**Fahrettin Kocabaş:** Defin memurudur. Yaptığı işten keyif almamaktadır. Bir an önce işini bitirip, çalıştığı mezarlığı terk etme gayretindedir. İsmail’i çoğunlukla yok sayar. Onu aşağılar. Küstah ve küçümseyici bir tavrı vardır.

**İkinci Defin Memuru:** Defin memuru Fahrettin Kocabaş öldükten sonra yerine gelen kişidir.

**İsmail’in Annesi:** Küçük bir köyde yaşamaktadır. Ev kadınıdır.

**Gizemli Adam:** İsmail’in, ölüm temalı hikayelerini gerçek kılan laneti İsmail’e bahşeden gizemli kişidir.



### **3.5. Çatışma:**

Filmde çatışma hayat ve ölüm arasında yaşanmaktadır. İsmail, sahip olduğu lanet nedeniyle insanları öldürdüğünü fark eder. Bunu istemsiz olarak gerçekleştirdiğini fark ettiğinde derin bir üzüntü yaşar. Bu üzüntü sonucunda günahlarını temize çıkarabilmek için kendisini öldürmeyi düşünür. İsmail, vicdani olarak hayat ile ölüm arasında git geller yaşamaktadır.

### **3.6. Kullanılan Opera Müzikleri:**

#### **3.6.1. Mozart Don Giovanni, Overture:**

Mozart'ın ünlü Don Giovanni operasının giriş bölümüdür. Don Giovanni, kadınlara ve aşk duygusuna son derece düşkündür. Don Giovanni, sürekli olarak kadınlarla duygusal ilişki kurmaya çabalar. Bu noktada Don Giovanni'nin kadınlarla kurduğu duygusal ilişki ile, İsmail karakterinin ölüm ile kurduğu ilişki arasında paralel anlatım kurmak amaçlanmıştır. Bu noktada ölüm ile aşk duyguları arasındaki duygusal benzerlik, kişiliğin yok olması fikrinden yola çıkılarak etki arttırılmak istenmiştir.

#### **3.6.2. Aida - The great priestess invoking Phta:**

Aida operasında kullanılan parça, rahibelerin ayinini ve dini ritüelleri canlandırmalarının bir temsilidir. Bu ritüelistik hava, İsmail karakterinin her gün klübesinden mezara doğru gerçekleştirdiği yürüyüşün ritüelistik altyapısına hizmet etmektedir. İsmail'in her gün düzenli olarak yaptığı bu eylem, ayinsel, töresel bir nitelik taşımaktadır.

#### **3.6.3. Der Leiermann, 24th Lieder from Die Winterreise, Music by Franz Schubert:**

Lied olan bu eserde bir lakerdacı anlatılmaktadır. Lakerdacının, icra ettiği müzik sanatını kimse önemsememektedir. Onun müziğini kimse duymaz ve

önemsemez. Lakerdacı ise sanatını icra etmeye devam eder. Müziğin bu yönü ile, İsmail karakterinin önemsizliği arasında paralellik bulunmaktadır. İsmail de tıpkı lakerdacı gibi sanatını icra etmekte, her gün mezar kazmakta, cenazelerle ilgilenmektedir. Fakat İsmail, bu işte yalnızdır. Onun yalnızlığı ve etrafındakiler tarafından görülmeysi ile müziğin dışı vurduğu etki, paralellik oluşturmaktadır.

#### **3.6.4. Ruggero Leoncavallo I Pagliacci finale:**

Palyaço, kendisini aldatan eşi Nedda'yı öldürür. Nedda ölmek üzere iken yasak aşkı olan Silvio'dan yardım dilenir. Canio Silvio'ya dönerek onu da bıçaklar ve sonra seyircilere dönerek "La commedia è finita! (Komedi sona erdi)" diye haykırarak operayı sona erdirir. Müzik, İsmail'in bir çeşit intikam duygusuyla defin memurunun ölümünü yazdığı sahneden hemen sonra gelmektedir. Müzik, İsmail'in defin memurunu öldürdükten sonra yaşadığı intikam duygusunu ve rahatlığı imgeler.

#### **3.6.5. Giacomo Puccini Tosca ,E lucevan le stelle arya:**

Cavaradossi'nin idam edilme yeri olan Castel Sant Angelo'nun en üst katında idamından önce sevgilisi Tosca'ya yazdığı mektuptur. İsmail'in sahip olduğu laneti fark etmesi ve bu farkındalığı tek tek mezar taşlarına giderek fark ettiği noktada müzik çalmaya başlar. Müzik, hem İsmail'in farkındalığını, hem de kendi ölümüne yaklaşmasının verdiği huzursuzluğu anlatır.

#### **3.6.6. Selman Ada Ali Baba Ve Kırk Haramiler ,Haramibaşı arya:**

Filmin son müziğidir. İsmail çocukluğunu ve kaybolan ailesini hatırlamaya başlar. Lanetin ondan kopardıklarını anımsamaktadır. Ölene kadar taşınması gereken bu laneti ve ailesi de dahil olmak üzere öldürdüğü herkesi hatırlar. Tüm bu ölümlerin kefaretilerini ödemek için, bu sefer kendi ölümünü kağıda yazar. Müzik, bu farkındalığı ve pişmanlığı betimlemektedir.

## SONUÇ

Filmlerde opera müziklerinin kullanılması, dramatik anlatı yapısının etkisini artırabilmek / yoğunlaştırabilmek için kullanılmaktadır. Bu şekilde anlatıyı oluşturan pek çok faktör, etkinliğini arttırabilmektedir. Bu şekilde tema, karakter özellikleri ve çatışmayı besleyen unsurların etki gücünün artırılması beklenmektedir.

Sinema sanatında sesin kullanımı, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişle birlikte yoğun olarak kullanılmaktadır. Öyle ki, bazı popüler filmler müzikleriyle tanınır, film için düzenlenene *soundtrack* albümleri, filminden ayrı olarak alıcı bulur.

Opera müzikleri, sanatsal anlatımın belki de en yüksek formu olarak tanımlanmaktadır. Bu yüzden, filmlerde opera müziklerinin kullanımı, sanatsal / estetik anlamda filmi besler, onu estetik anlamda üstün bir noktaya taşır.

Sanatçının bir filmde özellikle vurguda bulunmak istediği, anlatsal anlamda desteklemek istediği durum, tema, karakter ve çatışma özellikleri, opera müziklerinin kullanımı ile yüksek kültür ürünü düzeyine ulaşmaktadır. Bu bağlamda operanın insan ruhunun derinliklerine doğru yaptığı yolculuk, sinemasal anlatımın desteği ile ifade bulur.

Çalışmada, uygulama olarak çekilen filmin estetik yetisini kuvvetlendirmek ve çalışmada yer alan tema, karakter ve çatışma özelliklerini desteklemek amacıyla kullanılan opera müziğinin, sinema sanatındaki tarihsel gelişimi, sessiz filminden başlayan serüven içinde değerlendirmeye alınmıştır. Böylece opera müziğinin sinema sanatı içerisindeki varlığı tanımlanmıştır. Bu kullanımın altyapısını oluşturabilmek için de, daha önce popüler örneklerde karşılaşılan opera müziklerinin güncel uygulamalardaki teorik altyapısı irdelenmiştir. Böylece, şu ana kadar yapılmış olan uygulamalar ile, çalışmada sonucunda hayata geçen uygulama arasındaki paralellikler, farklılıklar ve estetik yapı arasında bir bağlantı kurulma yoluna gidilmiştir.

## KİTAPLAR:

- Altar, C. M. (1993) Opera Tarihi 2. Cilt. (3.Basım.) İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altar, C. M. (1993) Opera Tarihi 4. Cilt. (3.Basım.) İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- And, M. (1973) Tiyatro Kılavuzu. (1. Baskı.) İstanbul: Milliyet.
- Arijon, D. (2005) Film Dilinin Grameri. İstanbul: Es.
- Brockett, O. (2000) Tiyatro Tarihi. (1. Baskı). Ankara: Dost.
- Cohen, A., J. (1999) Music and Emotion: Music As a Source of Emotion in Film. Middlebury, VT: Wesleyan University Press.
- Erdoğan, İ. (2005) Sinema ve Müzik. (1. Baskı.) Ankara: Erk Yayınları.
- Erkilic Duruel, S. (2009) "Sinema ve Toplumsal Etkileşim: Teknoloji, Sanat ve Seyir". Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. Ed. Çakır Aydın, Mukadder. İstanbul.
- Konuralp, S. (2004). Film Müziği Tarihçe ve Yazılar. İstanbul: Oğlak.
- Kuçuradi, İ. (2009) Sanata Felsefeyle Bakmak. (4. Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Monaco, J. (2008) Bir Film Nasıl Okunur?. Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. İstanbul: Oğlak.
- Nietzsche, F. (2006) Dionysos Dithyrambosları. (2. Baskı). İstanbul: SAY.
- Nutku, Ö. (2000) Dünya Tiyatrosu Tarihi-1. (3. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut.
- Nutku, Ö. (2001) Dram Sanatı. (4. Baskı). İstanbul: Kabalcı.
- Onaran, O. (2004) "Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak". Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü. Ed. Pekman, C. İstanbul: Pan.
- Şatır, S. (1977) Operada Gerçekçilik. (1. Baskı). İstanbul: Sander Yayınları.
- Şener, S. (2007) Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı. (3. Baskı). Ankara: Dost.

- Şener, S. (2008) Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. (5. Baskı). Ankara: Dost.
- Şener, S. (2010) Tiyatroda Yaşam-Oyun ilişkisi. (1. Baskı.). Ankara: 2010
- Tonks, P. (2006) Film Müziği. İstanbul: Es.
- Tuncay, M. (2014) Şişman Kadın Ölmez, Opera Bitmez. (1. Baskı) İstanbul: Opus Kitap
- Ünal, Y. (2015) Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri. (1. Baskı.) İstanbul: Hayalperest.
- Vardar, B. (2009). Sinemada Ses ve Müzik. İstanbul: ES Yayınları.

#### **MAKALE:**

- Alço, P. (2008). Sinema ve Müzik: Kısa Bir Tarihsel Bakış. *İdil Dergi*. 10, 135-149.
- Belkıs, Ö. (2010). Kadının Ölmesi Gerekir. *Yedi Dergi*ş, Sayı:4
- Hanson, D. (1998). The History of Sound in the Cinema. *Cinema Technology*, 16, 8-13.
- Meriç, M. (2009). Türkiye’de Sinema Müzik İlişkilerine Bir Bakış. *Kebikeç*. 28, 205.
- Ribrant, G. (1999). Style Parameters in Film Sound. Stockholm University. *Uppsats Framlagd vid Seminariet (30/1/1999)*, 7-24.
- Soykan, F. Sinema – Opera İlişkisi. *Ege Mimarlık Dergisi* Sayı:11

#### **TEZLER:**

- Tanrısever, B. Opera Functioning As Narrative İn Films: Apocalypse Now: Godfather 3, Philadelphia. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001.