

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

SİNEMA FİMLERİNDE İZLEYİCİNİN
ETKİLENMESİNDE ÖNEMLİ ROL OYNAYAN
ÖĞELERDEN BİRİ OLARAK
FİLM MÜZİĞİ

EDA DOĞAN

2501060596

Tez Danışmanı
Doç.Dr. BATTAL ODABAŞ

İstanbul 2009

ÖZ

Gösterimlerde müzik kullanımı sinemanın bulunuşunun dahi öncesine dayanmaktadır. İlk zamanlardan bugüne dek müziğin filmde kullanım şekli birçok değişiklik göstermiştir. Ancak ne şekilde olursa olsun amacı filmde verilmek istenen mesajın etkisini arttırmak ve duyguyu desteklemektir. Müziğin, insanın ruh halinde kısa süreli de olsa büyük değişiklikler yaratabilen, heyecan, gerilim, neşe, hüzn gibi duygular uyandırabilen bir unsur olduğu bilim dünyası tarafından da kabul edilen bir gerçektir. Bu çalışmada, daha önce sınırlı sayıda araştırmaya konu olan film müziklerinin, filmdeki işlev ve etkilerinin tespitine çalışılmıştır. Bu amaçla daha önce müziğin etkileri üzerine yapılan araştırmalar taranmış, müziğin etkisini sorgulayan bir anket çalışması yapılmıştır. Elde edilen veriler SPSS programında analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda film müziğinin izleyicilere etkileri üzerinde önemli olabilecek bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, müzik, film müziği, soundtrack.

ABSTRACT

Utilization of music in projections is based on even before cinema's invention. Utilization forms of music in movies' have been transformed from past to present. However, by any means its purposes are to increase effect of message which is intended to give in movie and to support emotion. It is an accepted scientific fact that music is an element that may effect human's mood even if for a short period of time and may cause emotions such as excitement, tension, sorrow. In this study, it is been attempted to prove function and effects of soundtracks that has been subject to limited number of researches. For this purpose, the researches of music's effects, that had already been performed, have been browsed; a questionnaire study which examines music's effect has been performed. Obtained data was analyzed on SPSS program. As a result of that analysis, the findings were significant on the effects of the film music on the spectators.

Key Words: Cinema, music, film music, soundtrack.

ÖNSÖZ

Film müziği, akademik çalışmalardan çok, sinemaseverlerin internet ortamındaki paylaşımlarına konu olan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ortamda film müzikleri üzerine yoğun bir bilgi alışverişiyle birlikte, birçok film müziği hayranı ve koleksiyoncusunun varlığı da dikkati çekmektedir.

Tez çalışmama konu etmeye karar verdiğimde, açıkçası film müziklerinin işlevlerine ve izleyicide yarattığı duygusal etkilere ilişkin kaynak bulma konusunda bu kadar sıkıntı çekeceğimi tahmin etmemiştim. Araştırmaya başladığımda ise işlevleri ve etkileri bir yana, sadece “film müzikleri”ni konu eden kaynakların bile çok az sayıda olduğunu gördüm. Neyse ki film müziklerinin etkileri zaten, müziğin etkilerinin doğal bir sonucuydu ve müziğin psikolojik etkilerini araştıran müzikoloji kaynakları imdadıma yetişti. Bu kaynaklardan film müzikleriyle ilişkilendirebileceğim satırları özenle seçerken, bu satırları kendi fikirlerimle fazlasıyla yorumlama zorunluluğum, belki de bu çalışmanın daha özgün bir çalışma olmasını sağladı ve bana söylenenleri tekrar etmek yerine, kendi fikirlerimi söyleme imkanı tanıdı. Tabi gerçek anlamda ilgi duyduğum “film müziği” olgusuyla ilgili bu kadar şey öğrenmek, bunun yanında birçok film izleyip soundtrack albüm dinlemek de bunun cabası oldu. Türkiye’de gerçekten bu denli az çalışmanın yapılmasına şaşırdığım bu alanda, bundan sonra daha fazla çalışma yapılmasını ve bu çalışmamın benden sonra araştırma yapacaklara katkıda bulunmasını içtenlikle diliyorum.

Bu vesileyle; tez çalışmam boyunca değerli bilgi ve katkılarıyla beni yönlendiren Tez Danışmanım Doç.Dr. Battal ODABAŞ’a, yine değerli fikirlerinden faydalandığım hocalarım Doç.Dr. Neşe KARS ve Doç.Dr. Veli POLAT’a, son olarak sonsuz sabır, anlayış ve manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

Eda DOĞAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ/ABSTRACT	III
ÖNSÖZ	IV
İÇİNDEKİLER	V
GİRİŞ	10
AMAÇ VE YÖNTEM	14
Problem	14
Önem	15
Amaç	16
Varsayımlar	16
Hipotez	16
Sınırlılıklar	17
Araştırma Modeli	18
Evren ve Örneklem	18
Verilerin Toplanması ve İşlenmesi	19
 I. SINEMA, MÜZİK, İZLEYİCİ KAVRAMLARI	20
A. Sinema Kavramı	20
1. Tarihte Sinemaya İlişkin Buluşlar ve Gösterimlerde Müzik Kullanımı	22
2. Sinemada Ses ve Müziğin Sanatsal Boyutu	26
a. Kuramcıların Filmde Ses ve Müzik Kullanımına İlişkin Görüşleri	27
(1) Biçimcilerin Görüşleri	27
i. Hugo Munsterberg	28
ii. Rudolf Arnheim	29
iii. Susanne K. Langer	30

iv. Sergei Eisenstein.....	30
(2) Gerçekçilerin Görüşleri.....	33
i. André Bazin.....	36
ii. Siegfried Kracauer.....	36
B. Müzik Kavramı	38
1. Müziğin Etkilerine İlişkin Düşünceler.....	39
a. Tarihte Farklı Toplumların Düşünceleri	40
b. Felsefecilerin Görüşleri.....	42
c. Mitolojide Müziğin Etkilerine İlişkin İnanışlar	44
C. İzleyici Kavramı.....	49
a. Etkin İzleyici ve Edilgen İzleyici Kavramları.....	50
b. Sihirli Mermi Kuramı.....	51
c. Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı	52
II. GÖRÜNTÜ-MÜZİK VE SİNEMA-MÜZİK İLİŞKİSİ	53
A. Görüntü ve müziğin ilişkisi.....	53
1. Televizyonda müzik.....	55
a. Haber Programlarından Müzik Kullanımı	57
b. Dizi Filmlerde Müzik Kullanımı	58
c. Reklamlarda Müzik Kullanımı.....	59
d. Müzik Videoları.....	61
2. Sinema ve Müzik İlişkisinin Endüstriyel Boyutu	63
a. Sektör Olarak Sinema	63
(1) Amerika’da Sinema Sektörü	64
(2) Avrupa’da Sinema Sektörü	73
(3) Türkiye’de Sinema Sektörü	76
b. Endüstriyel Bir Ürün Olarak Müzik	81
(1) Türkiye’de Müzik Endüstrisi	83
(2) Soundtrack Albümler ve Telif Hakları.....	87

III. FİLM MÜZİĞİNİN TARİHÇESİ	93
A. Film Müziğinin Tarihsel Gelişimi	93
1. Dünyada Film Müziğinin Tarihsel Gelişimi	94
a. Sinematograf Öncesi Dönemdeki Gösterimler	94
b. Sessiz Sinema Döneminde Müzik	95
(1) Sessiz Sinema Döneminde	
Film Müziği Besteciliğinin Ortaya Çıkışı	96
c. Sesin Filmlerde İlk Kullanımı ve	
Sesli Sinema Döneminde Müzik	97
d. Müzikal Film Dönemi Ve Şarkılı Filmler Dönemi	98
e. Film Müziklerinin “Altın Çağ”ı	101
2. Film Müziklerinin Türk Sinemasındaki Tarihsel Gelişimi	101
3. Film Müziğinde Bestecinin Önemi	104
a. Tanınmış Film Müziği Bestecileri	106
(1) John Williams	107
(2) Ennio Moriccone	108
(3) Danny Elfman	110
(4) Jerry Goldsmith	111
(5) Miklos Rozsa	112
(6) Max Steiner	113
(7) Alfred Newman	114
(8) Cahit Berkay	115
(9) Melih Kibar	116
(10) Yalçın Tura	118
(11) Nedim Otyam	119
(12) Diğer Ünlü Filmlerin Bestecileri	121
IV. FİLM MÜZİĞİNİN İŞLEV VE ETKİLERİ	123
A. Müziğin Filmdeki İşlevleri	124
1. Konunun İçine Çekme ve Tempoyu Sağlama	124

2. Tanıtma ve Betimleme	126
3. Filmi ve Konusunu Çağrıştırma	127
4. İlgi Çekme ve Eğlendirme	128
5. Görüntüyle bütünleşerek beğeniyi artırma	129
6. Çerçeveleme	130
7. Doruk Noktalarına Vurgu Yapma	130
8. Müziğin İşlevlerine İlişkin Farklı Görüşler	131
9. Film Müziğinin Filmde Üstlendiği Roller	132
a. Coğrafya belirtici müzik	133
b. Anlamı destekleyici	133
c. Atmosfer belirten	133
d. Duyguyu destekleyici	133
e. Vurgulayıcı	133
f. Doldurucu	133
g. Geçiş sağlayıcı	134
h. Canlılığı vurgulayıcı	134
i. Kurguyla eşleştirilmiş	134
j. Gerilim hissettiren	134
k. Doğallık hissi veren	134
l. Zamanın geçtiği duygusu veren	135
m. Kültürü yansıtır	135
10. Film Müziğinin Psikolojik ve Duygusal İşlevi	135
a. Müziğin Dinleyici Üzerindeki Etkileri	137
(1) Biyolojik Etkiler	137
(2) Psikolojik ve Duygusal Etkiler	140
i. Müziğin Görüntüden Bağımsız Psikolojik ve Duygusal Etkileri	140
ii. Müziğin Armonik Açıdan Duygusal Etkileri	141
iii. Akorların Ruhsal Anlamları	142
iv. Müziğin Görüntüye Bağlı Duygusal Etkileri	145

v. Görüntüye Paralel Müzikle Etki Yaratma	147
vi. Görüntüye Zıt Müzikle Etki Yaratma.....	150
SONUÇ	152
KAYNAKÇA	158
EK1-Müzikal Terimler	166
EK2-Anket Analiz Sonuçları	169

GİRİŞ

Hareketli görüntüyü kaydederek, gerçeğe en çok yaklaşmayı başaran sinema sanatı, ardından teknolojiden aldığı güçle gerektiğinde gerçeği bozguna uğratarak üzerindeki ilgiyi daima canlı tutmuştur. Yeni teknik ve yaklaşımlarıyla, izleyici istatistiklerine bakıldığında 21. yüzyılın en popüler sanatlarından birinin sinema olduğu söylenebilmektedir.

Günümüzde sinemayı sadece “sanat” olarak ele almak yanlış değil, ancak birçok görüşü saf dışı bırakacak eksik bir ifade olacaktır. Çünkü sinemanın sanat olmanın yanında kültürel bir unsur ve önemli bir kitle iletişim aracı -buna bağlı olarak bazen siyasi bir propaganda aracı- olduğu birçok kişi tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bunlara ek olarak, sinemanın, her yıl birçoğu evrensel nitelikte sayısız ürün ortaya koyan, her ülkede yüz binlerce kişiye istihdam sağlayan, reklam aracı olarak ise, özellikle televizyonda reklam yasağı olan sektörlerle ciddi destek veren bir endüstri olduğu bilinmektedir.

Sinemanın bağlantılı olduğu, desteklediği ve destek aldığı birçok sektör olduğu gibi, kendi içinde yarattığı ciddi hacimde sektörlerin de bulunduğu bilinmektedir ki “film müziği sektörü”, bunların en eski ve en büyük olanıdır. Sinematografin doğduğu 1890’lı yıllarda, oldukça gürültülü çalışan bu aletin sesini örtmek amacıyla, gösterimler sırasında filme piyanonun eşlik etmesiyle kullanılmaya başlanan film müziği; 20. yüzyılın ilk yıllarında sinema salonlarında, sessiz filmlerin sahnelerine uygun senfonik müzikler çalan film müziği orkestralarıyla birlikte kazanç getiren bir sektör halini almıştır. Ardından *film müziği besteciliği* ile ciddi boyutlara ulaşan film müziklerinin, zaman içinde elde edilen kazancın, teknolojik koşullara göre şekil değiştirerek *soundtrack* olgusuyla günümüze kadar geldiği görülmektedir.

Böylece kapitalizmin bir getirisi olarak filmlerle birlikte film müziklerinin de sanat olmanın yanı sıra birer ticari meta –dolayısıyla bireysel birer ihtiyaç- halini aldığı ortaya çıkmaktadır. Sinema sektörünün içinde gelişen ve yeni gibi görünmesine rağmen en az sinema tarihi kadar eski olan bu sektörün hızla büyüdüğü varsayıldığında, mesele ekonomik ve toplumsal açıdan önem kazanmakta, bu noktada sektörün büyümesindeki sosyal, hatta daha da derine inerek psikolojik sebeplerinin irdelenmesi ihtiyacı doğmaktadır.

Müziğin, insanın ruh halinde kısa süreli de olsa büyük değişiklikler yaratabilen, heyecan, gerilim, neşe, hüzn gibi duygular uyandırabilen bir unsur olduğu bilim dünyası tarafından da kabul edilen bir gerçektir. Öyle ki, müzik yoluyla ruhsal durumu etkileme yöntemi, tıp dünyasında ruhsal bozuklukların tedavisinde uygulanmakta, yatıştırıcı, heyecanlandırıcı, uyarıcı ya da başka özellikleri bakımından, belli müzik parçaları seçilerek hastalara bunları genellikle grup halinde dinletilmektedir.

Tek başına dahi, dinleyicisinde büyük bir duygusal etki yaratan müziğin, görüntüyle eşleştiğinde izleyicinin ruh halinde değişiklikler yapması kaçınılmaz bir durumdur. Bu etkinin süresi tartışılabilir olmakla birlikte, film yapımcılarının hedefi bu sürenin en azından film boyunca devam etmesidir. Hatta filminden sonra da etkisi ne kadar uzun sürerse, filmin kulaktan kulağa yapılacak reklamı da o kadar fazla olacaktır. Bu da film müziğinin, filmin daha fazla izleyiciye ulaşmasına katkı sağlaması demektir.

Film müziğinin kısa süreli etkisi, filmin tanıtımında bu şekilde rol oynarken, uzun süreli etkisi ise uzun süre hatırlanabilmesinde rol oynamakta, dolayısıyla filmin başarısını doğrudan etkilemektedir. Başyapıt olarak nitelendirilen filmlerin, genellikle müzikleriyle anılması belki de bu yüzden gerçekleşmektedir.

Sinema, müziğin söz konusu etkilerini kullanarak hem eserlerinin etkileyici gücünü, dolayısıyla değerini arttırmakta; hem de piyasaya beğenilen filmlerin müzik albümleri sürerek sinema yapıtlarından bu sayede daha fazla marj sağlayabilmektedir. Film müziğinin bu etkisinin sebeplerini irdelemek amacıyla yapılan bu çalışmada, sinemanın doğuşundan bu yana gelişerek süregelen, “soundtrack”lerin müzik listelerinde haftalarca ilk sıralarda yer almasını, albümlerinin satış rekorları kırmasını sağlayan bu ilgi ve beğeni, sinema izleyicisi üzerinden değerlendirilecektir. Bu beğeniye sağlayan film müziklerinin, bahsedilen işlev ve etkilerini doğrulayabilmek için ise, etkiler müzik ile ilgili bilinen birçok bilimsel nedene dayandırılacaktır.

Müzikli görüntüleri açıklamaya çalışan araştırmacılar, postmodern özelliklere uygun bir biçimde, bu yapımların sadece görüntü yönü üzerinde durmaktadırlar ve ses yönünü nerdeyse hiç dikkate almamaktadırlar. Film çözümlemelerinde genellikle görüntü üzerinden gidilmekte, filmsel anlatımından önemli unsurları olan ses ve müziği dikkate almamaktadır. Faruk Kalkan’ın (1993) belirttiği gibi film üzerine yapılan araştırmalarda sadece görüntü izi üzerinde çalışmak işin kolay yönüdür. Yalnızca imgeyi tanımlayan ve sınıflandıran bu araştırmalar, ses ve müziği de dahil ederek filmi bir bütün olarak ele almadıkları için filmsel yapıyı anlamlı bir biçimde çözümleyememektedir (Çelikcan, 1996:18-19). Bu çalışmayla bu eksikliğin giderilmesi yönünde bir adım atılmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda çalışmada öncelikle film müziğiyle ilişkili kavramlar; film müziğinin sektörel boyutu, tarihçesi ve bestecileri yer alacak; ardından da müziğin filmdeki duyguyu veren, izleyicinin filmde etkilenmesindeki en büyük rolü oynayan faktör olduğu iddiası; müziğin filmdeki işlevleriyle ve daha önceden müziğin psikolojik etkileri üzerine yapılmış birçok bilimsel araştırmayla doğrulanmaya çalışılacaktır.

Filmdeki kullanımıyla bağlantılı olarak müziğin, sinema izleyicisi üzerindeki etkilerini araştırmak adına anket çalışmasının da gerekli olduğu düşünülmüş; bu amaçla hazırlanan anket çalışmasında deneklere müziğin işlev ve etkileriyle ilgili sorular yönelterek, bu durumun istatistiksel tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Problem

İlk olarak, sinemanın bulunduğu yıllarda, gürültülü film makinelerinin seslerini örtmek amacıyla kullanılan film müziği, zaman içinde sinemanın ayrılmaz bir parçası durumuna gelmiş, günümüzde ise neredeyse sinemadan ayrı bir sektör halini almıştır.

1900'lerin ilk yıllarında sessiz filmlere, izleyicinin sıkılmaması için piyanoyla rasgele çalınan klasik eserler eşlik etmiş, 1930'larla birlikte sesli film dönemine gelindiğinde ise filmin tarzı ve karakterini belli eden müzikler bestelenmeye başlamış, hatta “film müziği besteciliği” ciddi ün ve gelir getiren bir meslek halini almıştır. Bu dönemden sonra, müziğin filmdeki öneminin anlaşılmasıyla birlikte gözlenen hızlı değişimle “müzikal film”, “operet”¹ gibi türler ortaya çıkmıştır.

1940'lara gelindiğinde bestecilerin, müziği filmde de öne çıkaran başarılı çalışmalarıyla birlikte birçok film, müzikleriyle birlikte anılmaya başlamıştır. Bu gelişme “film müziği albümü”, kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artık beğenilen filmlerin müzikleri, müzik listelerine ön sıralardan girmeye başlamıştır. O dönemlerden günümüze kadar birçok film müziği albümü, en çok satılan albümler arasında yerlerini almışlardır.

Film müziklerinin sektörel anlamda ayrılmaya başladığı yıllar 1990'lı yılların başıdır. Film müzikleri olgusu bu yıllarda “soundtrack” kelimesi ile dilimize girerek, kendisine sinemadan farklı bir alan yaratmayı başarmış ve ekonomik alanda da film yapımcılarına yeni bir sektör oluşturmuştur. Artık filmlerin gösterime

¹ Şarkılı film.

girmesiyle birlikte film için bestelenmiş veya filmde çalan müziklerin içinde bulunduğu “soundtrack albüm”leri piyasaya çıkmaya başlamıştır.

Tüm bu toplumsal ve ekonomik sonuçları doğuran film müziklerinin, söz konusu filmlerin izlenmesindeki payı; bu payının duygusal, psikolojik ve hatta biyolojik sebepleri birer tartışma ve merak konusudur.

Önem

“Dinlemeden duyulan öge” olarak nitelendirilen film müziklerinin izleyici üzerindeki etkileri, buna bağlı olarak da filmlerin etkileyiciliğinde, akılda kalıcılığındaki rolü, önemine rağmen ülkemizde çok az sayıda araştırmaya konu olmuştur.

Birçok yönetmen, amaçlarının seyirciyi filmin içine en kısa zamanda çekebilmek olduğunu açıkça ifade etmektedir. Dolayısıyla müziğin, filmde verilmeye çalışılan duygunun etkisini arttırarak izleyiciyi daha fazla etkilemek ve izleyici tarafından daha uzun süre hatırlanabilmek için hangi şekilde kullanılması gerektiğinin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu tespit ancak, film müziğinin duygusal etkilerinin bilimsel sebeplere dayandırılarak doğrulanması ile gerçekleşebilecektir.

Bu çalışmanın filmde müziğin izlenmedeki etkisinin ölçülmesiyle, müzik kullanımının ne denli önemli olduğunun ve ne şekilde kullanılması gerektiğinin tespit edileceği, ayrıca bu konuda bundan sonra yapılacak araştırmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Amaç

Bu araştırmayla müziğin filmdeki önemi, kullanım şekli, işlevi ve izleyici üzerindeki etkisi irdelenecektir. Bu amaçla yanıtlanacak sorular şunlardır:

- Bir filmin izleyici etkilemesindeki en önemli unsur müzik midir?
- Filmin beğenilmesinde müziğin payı nedir?
- Müziğin filmdeki işlevleri nelerdir?
- Filmde, müzik duygusal anlamda etkileyici bir öge midir?
- Müzik, sahnelerdeki duyguyu destekleyerek filmin etkisini artırır mı?

Varsayımlar

- Sinema filmlerinin çoğunda yoğun bir biçimde müzik kullanıldığı,
- Üniversitelerin iletişim fakültelerinde okuyan öğrencilerin sinema ile daha fazla ilgilendiği ve bu konuda daha doğru tespitler yapabileceği,
- Son sınıf öğrencilerinin yaş ortalamasının, dolayısıyla da yetişkinlik düzeylerinin alt sınıflara oranla daha yüksek olduğu, bu nedenle de anketin Türkiye geneline daha yakın sonuçlar vereceği varsayılmıştır.

Hipotez

Bu çalışmanın çıkış noktası, film müziklerinin sinema izleyicisi üzerindeki duygusal etkileridir. Bu çerçevede ortaya atılan iddia; müziğin izleyici üzerinde, filmdeki kullanılış amacına, şekline ve yerine göre önemli ölçüde duygusal etki yarattığıdır. Bu bağlamda, bir filmin veya bir sahnenin izleyici üzerinde yarattığı

duygusal etkinin, büyük oranda müzikten kaynaklandığı düşünülmektedir ve bu çalışma kapsamında bu düşünce araştırılacaktır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Türkiye'nin İstanbul ilindeki İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanmıştır.

Araştırmayı 1'den fazla üniversitede yapmanın daha doğru sonuç vereceği dşnlmş, bu nedenle iki niversite seilmıştır.

Ankette soundtrack albümü satın alma alışkanlığı gibi ekonomik bağlantılı bir unsurun da irdelenmesi sebebiyle, seçilen iki niversitenin biri devlet, diğeri ise vakıf niversiteleri arasından seilmıştır.

Üniversitelerin iletişim fakültelerinde okuyan öğrencilerin sinema ile daha fazla ilgilendiği ve bu konuda daha doğru tespitler yapabileceği dşnldğu için çalışma, iletişim fakülteleriyle sınırlı tutulmuştur.

Son sınıf ğrencilerinin yaş ortalamasının, dolayısıyla da yetişkinlik düzeylerinin alt sınıflara oranla daha yüksek olduğu, bu nedenle de anketin Türkiye geneline daha yakın sonuçlar vereceği dşnldğu için anket sadece dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanmıştır.

Araştırma Modeli

Araştırma tarama modelindedir. Alan araştırması tekniği uygulanmış ve bu bağlamda anket tekniğine başvurulmuştur. Anket, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanmıştır. Anketler dördüncü sınıf öğrencilerine tesadüfi örneklem yöntemiyle dağıtılmıştır. Anket 7 tane çoktan seçmeli, 5 tane kapalı uçlu (evet-hayır) sorudan oluşmaktadır. Sonuçlara, elde edilen verilerin bilgisayar ortamında analiz edilmesi ve basit frekans dağılımı ile korelasyon hesaplamalarına tabi tutulması yoluyla ulaşılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'dir.

Örneklem evrenin % 10'u oranındadır.

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki 441 adet dördüncü sınıf öğrencisinin %10'u olan 44,1'in yaklaşık eşiti 44 öğrencidir. Bu 44 öğrenci, 441 adet öğrenci arasından tesadüfi örneklem yöntemiyle seçilerek anket uygulamasına tabi tutulmuştur.

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde ise 367 adet dördüncü sınıf öğrencisi bulunmaktadır. 367'nin % 10'u olan 36,7 sayısı yine yaklaşık eşiti olan bir üst sayıya yuvarlanarak 37 adet dördüncü sınıf öğrencisi tesadüfi örneklem yöntemiyle seçilerek anket uygulamasına tabi tutulmuştur.

Toplamda 808 olan evren, % 10'u olan 80,7'nin yaklaşık eşiti 81 öğrenciyle temsil edilmiştir.

Verilerin Toplanması ve İşlenmesi

Veriler, uzman öğretim üyelerinin görüşleri alındıktan sonra hazırlanan anket yoluyla elde edilmiştir. Gerekli makamlardan izin alındıktan sonra İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne bağlı iletişim fakültelerindeki bölümlerin örgün öğretim dördüncü sınıf öğrencilerine uygulanmıştır. Anketler, sınıf ortamında ve müdahale edilmeksizin, gerekli yardımlarda bulunularak öğrencilere uygulanmış ve aynı ders saati içinde toplanmıştır. Elde edilen veriler SPSS programında analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda film müziğinin izleyicilere etkileri üzerinde önemli olabilecek bulgulara ulaşılmıştır.

I. SİNEMA, MÜZİK, İZLEYİCİ KAVRAMLARI

A. Sinema Kavramı

Sinema teknik olarak, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işidir. Güzel sanatların bir dalı olarak ise *yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat* olarak tanımlanmaktadır (TDK, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 2009: çevrimiçi).

Terim olarak sinema birkaç anlama gelmektedir. Bunlar; izleyicilerin filmleri topluca görebilmeleri için özel olarak yapılmış yapı, herhangi bir devinimi, düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptama, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturma işi, bir ülkede sinemayı oluşturmak üzere gerekli kuruluşların tümü, sinema işleyimi, sinemayı oluşturmak için yapılan çalışmaların tümü, bir ülkenin kendine özgü nitelikler taşıyan ulusal sineması olarak sıralanabilmektedir (TDK, Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, 2009:çevrimiçi).

Ayrıca Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'na göre her çeşit estetik, bilimsel, öğretici veya teknik özellikte olan veya günlük olayları tespit eden, tespit edildiği gerece bakılmaksızın, elektronik veya mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketli görüntüler dizisi, sinema eseri kapsamına alınmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 5, 2009:çevrimiçi).

Sinemanın “filmleri tasarlama ve gerçekleştirme sanatı”, “film gösterilerinin izlendiği salon”, “filmlerin yapımı ve dağıtımıyla ilgili sanayi dalı” şeklinde farklı tanımları bulunmaktadır. (Büyük Larousse, C:XX, 1986:10558).

Sinema kelimesi aşağıda anlamı ve tarihçesi açıklanacak olan *sinematograf* kelimesinin kısaltmasıdır (TDK, Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü 1981, 2009:çevrimiçi). Bu isim Eski Yunancada *hareket* anlamına gelen *kinema* ve *yazmak* anlamına gelen *vegrefeion* kelimeleri birleştirilerek ortaya çıkmıştır. Zamanla bu da kısalarak *sinema* hatta *sine* haline gelmiştir. Anglo-Sakson ülkelerde ise buna *moton picture* yani *hareket resmi*, kısaltmış şekliyle de *movie* denmektedir. (Hayat Ansiklopedisi, C:VI, t.y.:2890)

Sinema “görüntü, ışık, ses ve müzikle yapılan öyküyü içeren bir ürün, bu ürünü taşıyan ve gösteren araçlar, bu ürünü ve bu araçları üreten örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve yapısal ilişkiler; bu ürünü, araçları, örgütlü yapıyı ve ilişkileri açıklayan, meşrulaştıran, bazen de eleştiren örgütlü ve örgütsüz düşünsel üretim” olarak da tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla sinema seyir için üretilen bir ürün ve bu ürünün ideolojisiyle ilgili örgütlü bir faaliyeti, bu faaliyetin amaç ve sorunlarını anlatır (Erdoğan, Solmaz, 2005:33).

Gözün önünden saniyede 12’den az resim geçirilirse, hareketi kopuk kopuk görür. Daha fazla resim geçtiğinde, artık göz her resmi teker teker göremez, imgeler birbirine eklenir. Çünkü gözün bir kusuru vardır; göze çarpan her imge, saniyenin onda biri kadar bir zaman hafızadan silinmez. Gözün bu kusurundan yararlanarak, hareketleri bu esasa göre parçalayıp çekilen resimleri arka arkaya dizip gözümüzün önünden geçirerek fotoğrafları bize canlı gibi gösteren makineye *sinematograf* denmektedir. Eski Yunancadan alınan *kinema* (hareket), *greffeion* (yazmak) kelimeleri birleştirilmiş, bu ad ortaya çıkmıştır. Zamanla bu da kısalarak *sinema*, hatta *sine* haline gelmiştir. Anglo-Sakson ülkelerde ise buna *moton picture* (hareket resmi), kısaltmış şekliyle de *movie* denmektedir (Hayat Ansiklopedisi, C:VI, t.y.:2890).

Görüş algısının sürmesi ya da ağtabakası izlenimi de denen sinema olgusu ilk olarak 1824'te, İngiliz hekim P.M. Roget tarafından açıklanmıştır. Roget bir nesnenin birbirine yakın ardışık konumlarını gösteren resimlerin hızla gözün önünden geçirilmesi sırasında, gözün bunları hareket eden tek bir nesne gibi gördüğünü belirlemiştir (Lafferty, 1997:50).

1. Tarihte Sinemaya İlişkin Buluşlar ve Gösterimlerde Müzik Kullanımı

Geçtiğimiz yüzyılın *Görüntü Çağı* olarak adlandırılmasına sebep olacak kadar büyük bir buluş olan sinema, 1895 yılında Lumière kardeşler tarafından “sinematograf”ın icat edilmesine kadar, farklı uluslardan birçok kişi tarafından olgunlaştırılmış bir çalışmanın sonucudur. Bu yüzden sinemayı sadece Lumière kardeşlere mal etmek yanlış olacaktır.

Gözün bir kusurundan faydalanarak, dizilmiş fotoğrafları hareket ediyormuş gibi algılamamızı sağlayan sinema, bulunmasına kadar birçok aşamadan geçmiştir.

Hareket eden resim düşüncesi milattan 65 yıl öncesine kadar iner. Latin filozofu Lucretius *De Rerum Natura* (Varlığın Yapısı) adlı kitabında, hareket eden gölgelerden bahsetmiş, hatta bu gölgeleri meydana getirecek bir aleti de anlatmıştır (Hayat Ansiklopedisi, C:VI, t.y.:2890).

Ancak en genel-geçer haliyle sinemanın bulunuşunun ilk adımı, fotoğrafın icadının da ilk adımı olan *karanlık oda* (camera obscura)nın 16. yüzyılda bulunuşudur.

Rönesans döneminde Avrupa’da bilim adamları ve illüzyonistler, karanlık oda görüntüleri üzerinde deneyler yapmışlardır. Küçük karanlık bir kutunun bir

kenarından çok küçük bir delik açılırsa dışarıdaki bir şeklin görüntüsü karşı kenara ters olarak yansıtılabilir. Leonardo da Vinci bu görüntülerle ilgilenmiş ve camera obscura'nın özelliklerini ve bazı ilkelerini sistemli bir şekilde açıklamıştır (Tekinalp, 2003: 22). Sonraları çeşitli mercekler ve aynalarla sistem geliştirilmiş, böylelikle fotoğraf makinesine kadar gelinmiştir.

Sinemanın esasında iki temele dayandırılması mümkündür. Bunlardan ilki fotoğraf, diğeri ise belli sayıda fotoğrafın, belli bir hızda hareket ettirilmesidir. Bu bağlamda sinemanın ortaya çıkışındaki en önemli iki dönüm noktası olarak, ilk kalıcı görüntünün elde edilmesi ve *sihirli lamba* (büyülü fener)nın bulunması kabul edilebilir.

Fotoğrafçılığın gelişmesi Joseph Niépce ve Louis Daguerre adındaki iki Fransız ile başlamıştır. Bunlardan Niepce 1816'da vernikle saydam bir hale getirilmiş olan kağıt üzerindeki resmi, kalay levha üzerine geçirmeyi başarmıştır (Hayat Ansiklopedisi, C:VI, t.y.:1281). Böylece tarihte belgelere geçen ilk kalıcı görüntü elde edilmiş olmaktadır.

1839'da Niepce ve ortağı Louis Jacques Daguerre, üstün bir fotoğraf çekme işlemi geliştirerek, sonradan adıyla anılan *dagerreyotip* yöntemini bulmuşlardır (Lafferty, 1997:40).

Bu buluşları takip eden sihirli lamba ise cama boyanmış bir resim üzerine güneş ışığı yerine yapay bir ışık tutarak bir mercek aracılığıyla, camdaki resmi karşıdaki perdeye büyütülmüş olarak yansıtma esasına dayanır (Tekinalp, 2003:23). Tarihe geçmiş ilk görüntü-müzik eşleşmesi büyülü fenerin bulunmasıyla olmuştur.

Çizgi filmin babası olarak bilinen Emile Reynaud 1891-1896 yılları arasında, *Praksinoskop* adı altında geliştirdiği alet yardımıyla halka *Théâtre Optique*'te 15-20 dakikalık hareketli resimler göstermeyi başaramıştır. Üstelik bunu müzik eşliğinde yapmaktadır. Reynaud'un gösterileri için müzikler Gaston Paulin

tarafından hazırlanmıştır. Hatta bu praksinoskop gösterilerinden *Pauvre Pierrot* adlı olanında bir serenad bile bulunmaktadır. Bu biçimde müzik, daha doğmadan önce sinemayla tanışmış olmuştur. Dolayısıyla film müziği, sinemadan daha yaşlıdır denebilir (Konuralp, 2004:18).

Bu dönemde gösterimlerde müzik kullanılmasının sebebi, genelde bir makaranın çevrilmesi esasına dayanan gösterim aletlerinden çıkan sesi örtmek olarak düşünülebilir. İzleyicinin görüntüden sıkılmaması da bir diğer sebeptir.

Aynı dönemde yapılan farklı denemelerde, bir sürü girişimlerde bulunulmuş ve sonuçta ortaya büyülu fener dışında *Tomotrop*, *Fenakistiskop*, *Zoetrope*, *Daedaleum* gibi bir takım icatlar ortaya çıkmıştır (Tablo 1). Ama hepsinde çok da verimli olmayan sonuçlar elde edilmiştir. Hiçbiri topluluğa gösterilecek tarzda değildir. Bundan dolayı bu buluşlar müziksiz ortamlarda gösterilmiştir (Konuralp, 2004:18).

Bu dönemlerde yapılan gösterimlerin, daha sonra yapılacak film gösterimleri kadar ilgi görmemesinin, müziksiz ortamlarda gösterilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Lumiere kardeşler ile başlayan ve hızla artan bir ilgi toplayan sinema, toplu halde piyano ya da orkestra eşliğinde yapılan gösterimler sebebiyle kendinden önceki gösterim biçimlerinden hatırı sayılır bir farkla ayrılmıştır.

Kinetoskop adlı alet, *fonograf (silindir)* aracılığıyla, eğer görüntünün kaydedilmesi sırasında bir dip müzik kullanıldıysa bu müziği iletebilmiş ancak bu alet ile tek kişiye gösterim yapılabildiği için fazla ilgi görmemiştir.(Konuralp, 2004:18)

Tarih	Gelişme
1640	Kirchner, bir Alman Jesuit, büyülu feneri yaptı
1794	Panorama, sinema salonlarının öncüsü açıldı
1824	Peter Roget imajların kalıcılığına dikkati çekti
1832	Belçika'da phenakistoscope; Belgium ve Avusturya'da stroboscope
1838	İngiltere'de Wheatstone's stereoscope resimleri üç boyutlu gösterdi
1878	Muybridge hareket eden atın resmini çekti
1878	France, praxinoscope, görüntü oyuncağı
1889	T. Edison ve W. Dickson ilk hareketli resim kamerasını (kinetography) ve seyrediciyi (kinetoscope) yaptı
1890	İngiltere'de, Friese-Greene kinematograph kamera ve projektör yaptı.
1892	Edison ve Dickson peep-show kinetoscope yaptı.
1894	Lumiere kardeşler R. Paul'un kamerasını cinemagraphe yaratmak için aldı (Sinema adı bundan çıktı)
1895	Lumiere kardeşler Paris'te ilk hareketli resim kamerasını yaptı, ilk sinema salonunu açtı ve ilk filmi gösterdi
1896	Edison perdeye yansıtma sistemini vitascope diye adlandırdı; İlk sinema salonu New York'ta açıldı
1907	Bell and Howell film projeksiyon sistemini geliştirdi
1908	ABD'de, Smith gerçek renkli hareketli resimleri sundu
1912	Elle çevrilen film kameraları yerini motorla çevrilen aldı.
1922	Fox Movietone Haber film'de ses deneyimi yaptı Technicolor filmler için iki renk sürecini sundu Almanya'da UFSA "optical ses track" olan film yaptı. Kırmızı ve yeşil mercekle seyredilen ilk üç boyutlu film
1927	İlk sesli sinema "The Jazz Singer" ayrı phonograph kaydıyla vitaphone teknolojisini kullandı
1930	Sesli sinema kabul edilen standart oldu
1935	Eastman-Kodak'dan kodachrome renkli film
1941	Moskova sinemasında stereo konu
1952	Uç boyutlu film ve geniş ekran
1977	Video kaset ve evlerde film seyredilmeye başlandı
1980	Fransa'da holografik film bir martının uçuşunu gösterdi
1982	Japonya'dan elektronik resim kaydeden filmsiz kamera
1990 +	Dvd ve vcd, home theatre, dijital teknolojik araçlar

Tablo 1: Sinemada üretim araçlarının gelişmesi (Erdoğan, Solmaz, 2005:34)

Bilindiği gibi sinema, daha doğrusu “sinematograf”, Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin ve onlardan önce hareketsiz görüntülere hareket kazandırmak için uğraşan sayısız heveslinin ve bilim adamının çabaları sayesinde resmi olarak 28 Aralık 1895 günü Paris, Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de düzenlenen gösterimle doğmuştur (Scognamillo, 2003:15).

İlk sinema gösteriminde üç dakikadan fazla sürmeyen 10 film, 120 kişilik bir salonda 30 kişilik bir topluluğa gösterilmiş ve 35 frank hasılat elde edilmiştir. (Hayat Ansiklopedisi, ty:VI:2894). Filmlere Reynaud’nun gösterilerinde olduğu gibi bir piyano eşlik etmiş ve klasik parçalarla, o dönemin popüler eserleri çalınmıştır. Aynı biçimde 20 Şubat 1896’da Lumière programı Londra’da sunulduğunda bu sefer bir harmonyum² eşlik etmiştir (Konuralp, 2004:19). Aynı yılın Şubat ve Nisan aylarında Londra’da yapılan film gösterimlerine bir orkestranın eşlik ettiği de söylenmektedir (Erdoğan, Solmaz, 2005:75).

İlk gösterimden bu yana filme eşlik eden müziğin şekli ve konumu hem sanatsal hem de endüstriyel olarak oldukça büyük bir değişim göstermiştir. Film müziğinin günümüze dek geçtiği evreler çalışmanın ikinci bölümünde kronolojik olarak ayrıntılı bir biçimde açıklanacaktır.

2. Sinemada Ses ve Müziğin Sanatsal Boyutu

Sinemanın geleneksel sanatlarla olan benzerliği, başka bir deyişle, sinemanın geleneksel anlamda bir “sanat” olup olmadığı, sinema kuramının temel sorunsallarından birisi olma özelliğini hala sürdürmektedir. Bu tartışmaların yanında, sesin filmde kullanılmasının sinemanın sanat olma özelliğini ne şekilde etkilediği tartışmaları da bu konuda farklı düşüncelere sahip olan kuramcılar arasında süregelmiştir.

² Dış görünüşü piyanoya benzeyen, körüğü ayakla işletilen küçük org.

Sinemanın “sanat” olarak ele alınmasına dair ilk kuramlar birer bilimsel yayın olmaktan çok, açıklama niteliğindedir. Başlangıçta filme sempati duyan insanlar onun diğer fenomenlerden ayrılabilmesi için mücadeleye girişmişler ve doğal olarak halk da onları desteklemiştir. Bu, ekranın gerçekliğine karşı bir saldırı anlamına gelmektedir. Lumière, sinemanın, kaydedilebilen olayların ötesinde bir araç olması gerektiğini ortaya koymuştur (Andrew, 2000:17).

a. Kuramcıların Filmde Ses ve Müzik Kullanımına İlişkin Görüşleri

Sinemanın geleneksel sanatlarla olan benzerliği, başka bir deyişle, sinemanın geleneksel anlamda bir “sanat” olup olmadığı, sinema kuramının temel sorunsallarından birisi olma özelliğini hala sürdürmektedir. Bu tartışmaların yanında, sesin filmde kullanılmasının sinemanın sanat olma özelliğini ne şekilde etkilediği tartışmaları da bu konuda farklı düşüncelere sahip olan kuramcılar arasında süregelmiştir

(1) Biçimcilerin Görüşleri

Sinemanın henüz emekleme döneminde olduğu ve ekonomik olarak tiyatral performansı taklit etmeye zorlandığı 1912-1925 yılları arasında, kendi öz varlığı nedeniyle tiyatronun ötesinde bir yere konumlanamamıştır. Yirmili yılların avant-gardı, film deneyiminin ötesinde bulunan tüm rüyaların ötesinde şiirsellik ve müzik kalitesini vurgulamaktadır. (Andrew, 2000:19)

Sinemanın estetik felsefesi açısından ontolojik temeli incelendiğinde, *biçimci yaklaşım (gerçeği dönüştürme)* ve *klasik mimesis (yansıtma)* kuramından türeyen farklı temel yaklaşımlar karşımıza çıkmaktadır (Daldal, 2003-2004).

Bunlardan ilki, var oluşun, sıradan yaşantının, herhangi bir sanatsal güzellik içermediğidir. Bu yaklaşıma göre sanat, en başta kaotik dünyadan ahenk içeren yeni bir şiir yaratmaktır. Bu şiirsellik, felsefi anlamda insandaki “güzel” duygusunu harekete geçirir. Kant’tan esinlenen bu görüşe göre güzellik, çeşitlilik içerisinde ahenk yaratabilmektir. Bu güzellik karşısında duyulan zevk, herhangi bir dünyevi tatmin ya da fayda arzusundan ileri gelmez. Sanat, maddeci yaklaşımlarla açıklanamayan, aşkın duyguları harekete geçirir (Kant, 1960’dan aktaran Daldal, 2003-2004).

i. Hugo Munsterberg

Sinema da, özellikle insanoğlunun duygularına hitap eden, maddesel dünyadan bağımsız bir sanattır. Bu perspektifin en önemli savunucularından Hugo Munsterberg’e göre, bazı filmler, insan zihninde, Kant’ın maddesel dünyayla tamamen ilgisiz aşkın hislerine paralel bir güzellik ve ahenk duygusu yaratabilir. Sinema, insanı varoluşun sıradan gerçekliğinden koparıp başka bir şiirsel dünyaya götürebilir (Andrew, 1976’dan aktaran Daldal, 2003-2004). Sinemayı güzel sanatlar alanına yaklaştıran bu görüşe göre, film de aynı resim gibi toplumsal bağlamı dışında, tamamen farklı, yeni bir güzellik yaratabilir ve bu bakımdan da geleneksel sanatlarla bir tutulmalıdır.

Sinema’yı “izleyici zihninde bir süreç” olarak ilk tanımlayan kişi Hugo Munsterberg’dir. Munsterberg sinemayı, estetik ve psikoloji olarak ikiye ayırarak estetik yönünün yanında, izleyicideki psikolojik süreci bakımından da incelemiştir. Biçimci geleneğin öncüsü olan Munsterberg, filmde ses ve renk kullanımına karşıdır ve bunun filmin sanatsal değerini zedeleyeceğini düşünmüştür. Bir filmin en yüksek sanatsal değere sahip olduğu teknolojinin 1916’daki teknoloji olduğunu öne sürmüştür.

ii. Rudolf Arnheim

Sanat, insanoğlunun duygusal dünyasını sembolize eden biçimler yaratır. Dolayısıyla bir sanat eserinin değeri onun biçimsel öğeleri ile ölçülür. Bu kuramı sinema dilinin biçimsel öğelerinin (ışık, renk, ses, kurgu, aktör...) izleyicide Kantçı anlamda bir aşkınlık duygusu yaratması gerekmektedir. Bu kuramın sinema alanındaki savunucularından Rudolf Arnheim'e göre sanat, dikkati aktarılan nesneden uzaklaştırıp, sanatın aktarım araçlarına çeker. Aradaki aktarım araçlarını saklayan ve gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan bir yaklaşım sanat olamaz. Arnheim bu yüzden uzun süre sesli filme karşı çıkmıştır (Andrew, 1976'dan aktaran Daldal, 2003-2004).

Arnheim'a göre 1920'lerin sineması sinema tarihinin en yüksek noktası olmuştur ve sesin kullanılmaya başlamasıyla saf biçim parçalanmıştır. Yüksek derecede fiziksel işaret sistemi yerine, yapımcılar izleyiciye tam bir gerçekliği sunmaya başlamışlardır. Derin bir bakış açısı ve düşünme gücü olan herkes sinemanın saflığının yok olduğunu fark edebilir. Arnheim'ın tasarımında, aracın özellikleri belirginleştirilmişti. Işık, hareket, kurgu, kompozisyon gibi bir dizi işaret sisteminin birleşmesi yerine 1930'lu yıllarda sinema biçimi, bu gerçeklikleri hepsini taşıyan bir çamaşır torbası görünümündeydi. Sesin sinemaya girmesiyle, sinema tiyatronun yerini tutan ve saf olmayan bir görünüme girdi (Andrew, 2000:42).

Filmde kullanılan müzik, Arnheim'ın sinemaya ve biçime dair bu görüşlerinde, filmde tam bir gerçeklik yerine kullanılması gerektiğini savunduğu *yüksek derecede fiziksel işaretler* kategorisinde değerlendirilebilecektir. O, filmin gerçekten uzaklaştıkça sanat olma niteliği kazandığına inanmıştır ki zaten filmdeki sahnelerde diyalog yerine müzik kullanılması onun bu görüşlerini destekler nitelikte görünmektedir.

iii. Susanne K. Langer

Yine Kant'tan esinlenen bir başka görüşe göre, yukarıda vurgulanan bu güzellik duygusunu harekete geçiren, sanat eserinin kaotik yaşantıyı yeniden biçimleyerek oluşturduğu şiiirden çok, ifade etmek istediğı duyguyu ortaya koyuş biçimidir. Sanat eserinin anlamından çok formu önemlidir. Yeni-Kantçılar olarak bilinen bu grubun önemli temsilcilerinden Suzanne Langer'a göre, kişide aşkın estetik duyguyu yaratan, Langer'in "başat biçim" (significant form) adını verdiğı bu biçimsel güzelliştir (Langer, 1953'den aktaran Daldal, 2003-2004).

Müzik kuramına da önemli katkıları olan Langer, bu alandaki en önemli çalışmayı simgeci açıklamaları ile ortaya koymuştur. Sanatı "duygusal yaşamın simgesel benzeri" biçiminde anlayan Langer, doğalcı bir görüşle sanatı temelde organik olarak kabul eder. Sanatsal biçim ile içerik çözölmez bir birlik oluşturur. Her sanat bu birliğı kendine özgü koşullar uyarınca dışa vurur. Dolayısıyla müziğın simgeselliğı, karakteri bakımından sesseldir (ya da en geniş anlamıyla işitseldir.) ve yalnızca zaman içinde gerçekleşebilir. Psikolojik deneyimde zaman ideal olan bir kimlik kazanır; resim ile heykel ise, farklı oluşum süreçleri nedeniyle mekanı somutlaştırırılar (Türkçe Bilgi, 2009:çevrimiçi).

iv. Sergei Eisenstein

Yaşamı olduğı gibi verme taraftarı olan gerçekçi yaklaşıma karşı çıkan, ancak biçimciliğı de (sanat için sanat bağlamında) reddeden üçüncü grup, *modernistler* olarak da adlandırabileceğimiz, çoğı siyasi olarak *engagé* sanatçı topluluğudur. Bu sanatçı ve düşünürler çevremizde varolan gerçekliğı başat ideolojinin bir yansıması, bir façade olarak görür. Sanatın (ve sinemanın) amacı toplumu dönüştürmek, varolan sistemi sorgulamak olduğuna göre, aslında gerçek

olmayan, sahte bir gerçekliği yansıtmanın hiçbir faydası yoktur (Daldal, 2003-2004).

Ekim Devrimi sonrasında başarılı filmlere imza atan Eisenstein'e göre çekilen tek bir sahnenin, gerçekliği yansıtması açısından tek başına hiçbir anlamı yoktur. Filme anlam katan, onu seyircinin kafasında farklı bir senteze dönüştüren montajdır. Eisenstein, doğal olana fazla bir önem vermez ve devrimin fütürist öncülleriyle uyumlu olarak gerçeğin kurulması gerektiğini söyler (Deleuze, 1996'dan aktaran Daldal, 2003-2004).

Eisenstein'ın film müziği hakkındaki görüşlerini Sadi Konuralp kitabında şöyle aktarmaktadır (Konuralp, 2004:33-35):

“Eserlerinde Japon şiiri, resim kompozisyonları, müzik biçimleri, Kabuki Tiyatrosu, edebiyat vb gibi unsurları sineması içine katması, Eisenstein'ın kuramcı yönünün en iyi göstergesidir. Eisenstein özellikle kurgulama konusunda sinemaya önemli görüşler kazandırmış, sinemada müzik ve renk kavramlarına da el atmıştır.

Sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli biçimde kullanılmasına çalışmıştır. *Potemkin Zırhlısı*'nı hazırlarken önce Bach'ın müziklerinden bir skor meydana getirmiş ama film için besteci Edmund Meisel'e müzik siparişi verilince, Berlin'e giderek besteciyle görüşmüş ve bazı sahneler için ne tür müzik istediğini belirtmiştir (özellikle "filoyla karşılaşma" sahnesi için). Sesli film döneminde ise besteci Prokofiev ile işbirliğine girmiş, Kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre yapmış, bunlara göre kurgulamıştır.

Öte yandan müzik ve renk kavramlarıyla ilgili çalışmalarında kurguda olduğu kadar tutarlı sonuçlara varamamıştır. Üstelik sonuçlarını yanlış yorumlayanlar da olmuştur. Yapılan en yaygın yanlışlık, Eisenstein'ın 1928'de Pudovkin ve Aleksandrov ile birlikte yazdığı *Sesli Sinemanın Geleceği* bildirisi üzerinedir. Bildirinin özü şu cümlelerde yatmaktadır:

(...) sesin ancak karşısürümsel kullanılışı, kurgunun gelişmesine ve yetkinleşmesine yeni bir güç kazandıracaktır. Sesle yapılacak ilk deneysel çalışma, sesin görsel imgelerle kesin eşlemesizliği yönünde olmalıdır. Ancak böyle bir girişim, daha sonra görsel ve işitsel imgelerin orkestralanmış karşısürümünün yaratılmasına ulaştıracak gerekli bilgiyi sağlayacaktır.

Araştırmacıların çoğu ses kavramına müziği de dahil ederek, Eisenstein'ın filmlerde müziğin karşısürüm olarak kullanılması gerektiğini ileri sürdüğünü söylemektedirler. Oysaki metinde müzik kelimesine hiç yer verilmemiş, karşısürüm bildiride belirsiz bir terim olarak kullanılmıştır. Eğer ille de müziğin karşısürüm olarak kullanımını birine mal etmek gerekliyse, bu kişi Eisenstein değil Pudovkin olmalıdır. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* eserinde şunları söylemektedir:

“Bana göre sesli filmde müzik [görüntüye] asla eşlik etmemelidir; müzik kendi yolunu izlemelidir.”

Oysa Eisenstein yazılarında ne müziği karşısürüm olarak ileri sürmüş ne de paralellığe karşı çıkmıştır. Yalnızca müziğin yerli yerinde kullanılmasını savunmuştur. Bunun dışında Eisenstein 1930'da Close Up dergisinde yapılan bir söyleşide, Walt Disney'in çizgi filmlerine müziklerinden ötürü hayran kaldığını belirtmiştir.

Film Duyumu kitabının bir bölümünde sinema-müzik ilişkisine değinmiş, *Aleksandr Nevski* filminin “*buz üstündeki savaş*” sahnesinde kullanılan müziği örnek olarak vermiştir. Bu amaçla müziğin notaları ile filmin görüntülerinden bir diyagram meydana getirmiştir. Günümüzde bu diyagram, film müziği konusundaki çeşitli yazılarda resimleme amacıyla çok sık kullanılmakta ancak diyagramın açıklanmasına hiç girilmemektedir. “*Buz üstündeki savaş*” örneğinde müzik, karşısürüm olarak kullanılmamaktadır. Eisenstein bu sahnede yapmak istediğini şu satırlarla ifade etmiştir:

Şimdi bu iki diyagramı karşılaştıralım. Ne buluyoruz? Devinimin bu iki diyagramı birbiriyle tıptı tıpına çakışıyor, yani müziğin devinimi ile yorumsal düzenlemenin [plastik kompozisyonun] çizgilerini izleyen gözün devinimi arasında eksiksiz bir uyum buluyoruz.

Eisenstein, müzikteki perde yükselme ve inişlerin, görüntüdeki hatların kıvrımlarıyla bağdaştığını iddia etmektedir. Prokofiev'in müziği, gerçekten de görüntüye çok iyi gitmektedir. Günümüzde bile etkisinden bir şey kaybetmemiştir. Ancak bu başarı,

Eisenstein'ın bağdaştırma denemesinden değil, görüntüdeki gerilimin ve mekânın genişliğinin verilebilmesinden kaynaklanmaktadır, her şeyden önce sahne, hareketsiz on iki çekimden oluşmaktadır. Eisenstein hareketsiz, durgun çekimlerde seyircinin gözünün ekranı sanki kitap okuyormuş gibi soldan sağa doğru taradığını kabul etmiştir ki, bu onun en büyük yanılgısıdır. Eisenstein'a göre; müzik zaman içinde değişirken sahne değişmemekte ama göz, soldan sağa doğru giderek, görüntüdeki hatların değişimini (bulutların, tepelerin kıvrımları, ufuk çizgisi, bayrak ve mızrak uçları, vb) takip etmekte ve seyirci müzik-görüntü birliğini yakalayabilmektedir. Bu iddiaya bakılırsa Arapların bu sahneye karşı duyarsız kalmaları gerekir.”

Sinema kuramı içerisinde gerçeğin kurulması gerektiği düşüncesine örnek olarak, Eisenstein dışında, 1965 sonrası Althusser Marksizm’inden etkilenen Fransız sinemacıları (özellikle Jean Luc Godard) ve Cahiers du Cinema yazarları (Comolli, Narboni, Baudry) da gösterilebilir (Daldal, 2003-2004).

Biçimci kuramcılar, sinemaya bir sanat payesi verme mücadelesinde bulunmuşlardır. Onların iddia ettiğine göre, sinema diğer sanatlarla eşit bir konuma sahiptir çünkü o, dünyanın anlamsızlığını ve kaosunu, bir ritim ve yapı içine dönüştürebilmektedir. Estetikçiler, sesin sinemanın dengesini bozduğu şeklindeki görüşlerini her tartışma ortamında dile getirmişlerdir. Bütün bu tartışmalar, kesin olarak biçimci bir atmosferde yer almıştır. Paradoks olarak, sesin gelişi biçimci film kuramının büyük çağının gerileme dönemi içine girdiğinin bir göstergesi olmuştur. (Andrew, 2000:19)

(2) Gerçekçilerin Görüşleri

Sanatın gerçekliği yansıtmak (ya da taklit etmek) amacından ortaya çıktığını savunan Aristo’nun *mimesis* kavramı, sinemasal gerçekçiliğin de temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Mimesis basit bir yansıtma kuramı değildir ve insanın

temel ontolojik durumuna dair önemli düşünsel açılımlar sağlar. Aristo'ya göre insan, varlığa atılmış bir *hiç* değil, çevresi ile sürekli etkileşim halinde olan siyasal bir hayvandır (*zoon politikon*). Bu düşünce temelde, insanın doğada var olduğu düşünülen ahenge uyabileceği, ya da insanın kendisini çevreleyen dünya ile diyalektik bir uyum içerisinde olması gerektiği fikrini de kapsar. Modernistlerin, *kaos*, *yabancılaşma* ve *varoluşa düşüş* (Geworfenheit ins dasein-Heidegger) kavramlarına karşın, mimesis merkezli gerçekçi sanat savunucuları *uyum*, *bütünlük* ve *öz*ü vurgular. Genelde hümanist, insan merkezli bir sanat anlayışına gönderme yapan bu felsefe, sinema kuramı içerisinde özellikle André Bazin ve Siegfried Kracauer'in yazılarında hayat bulur. (Daldal, 2003-2004).

Fransız kuramcı Bazin'e göre Eisenstein'in *montaj teorisi* seyirciyi şartlamak ve manipüle etmekten başka bir işe yaramamaktadır. Bazin montaj yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan *alan derinliği* kavramını benimser. Kracauer de sinemasal anlatıya en uygun düşen türün *fotografik gerçekçilik* olduğunu söyler. Gerçekçilik-doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakıldığında, biçimcilerin aksine, gerçekçi sanat ve sinema savunucularının, şiirselliği, var olanın dönüştürülmesi sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür. Başka bir deyişle, sanat, doğadaki, sade yaşantıdaki gizli şiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Basit hayatların yalınlığını, saf insanın güzelliğini, bu duyguları paylaşan seyircide bir haz yaratacak şekilde verebilmek belki de başarılması en zor sanattır. Ünlü yönetmen Griffith sinema yapma amacını şöyle özetlemektedir (Jacobs, 1939'den aktaran Daldal, 2003-2004): “Benim başarmaya çalıştığım tek şey, görebilmenizi sağlamaktır”.

Bu perspektif, temelde varoluşa daha olumlu, dengeli bir yaklaşımı içerir. İnsanın da parçası olduğu yaşam özünde belli bir ahenk saklar. Bu ahengi bozan modernizm ve onun uzantısı olan teknolojik kaostur. Sinemaya bu noktada büyük iş düşmektedir. Aslında teknolojik bir sanat olan sinema, insanın (Griffith'in vurguladığı anlamda) çevresini görmesini sağlayarak insan-doğa arasındaki bozulan diyalogu yeniden kurabilir. Biraz metafizik ve teolojik boyutlar da içeren bu görüş,

Bazin ve Kracauer dışında, eski bir din adamı olan fenomenolojik yaklaşımın ünlü temsilcisi Améd   Ayfre tarafından da savunulmuştur (Ayfre, 1969'dan aktaran Daldal, 2003-2004).

Sinemanın sesli döneminde yalnızca gerçekçi kurama bağılı olarak filmler yapılmaya başlanmıştır (Andrew, 2000:117).

Doğal sesler ve diyaloglarla beraber üçüncü ses ögesi olarak kabul edilen müziğin, *digaetic*, yani alıcıya kaydedilen görüntüye ait bir ses olmadığı aşıkardır. Bu nedenle müzik *nondiagetic*, yani film karesinde bulunmayan bir dünyadan, dışardan ithal edilmiştir. Sinema teorisyenlerince gerçeklik taşımayan, bu yüzden de filmi gerçek dışına iten bir öge olduğu kabul edilir. Filmin atmosferini tamamlayan bir gerçeklik unsuru olmaktan çok, müzik, illüzyonu yaratmak, görüntüyle yaratılmak istenen duygusal etkiyi pekiştirmek, seyirciyi büyülemek için kullanılmıştır (Çekiç, 2009: çevrimiçi).

Ses ve gerçeklik ilişkisi ile ilgili olarak Gerçekçi Sinema'nın hararetli savunucularından farklı görüşler gelmiştir. Bazin'in görüntü ve ses ilişkisine yönelik saptamaları ilginç ve üstünde düşünmeyi gerektirecek niteliktedir. Çok genel bir tanımlamayla Bazin, ses ve görüntü birliğini savunur. Ona göre sinemada ses ögesi, görüntüyü tamamlamalı ve gerçeklik duygusunu destekler nitelikte olmalıdır (Bazin, 2000:129).

Kracauer'e göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, ham gerçekliği olduğu gibi aktarır. (Kracauer, 1960'dan aktaran Daldal, 2003-2004). Ona göre, sinemaya ses gibi fotografik olmayan öğeler de katkıda bulunmaktadır (Mast, Cohen, 2004'den aktaran Beyazperde, 2009:çevrimiçi).

i. André Bazin

Bazin'e kadar hemen hemen her kuramcı müzik ve film sürekliliği arasındaki veya plastik sanatlar ile film görüntüsü arasındaki benzerliği gösterme sıkıntısı yaşamıştır. Bazin, bunun, onun doğal çıkış noktası nedeniyle olduğunu gören ilk kişidir. Gerçekliğin süslenmiş külünün, kendi estetik geçerliliği vardır. Bu alanda dikkatimizi yoğunlaştırırsak, onun yaradılıştan gelen bir değerinin olduğunu görürüz. (Andrew, 2000:163)

Bazin gerçekliğin kendisinin, belirsiz de olsa anlamlı olduğunu düşünür ve pek çok durumda onun yalnız bırakılması gereğine inanır. Bir filme katılan ilk estetik duygu, gerçek nesneler tarafından izlenen görüntülerin çıplak gücüdür. Daha önce söylendiği gibi, o filmde ses ve müziğin kullanılmasını, görüntüyle işbirliği yaptığı ve gerçekliği desteklediği ölçüde gerekli görmektedir. (Bazin, 2000).

ii. Siegfried Kracauer

Kracauer'e göre gerçekçi olmayan sinema, oyuncak olarak kullanılan bilimsel bir araç gibidir. İlginç, eğlendirici ve hoşça vakit geçirici olabilir fakat her zaman aldatıcı olacaktır. (Andrew, 2000:125)

Kracauer'e göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi ham gerçekliği olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl amacı bizden bağımsız var olan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır. Kracauer'e göre her sanat, kendi teknik altyapısına ve felsefi özüne uygun biçimler benimsemelidir. Sinemanın, fotografik gerçekliği reddettiği ölçüde sanat olabileceğini savunan neo-Kantçı sinemacılara karşı (örneğin Alman Dışavurumcu sineması, varolanı çarpıtıp,

abarttığı ölçüde estetik meşruiyet kazandığını düşünmüştür), Kracauer, sinemanın doğal işlevinin, teknik altyapısı dolayısıyla (kamera, pelikül, ses vb.) gerçekliğin kaydedilmesi ve aktarılması olduğunu vurgular. Sinemanın “sanat” olup olmadığı konusu ise aslında Kracauer için büyük bir önem taşımaz (Kracauer, 1960’dan aktaran Daldal, 2003-2004).

O halde Kracauer’in ses unsurunun gerçeği yansıtacak kadar kullanılması gerektiği görüşü Bazin’in ses hakkındaki görüşlerine benzemekle birlikte, sesi sadece gerçeği kaydetmede teknik bir araç olarak görmesiyle onunkinden ayrılmaktadır.

Kracauer filmde fazlaca diyalog kullanmanın, sinema diline zarar verdiğini söyler. Konuşma, sözel ifade tiyatro sanatının temel anlatı kalıbıdır. Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka plan resmi haline sokar. Gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacı taşıyan sinemanın en temel özelliği görsel bir dil olmasıdır. Filmde diyaloglar kadar, genel arka plan sesleri ve müzik de olabildiğince azaltılmalıdır. Ses ne kadar kısık olursa, konuşmalar o kadar gerçek hayattan alınma hissi verir. Kracauer de, André Bazin gibi, seyircinin bilincini zayıflatacak psikolojik yöntemlere başvurulmasına karşı çıkar (Daldal, 2003-2004).

B. Müzik Kavramı

Türkçede *müzik* genel tanımıyla, birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı; bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan eserlerin okunması veya çalınması işidir. Türkçeye Fransızca yine *müzik* anlamına gelen *musique* kelimesinden girmiştir. (TDK, Türk Dil Kurumu, Genel Türkçe Sözlük, 2009:çevrimiçi).

Sinema ve televizyon terimi olarak ise, “bir filmde ya da televizyon yayınında kullanılan, özgün ya da derleme her çeşit müziği anlatan genel terim” olarak ifade edilmektedir. (TDK, Türk Dil Kurumu, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü 1981, 2009:çevrimiçi).

Müzik, insan ya da çalgı seslerinin, belli bir biçimsel güzellik ya da duygusal ifade yaratacak biçimde düzenlenerek bir araya getirilmesini içeren sanat dalıdır. Bu düzenleme, kültürlere göre belirlenmiş ayrı melodi ve ritim standartlarına uygun olarak gerçekleştirilir (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361).

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’na göre her çeşit sözlü ve sözsüz beste, müzik eseri kapsamına alınmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 3 1951, 2009:çevrimiçi)

Müzik kelimesi Türkçeye, Fransızca yine aynı anlama gelen *musique* kelimesinden girmiştir. (TDK, Türk Dil Kurumu, Genel Türkçe Sözlük, 2009:çevrimiçi). Sözcük olarak kökeni Yunan mitolojisindeki esin perilerine verilen *Musa*³ adına dayanmaktadır (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361).

³ Kaynakta “Musa” olarak belirtilen perilerin adı, Pierre Grimal’in Yunan Mitolojisi adlı eserinde “Muse” olarak belirtilmektedir. Esere göre Muse, Zeus ile Mnemosyne'nin sahip olduğu dokuz adet peri kızına verilen isimdir.

Türk Müziği kaynaklarında müzik/ musiki kelimesinin aslı anlatılırken bu *Muse* kelimesi ile ilişki kurulur, Yunancada *Muse/ Musi* etkili söz, şiir; *ki* ölçü anlamına gelmekte ve iki kelime Arapçaya birleşerek Musiki şeklinde girdiği anlatılmaktadır (Uslu, 2009:çevrimiçi).

Kant müziği “hoş duyguları sesle anlatma sanatı” olarak tanımlarken, edebiyat kuramcısı Mme de Staël müziği “seslerin mimarisi” olarak nitelemektedir. Müzik teorisyeni Jean-Jacques Rousseau ise müziği “sesleri kulağa hoş gelecek biçimde uyarlama sanatı” şeklinde tanımlamıştır (Çalışır, 1971’den aktaran Adlim, 1994:24).

1. Müziğin Etkilerine İlişkin Düşünceler

Günümüze kadar müziğin doğuşuna ilişkin çeşitli fikir ve teoriler ortaya atılmıştır. Bunların arasında en çok bilinen ve kabul göreni müziğin, ilk insanların ellerini, ayaklarını, hayvan kemiklerini ve taşları kullanarak çıkardıkları seslerle keşfedildiğidir. Daha sonraları hayvan derilerini kasnaklara gererek vurmali çalgılar, tahtalara tel gerilerek telli çalgılar yapılmıştır.

Müziğin etkilerine ilişkin düşünceler tarih boyunca; toplumlara, düşünörlere ve dini inanışlara göre farklılık göstermiştir. Film müziğinin etkilerinin ele alındığı bu çalışmada, müziğin etkilerine ilişkin ortaya çıkmış bu farklı düşünce ve inanışlara yer verilmesi gerektiği düşünölmüş, bu sebeple bu bölümde müziğin etkileri konusunda en belirgin düşünce ve inanışlara yer verilmiştir.

a. Tarihte Farklı Toplumların Düşünceleri

Hint uygarlığı müzikle iç içe gelişen uygarlıklardan biridir. Eski Hint inanışlarına göre müziğin hava şartlarını değiştirmek gibi büyük bir gücü vardı (Colombe, 2006:21). Veda ilahileri, Hintlilerde müziğe verilen önemin göstergesidir. Yüzyıllar boyunca bu sanat melodi ve ritim açısından karmaşık bir yapı kazandıkça, dinsel metnin düzeni ya da öykünün ana çizgileri yapıyı belirlemeye başlamıştır (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361). Hintliler şarkıların güneşi karartma, yağmuru yağdırma, hatta şarkıyı söyleyen kişiyi ateşe verme gibi güçleri olduğuna inanmışlardır. Öyle ki bu yüzden bazı şarkıcılara yanacakları düşüncesiyle, şarkılarını nehirin içinde söyletmişlerdir (Colombe, 2006:21-22).

Çin müziği geleneksel olarak törenlerde ya da bir anlatının destekleyicisi olarak kullanılmıştır (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361). Çinliler müziğin her türlü etkisine inanmakla kalmayıp onu kutsallaştırmaya kadar götürmüşlerdir. Bir ülkeyi idare edecek olan devlet adamlarının ne olursa olsun müziğe aşına olmaları gerektiğini, Çinli kanun koyucular ve uygulayıcılarının "*Bir ülkenin yönetimi, musikiye mutlaka iyi derecede vukuf ile olabilir.*" şeklinde yorumladıklarını, yine Çin yazarlarından biri eserine yazmıştır. Müziğin etkisine dair Çin Tarihi'ndeki en önemli inanış, İyi müzik ile kötü müziğin bir ülkenin düzen ve düzensizliği adına belirleyici bir unsur olduğu olmuştur. Onlara göre eğer insanlar daima iyi ve güzel müzik duymaya alışacak olurlarsa, bu müzik onların ahlaki eksikliklerini tamamlayarak devlet işlerinde ve toplumsal işlerde düzeni sağlar. Kötü ve bayağı müzik parçalarını dinlemeyi alışkanlık haline getirirlerse, bu çeşit müzikler de ahlakın bozulmasına yardım edeceğinden işlerin düzensiz olmalarına sebebiyet verilmiş olacaktır (Colombe, 2006:21). Çin'deki bu inanış belki de günümüz toplumundaki birçok sorunun açıklaması niteliğindedir.

Eski Yunan kültüründe müziğin önemli yer tuttuğu bilinmekle birlikte, yalnızca 11 müzik parçasının notaları günümüze ulaşmıştır ve bunları seslendirmek

için gerekli anahtar yoktur. Müzik konusunda kuramsal düşünceler üreten Yunanlılar bir nota sistemleri de kullanmışlardır. Buna karşılık *mousike* terimi çok genelde, Musa'ların koruması altındaki her sanat ya da bilim dalı için kullanılmış, dolayısıyla beden eğitimi *gymnastike* dışındaki her şeyi kapsamıştır (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361).

Eski Yunanistan tarihi ile mitolojiden bahseden kitaplar ve özellikle Şairlerin Babası adıyla anılan Homeros'un eserlerini inceleyenler, Eski Yunanlıların da müziğin ahlak üzerinde çok büyük bir etkisi olduğu inancı konusunda Doğu milletlerinden geri kalmamış olduklarına dikkat çekmişlerdir. Platon da müziğin sadece eğlence, zevk ve sefa için verilmediğini; şiddetli acılarını ve heyecanlarını dindirebilmeleri için Tanrı tarafından insanlara verilen bir lütuf olduğunu belirtmiştir (Colombe, 2006:21).

Eski Yunan'da akıl hastalarını at kemiklerinden veya içi boşaltılmış *helabora* adındaki bir çeşit bitki sapından yapılmış aletlerle müzik icra ederek tedavi etmişlerdir. Milattan sonra V. Yüzyılda Afrikalı bir hekim olan Caeleius Aureliânus, kronik hastaları tedavi etmek için Frigya usulü obua çalmayı öğütlemiş, özellikle bazı psişik hastalarda müziğin son derece etkili olduğunu savunmuştur. Aristidis ise "İhtirasları Tedavi Etmek İçin Musiki" adındaki kitabında melankoliyi, üzüntüyü ve sıkıntıyı ele almış, bunları müzikle ilişkilendirmiştir. Teofrates ve Platon akıl hastalıklarına karşı müziğin etkili olduğuna inanmış, ünlü Romalı hekim Asclepiades psişik sıkıntıları olan hastalarını müzik çalarak tedavi etmiştir. Kayıtlar, bir sürü histeri vakasının flüt veya başka bir aletle tamamıyla iyileştiğini kanıtlamaktadır (Colombe, 2006:28).

Şamanist inancına bağlı eski Türkler müziği cennetten gelme sayıyorlar, dolayısıyla cenaze törenlerinin müzikli olarak düzenlenmesine büyük özen gösteriyorlardı. Kam'lar şaman dininin ayin ve törenlerini yapan ruhlarla, canlılar arasında aracılık eden bir nevi din adamıdır. Dualarından da anlaşılacağı gibi daima elinin altında bulundurduğu Kam'ın en kıymetli varlığı olan *çaluu* veya *tungur adı*

verilen davulu onun yaptığı hayali yolculuklar sırasında, denizleri geçerken kayığı, dağları aşarken maralı, çölleri geçerken devesi haline bürünürdü. Davulun tokmağı ise, yerine göre kamçı yerine göre ise kürek yerine geçerdi (Colombe, 2006:23).

b. Felsefecilerin Görüşleri

Konfüçyüs düzenli bir ahlak evreninde müziğe önemli bir işlev yüklemiştir. Müzikle devletin birbirinin yankısı olduğuna inanmış, devleti yönetme becerisinin ancak müziği kavrayabilen üstün insanlarda bulunabileceğini ileri sürmüştür (Ana Britannica, C:XVI, 1989:361). Konfüçyüs'ün notlarından alınan bilgiler şu şekildedir (Colombe, 2006:23):

“Bütün sesler dimağdan çıkar. Dimağın çalışması dış etkilerle olur. Dış etkiler vasıtasıyla meydana gelen hareketler ses halinde şekillendirilir. Bu seslerin birbirine etkisinden bir takım değişiklikler husule gelir. Bu değişikliklere ton denir. Bu tonlar insana neşe verir. Müzik tonların bir verimidir. Çıkağı dış şeylerin dimağa olan etkisidir. Dimağ kederle harekete geldiği zaman sesler kesin ve sönüçüdür. Neşeli sesler ince ve yavaştır. Sevinç dolu sesler, yüksek ve sonra dağıtıcıdır. Hiddetli sesler, korkunç ve kabadır. Sevgi gösteren sesler, yumuşak ve ahenklidir.”

Eski Yunan'da, gezegenlerin bir lirin yedi teli olduğuna, müziği ise gezegenlerin hareketleri sonucu oluştuğuna inanan Pythagoras'ın (Strathern, 1997) ve Aristoteles'in ortaya attıkları kuram müziğe ahlaksal ve toplumsal bir işlev yüklemekteydi. O zamanlar sesli olayların kullanılan tınların farklılığın ve makamların çeşitliliğini insan tutku ve coşkularının gelişmesi üzerinde üstün ve

keskin bir rol oynadıkları kabul edilmekteydi (Champigneulle 1975'den aktaran Adlim, 1994:27).

M.Ö. 585-500 yılları arasında yaşayan filozof ve matematikçi Pythagoras'ın, umutsuzluğa düşen kişileri veya çabuk öfkelenen hastaları belirli melodilerle tedavi edebilme imkanını araştırdığı bilinmektedir (Colombe, 2006:27). O halde müzikle tedavinin temellerinin Eski Yunan'da atıldığı söylenebilir.

Platon da Konfüçyüs gibi müziğe ahlakın bir parçası olarak bakmıştır. Müziğin çeşitli zaman ve durumlarda insanlar üzerinde yarattığına inandığı çeşitli etkiler nedeniyle hemen her modun uygun zaman ve durumlarda kullanılması, bazı modların ise zararlı etkilerinden dolayı hiç kullanılmaması gerektiğini ileri sürmüştür. Platon'a göre göksel uyum müzikte yankılanır, ritim ile melodi gök cisimlerinin devinimlerini taklit eder, böylece evrenin ahlaksal düzenliliğini yansıtır. Dünyevi müzikse kuşkuluydu; bazı modlar tehlikeli duyumsal nitelikler taşıdığından sıkı bir sansür uygulanmalıydı (Ana Britannica, C:XVI, 1989:362). Bunun yanında Platon, müziğin sadece eğlence, zevk ve sefa için verilmediğini; şiddetli acılarını ve heyecanlarını dindirebilmeleri için Tanrı tarafından insanlara verilen bir lütuf olduğunu belirtmiştir (Colombe, 2006:21).

Müziğin evreni dile getirebileceğini söyleyen Aristoteles (Ana Britannica, C:XVI, 1989:362), aynı zamanda müziği bir özgür yaşam ögesi olarak görmüş, verdiği hazzın da önceden bir bilgi birikimi gerektirdiğini savunmuştur. Ona göre müzik eğitimi çoğu kez kendisinden daha ileri konuları öğrenmek bakımından yararlı olacağı için gerekliydi (Oskay, 2001:12).

Huizinga da Platon gibi müziği, Tanrıların acılar içinde yaşayan insanlara bir armağını olarak görmüştür. Ona göre dans ve müzik bir araya gelerek; ruhun, akıldan ve coşkudan oluşan tümlüğünü ahenk içinde dışa vurmasını sağlamaktadır (Oskay, 2001:22-23).

Adorno ise müziği toplumsal değişime etkide bulunabilecek bir kültürel alan olarak düşünmektedir. Ona göre müzik, diğer metalarla değiş-tokuş edildiği bugünkü yaşamda, acıları ortadan kaldıran değil, bu acıların hissedilmesini azaltan bir aldanıma aracı olmaktadır. Bunun yanında müziğin kaybettiği onurunu yeniden kazanabilmesi için, bir tüketici hizmeti veya bir ideoloji olmaktan çıkıp kendi yasalarına göre hareket ederek, toplumsal değişim çağrısında bulunması gerekmektedir (Oskay, 2001:31-32, 93-94).

Bahsedildiği gibi daha tarihin ilk çağlarında düşünürlerin müzikle ilgili yaptıkları yorumlarda, müziğin ruh hali üzerindeki azımsanamayacak etkisinden bahsedilmiştir. Öyle ki müziğin ruh hali üzerindeki büyük etkisi tehlike olarak algılanarak, bazı müzik tarzlarına yasaklama, sansür uygulama gereği ilk çağ düşünürleri tarafından dile getirilmiştir. Müziğin etkilerine ilişkin daha sonraları günümüze yakın tarihte yapılan araştırmalara çalışmanın son bölümünde yer verilecektir.

c. Mitolojide Müziğin Etkilerine İlişkin İnanışlar

Müzik her toplumda farklı işlevlerle ve farklı ortamlarda ilk çağlardan beri yerini almıştır. Her toplumda felsefi düşüncelere konu olduğu gibi, mitolojilere de konu olmuştur.

Mitolojik inançlarda şarkılar çoğunlukla ölüm ötesi temalar işlemiştir. Sistr, takırtılı tahtalar, klarnet, çenk, flüt gibi çalgılara daha sonra yabancı müziğin etkisiyle dümbelek, lir, obua, lavta gibi çalgılar katılmıştır (Meydan Larousse, C:VIII, 1972:741).

Müziğin bulunuşu ile ilgili doğu müzik kitaplarında yaygın olarak bulunan hikayelerden biri de Pisagor'un müziği icat edişi mitolojisidir. Türk müzik teori

kaynaklarından biri olan Hasan Gülşenî'nin eserinde Pisagor'un müziği icad edişi mitolojisi şöyle anlatılır (Uslu, 2009:275-289):

“Hz. Süleyman'ın öğrencilerinden sayılan Pisagor üç gece rüyasında bir nurani kişinin "Falan deniz kenarına git, orada bir bilim bulacaksın" demiş, Pisagor gidip orada hiçbir şey bulamayıp geri dönerken orada bulunan demircilerin çıkardıkları seslerden müziği icat etmiştir. Pisagor ruhunu terbiye için uyguladığı riyazet metoduyla gezegenlerin bulunduğu semaya kadar çıkar ve feleklerin hareketinden çıkan müziği dinlermiş.”

Yunan Mitolojisi'nde sık sık tanrılar ve insanların yaptıkları eğlencelerden bahsedilmektedir. Apollon güzel lir çalmasıyla ünlüdür. Bu nedenle hem hekimliğin hem müziğin tanrısıdır. Apollon insanlara lir çalarak neşe verirdi. Zeus'un oğlu Orphee lir çalan ünlü bir müzisyendi. Karısı yılan sokmasıyla ölünce cehenneme gitmiş orada çaldığı lirle kanatlı ve yılan saçlı periler olan Erinyelerle birlikte cehennemin üç kapıcısı, üç başlı canavar köpek Cerbere'yi bile hareketsiz bırakmıştı (Çobanoğlu, 1962'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Zeus ile Mnemosyne'nin dokuz kızı olarak anılan Museler/Mousalar, (Grimal, 1997'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi) bazen insanla tanrı arası belirli bir şekle sahip olmayan periler (Erhat, 1978'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi) veya ilaheler (Begenç, 1967'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi) olarak tanımlanırlar. Sayıları mitolojilerde önce bir iken, daha sonra üç ve daha da sonra dokuz olduğu kabul edilmiştir. Ancak peri veya ilahe olarak her iki tanımlamada da Museler güzel sanatları kendilerinde barındıran özellikleri ile tanrıları ve insanları eğlendirir, şiir, destan ve methiyeleriyle onlara cesaret ve ilham verirler. Bu nedenle Museler bazen ilham perileri, bazen de güzel sanatların ilaheleri olarak tanımlanırlar. Dokuz Muse'den biri olan Euterpe'nin müzik ilham verme veya müzik icra etme, Kalliope'nin destansı şiir söyleme, Terpsikhore'nin hafif dans ve şiir söyleme

özellikleri vardır. Diğerleri güzel konuşma (hitabet), geçmişî güzel bir şekilde hatırlatarak övme veya cesaret veren şarkılar ve şiirler söyleme (destan veya övgü) özelliklerine sahiptir. Ancak bütün Muselerin başı Apollon'dur. Çünkü Apollon müziğin, sanatların ve şiirin tanrıçasıdır (Bayladı, 1995'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi), müzik aletlerini özellikle de liri iyi çalar. Müziği ilham eden Euterpe de iyi flüt çalar ve eski Yunan vazolarında çift flütle temsil edilir (Begenç, 1967'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi). Museler tanrıların eğlencelerinde mutlaka müzik çalma, eğlendirme ve şarkı söyleme özellikleriyle bulunurlar.(Grimal, 1997'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Ortadoğu Medeniyeti'nden Sümer Mitolojisinde *su evi* anlamına gelen Ea-Oannes tanrısı su kenarında yaşar, insanlara güzel sanatları, şiir ve güzel konuşmanın temeli olan edebiyat, müzik ve tarım öğretirmiş (Mutlu, 1968'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Sümer tabletlerini inceleyen Kramer, Sümer inanışında tanrıların katında bulunan adalet, barış, güç, yaratıcılık gibi özellikler yanında *lilis, ub, mesi, ala* denilen dört müzik çalgısının bulunduğunu, müzik ve sanatında tanrı katında var olanlar arasında olduğunu listelemiştir (Campbell, 1962'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Mısır Medeniyeti'nde Osiris, bir tabiat tanrısı iken her türlü şiddete karşıymış. Bütün ülkeleri şarkı söyleyerek ve müzik konserleriyle zapt etmiştir. Ülkeleri iyilikle idare etmiştir (Mutlu, 1965'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Mısır Mitolojisinin Gök Tanrısı Hator, kadınların koruyucusu olduğu gibi neşe, aşk, dans ve müziği ilham ederdi. Müzisyenleri korurdu.(...)Yunan mitolojisindeki dokuz Muse gibi, Mısır Mitolojisinde de zamanla bu Hatorların sayısı dokuza çıkmıştır. Mısır Mitolojisinde neşe, aşk, dans ve müziğe ek olarak

Hatorlar çocukların geleceklerinden haber verirlerdi (Mutlu, 1965'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Çinlilerin Mitolojisi'nde müzikle ilgili bilgiler tarih anlatılarıyla karışıktır ve aktarılan bilgiler MÖ 3000'li yıla kadar uzanmaktadır (Grebene, 1978'den aktaran 'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Mitolojide müziği icat eden Fuhsi (M.Ö. 2935) aynı zamanda Çin Müziği'nde bulunan beş kanun çalgısından ilkinin icat etmiştir. Efsanevi kraliçe Niu-gua bambu borulardan *Çing* denilen ağız organını icat etmiştir. İmparator Şûn (M.Ö. 2255) Müzik Felsefesi'ni kurmuş, müzikteki her şeyin bir anlamı olduğunu söyleyerek ahlak esaslarına dayandırmıştır. Pan flütünü (P'ey-hsiao) ve beş ipek telli sazı icad etmiştir. Onun yaptığı "Da-Şao" adlı beste kendisinden sonra gelen Konfüçyüs'ü bile etkilemiştir (Meydan Larousse, C:III, 1972:262-263).

Konfüçyüs'ün düşünce sisteminde ilk ciddi yenilik yapan M.Ö. 480-400 yıllarında yaşayan Mo Tzu'nun müzikle ilgili çalışmaları çok önemsenmektedir (Campbell, 1962'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Çin Filozofu Konfüçyüs belki de eski inançların etkisiyle müziğin etkilerinden bahsetmek ihtiyacını hissetmiştir. Ona göre müzik yapıldığı zaman kişiler arası ilişkiler düzelmekte, gözler parlak, kulaklar keskin olmaktadır. Kanın hareketi ve dolanımı sakinleşmektedir. Görenekler değişmekte ve dünyada her şey bir düzen içinde olmaktadır. Müzik tonların verimidir. Neşeli sesler ince ve yavaştır, ruha rahatlık verir. Sevinç dolu sesler yüksek ve sonra dağılıcıdır. Öfkeli sesler korkunç ve kabadır. Saygı taşıyan sesler doğru ve gösterişsizdir. Sevgi gösteren sesler yumuşak ve ahenklidir. Ancak sesin bu altı özelliği doğal değildir, dış etkenlerin aracılığı ile meydana gelen etkilerdir. Müzik ahenkle süslenir, iyi ruhlara yönelir (Colombe, 2006:23).

Türk Mitolojisi'nde müzik fazla bir yer tutmamaktadır. Türklerin eski destanları daha çok kahramanlıkla ilgilidir ve müziğe pek rastlanmamaktadır. Ancak yine de bazı Türk efsanelerinde müzikten bahsedilmektedir. Örneğin Uygur Türkleri'nin inanışlarında yer alan Budist Mitoloji'de sulara ve bazı ağaçlarda yaşadığına inanılan *Apsara* isimli su perileri, Germanler'in Elfleri gibi müzik yapıp şarkı söylerler. Yine bu inanışa göre *Sarasvati*, müzik ve bilgelik tanrıçasıdır (Çoruhlu, 1999'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

Doğu mitolojisinde görüldüğü gibi Türk-İslam Mitolojisi'nde *Venus/ Zühre* diğer adıyla *Çoban Yıldızı*'nın etkisi neşe, eğlence ve sevgidir. Müzik gibi işlere yatkın bir etkisinden dolayı Doğu Mitolojisi'nde çoğunlukla minyatürlerde *Çenk* çalgısı ile birlikte çizilmiştir (And, 1998'den aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi). Bu anlayış Türk Müziği sözlerinde de görülür. Eski Türk Müziği kitaplarında makamlarla yıldızlar, insanlar arasında bir etkileşmeden söz eden aktarmaların da mitoloji ile yakından ilgisi vardır. Bununla birlikte XV. yüzyıl eserlerinden *Ruhpervar*'de müziğin icadıyla Âdem Peygamber'in yaradılışı arasında bir ilgi kurulmuştur (Uslu, 2004'ten aktaran Uslu, 2009:çevrimiçi).

C. İzleyici Kavramı

Film müziğinin etkileri üzerine yapılan bu araştırmada söz konusu etkiye maruz kalan kişi izleyicidir. Bu konuda bir uyarıcı-tepki modeli oluşturulduğunda uyarıcı filmde yer alan müzik, tepki veren ise filmi izleyen kişi olacaktır. O halde izleyici kavramına ve izleyicinin uyarıcılara verdiği tepkilere dair ortaya atılan kuramlara yer vermek gerekmektedir.

Kelime karşılığı “izleme işini yapan kimse” olan *izleyici* kavramı (TDK, Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük, 2009:çevrimiçi), terimsel olarak sinema ve televizyon izleyicisi şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Sinema terimi olarak “Sinemaya giden, filmi izleyen kimse”, televizyon terimi olarak ise “Televizyon yayını izleyen kimse” olarak tanımlanmaktadır (TDK, Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, 2009:çevrimiçi).

Genellikle izleyici denildiğinde, gün içinde farklı konumlarda o ya da bu şekilde televizyon seyreden insanları tek bir kavram altında toplamak çabası yatmaktadır. İşte bu noktadan hareketle, farklı yayın kurumları kendi çıkarlarına ve hedeflerine göre farklı izleyici tanımları yapmaktadırlar. Bu farklı izleyici tanımlarına bağlı olarak gereksinim ve istek tanımı da değişmektedir. İzleyicilerin istekleri ve gereksinimleri konusunda birbirinden farklı görüşlerin olması sebebiyle kitle iletişim kuruluşları ve izleyici arasındaki ilişki oldukça problematik ve karmaşık bir hal almaktadır. Her kurumun kendisine göre bir izleyici tanımı bulunduğu göre sorumluluk konusunda farklı kurumlar farklı sonuçlara ulaşmaktadır. Sonuç olarak izleyiciler denildiğinde genel olarak toplumun mu, yoksa pazarın mı kastedildiği akla gelmektedir. Aynı şekilde izleyici, bireyi ya da vatandaşı mı yoksa tüketici ya da müşteriyi mi nitelemektedir. Bu durumda genelde sözü geçen kurumun kamu kurumu olması izleyiciyi vatandaş, ticari kurum olması ise tüketici olarak görmesi söz konusu olmaktadır (Çaplı, 2002: 150).

Yaratıcı belli bir etkileme amacı ile ürettiği görsel ve işitsel mesajları izleyiciye sunar. İzleyici kitle iletişiminin biçim ve içeriğini belirleyen en önemli etkidir. (...) Daha çok izleyici daha çok reklam geliri yani daha çok kar anlamına gelir (Kars, 2003:9).

Birinin bir şeyi söyleme biçiminin, söylemek için seçtiği şeyin alıcıya göre şekillendirilmesi iletişimin bir ilkesidir. Bu anlamda iletişim kendisinde alıcıdan bir şeyler bulundurmalıdır. Ancak medyanın büyüklüğü ve biçimlerinin çeşitliliği iletişimde bu izleyiciyi daha iyi görmemizi sağlar. Açık bir örnek vermek gerekirse, genç kızlar için hazırlanan fotoromanlar izleyicilerini öykülerde kullanmak için seçtiği fotoğraflar yoluyla temsil eder. Bu iletişimin kim için yapıldığı konusunda hiçbir soru işareti yoktur. Bu çeşit özdeşleşme, izleyicinin kendisini ürünle ilişkilendirmesine yardımcı olur (Burton, 1995:184).

İzleyicilerle ilgili ortaya atılan ilk kuramlarda izleyici, kitle iletişim araçlarının negatif etkilerinden korunması gereken, araçların her aktardığından direk olarak etkilenen savunmasız kişiler olarak değerlendirilmiştir. Ancak daha sonraları izleyiciyi pasif gören bu kuramlar yerlerini izleyicinin aktif rol aldığı etki-tepki kuramlarına bırakmıştır. Etkin izleyici-edilgen izleyici kavramları da bu şekilde ortaya çıkmıştır. İzleyicinin kitle iletişimindeki rolünü daha iyi kavrayabilmek için bu kuramların ve kavramların açıklanması gerekmektedir.

a. Etkin İzleyici ve Edilgen İzleyici Kavramları

Kitle iletişim araçlarıyla izleyici ilişkisini açıklamaya çalışan kuramlar genelde iki temel noktadan hareket ederler: Birinci gruptaki araştırmacılar medyanın aktif bir etkileme aracı olduğundan hareketle, izleyiciyi etkiye maruz kalan edilgen alıcılar durumuna indirger ve televizyonun izleyiciler üzerindeki etkisini izleyicinin direnişini dikkate almadan inceler. Henüz 1961 yılında Wilbur

Schramm, “etki kavramı bizi yanlış yönlendirmektedir; çünkü bu kavram televizyonun çocuğa bir şeyler yaptığını çağrıştırmaktadır. Buna göre televizyon bir aktördür; çocuklar da üzerinde oynananlardır” diyerek izleyiciyi pasif bir alıcı durumuna sokan araştırmalardaki yanlışa dikkat çekmiştir (Werner, 2002’den aktaran Tekinalp, Uzun, 2006:115).

Üretime etkili bir geri besleme sağlama olanakları çok kısıtlı da olsa izleyiciler aldıkları iletişimle bir şey yapma anlamında mitolojinin söylediği kadar miskin değildirler. Başlangıçta iletinin alıcıları enformasyonun işleyicileridirler. Fiziksel olarak edilgin bir şekilde oturup seyrediyor olabilirler ancak gerçekte zihinlerde çok değişik şeyler olmaktadır. İnsanlar b,r gözleriyle ekrana bakarken, başka şeyler hakkında konuşmak da dahil birçok şey yapmaya devam etmektedirler. Bu sırada yapılan kod açımında verilen anlamlar izleyicinin bilgilerinde, düşüncelerinde, dünya bakış açısında özümsemektedir (Burton, 1995:190).

b. Sihirli Mermi Kuramı

Bu kurama “Hipodermik İğne Kuramı” veya “Şırınga Modeli” de denmektedir. Şu şekilde açıklanabilir: Bu modelde bireyin de parçası olduğu çevredeki fizik enerjide meydana gelen bireyin duyuşsal organlarını etkileyen değişmelere “uyarıcı” adı verilir. Bireyin denge durumunu yeniden sağlamak için davranışlarında oluşturduğu değişiklik ise o uyarıcıya karşı gösterdiği tepkidir (Tolan vd., 1985’den aktaran Tekinalp, Uzun, 2006:111). Sihirli mermi kalabalığa atılır, dostlara ve tarafsızlara zarar vermeden zikzaklar çizerek gidip düşmanı bulur. İleti nüfus içinde yayılır; birçok kişide görülebilir bir etki yapmadan geçer, fakat yönelim arayan belli azınlığın şimdiki gereksinimleriyle iletinin içeriği uyduğu zaman etki ortaya çıkar (Alemdar, Erdoğan, 1998’den aktaran Tekinalp, Uzun, 2006:111).

O halde bu kuram film müziğinin izleyici üzerindeki etkisine uyarlandığında, hüzünlü bir müziğin izleyiciler arasından o sırada hüzünlü bir ruh hali içinde bulunanları daha fazla etkileyeceği, neşeli bir ruh hali içinde bulunanları ise pek fazla etkilemeyeceği öne sürülebilmektedir. Aynı mantıkla filmde çalan romantik bir müziğin, aşk içindeki bir izleyiciyi daha derinden etkileyeceği söylenebilmektedir.

c. Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı

Gerbner'in ekinleme kuramının bir bakıma alternatifi olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşıma göre, izleyiciler gereksinimlerini doyuma ulaştırmaya çalışırlar. Doyum için kullandıkları kitle iletişim araçlarının ürünleri arasında gereksinimlerini karşılamak için seçme yapmaktadırlar. Bu amaçlı etkinlikler sonucu gereksinimler giderilmekte, gerginlikler azaltılmaktadır (Tekinalp, Uzun, 2006:112).

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı çerçevesinde yapılan çeşitli araştırmalar, bireylerin gereksinimlerini başlangıç noktası olarak almaktadır. Birey merkezli bu yaklaşımın, toplumsal çıktıları göz ardı eden zayıf yönü bulunmakla birlikte, pratik beklentileri saptamaya elverişli yönü ile izleyicilerin toplumsal ve psikolojik gereksinimlerini karşılamalarına olanak tanımaktadır (Kars, 2003:11).

B. GÖRÜNTÜ-MÜZİK VE SİNEMA-MÜZİK İLİŞKİSİ

A. Görüntü ve Müziğin İlişkisi

Müzik her ortamda duygularla direk veya dolaylı bir ilişki içerisinde ve bunu çoğu zaman fark ettirmeden yapmaktadır. Bu bağlamda müzik duyguları yönlendirerek ve arttırarak görülen ile ilgili ne hissedileceğini belirlemektedir. Konuralp (2004)'in görüşüne göre, görme ve işitme her zaman ortak bir biçimde faaliyettedirler.

İnsanlar düşüncelerini aktarmak için ilk olarak görüntüyü kullanmışlardır. Bu ilkel düşünceleri taşlara, mağara duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazıyarak ifade etmişlerdir. Bir at görüntüsünü anlamak Türk kadar Fin'li için de kolaydır. Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise; evrensel bir dildir. Bu evrensel dilin daha zengin bir biçimde aktarılabilmesi için başka bir dile, “müzik dili”ne ihtiyaç vardır (Budak, 1996'dan aktaran İmık, Yağbasan, 2006). İki evrensel dilin birleşimi ile görüntünün anlatı özelliği daha da güçlenmektedir. Müziğin ilk film gösteriminden bu yana filmlerde kullanıldığı bilinmektedir. Film ve müzik hem bir birini desteklemekte hem de bütünleşip yeni bir ürün oluşturmaktadır (İmık, Yağbasan, 2006).

Müziğin görüntüye ek bir öge olması insanın yaşantısının doğal bir eylemi olarak ortaya çıkmıştır. İnsan; gören, duyan, bunun yanında gördüklerini ve duyduklarını yorumlayan bir canlıdır. Gözleri kapalı müzik dinleyen bir kişi dışında herkes, müzik dinleme eylemini gerçekleştirirken bunu bir izleme eylemiyle birlikte gerçekleştirmektedir. Şöyle ki herhangi bir ortamda edilen bir sohbet sırasında çalan müzik, kişinin diğer sohbet ettiği kişileri izlerken dinlediği müziktir. Aynı mantıkla, bir partide dans eden bir kişi, çalan müziği dans eden diğer kişileri izlemesi sırasında dinlemektedir. Hatta evde yemek yaparken müzik dinleyen kişi sebzeleri

doğrayan, dışarıda alışveriş yapan kişi ise market raflarındaki ürünleri alan kendi ellerini izlemektedir. O halde müzik dinlerken sürekli izleme halinde olan kişinin, izlerken de müzik dinleme isteği kaçınılmaz hale gelmektedir.

Müziğin görüntüye eşlik etmesi gerektiği fikri, hareketli görüntünün elde edildiği ilk yıllarda ortaya çıkmıştır. Sinematografin bulunmasından önce büyülu fenerle yapılan (bugünkü slayt gösterilerini andıran) gösterilerde dahi gösteriye müzik eşlik etmiştir.

Film kuramcılarının yıllar önce yaptığı araştırmalarda, izleyiciler görüntüye ses eklendiğinde perdeyi daha aydınlık gördüklerini ifade etmişlerdir. Bu sonuç filme eşlik eden müziğin görüntüyü daha anlaşılır kıldığının bir kanıtı olarak düşünülebilmektedir.

Görüntüye eşlik eden müziğin türü, izleyiciye yönelik planlanan amaca göre değişkenlik göstermektedir. Bahsi geçen görüntü bir sinema filmi, televizyon dizisi, reklam filmi veya video klip olabileceği gibi, bu görüntüye eşlik eden müzik de bu türe göre değişkenlik gösterecektir. Örneğin, genellikle kısa planlardan oluşan ve hızlı kurguyla birleştirilmiş reklam filmlerinde, kendi hızı ve temposuna uyacak şekilde hareketli ve hızlı ölçüde müzikler kullanılmaktadır. Benzer biçimde, duygusal ve yavaş tempoda bir şarkı için çekilmiş bir video klipte görüntüyle uyumlu olması için sıklıkla yavaş çekim efekti kullanılır veya klipteki oyuncular yönetmenin yönlendirmesiyle daha yavaş hareket eder.

Müziğin görüntüye eşlik etmesinde farklı teknikler kullanılmaktadır. Bunların içinde en yaygın olanı yukarıda bahsedildiği gibi yavaş görüntüye yavaş müzik, hızlı görüntüye ise hızlı müziğin eşlik etmesidir. Bu durum sinemada, televizyonda, reklamlarda ve video kliplerde büyük oranda böyledir.

Müziğin görüntüye küçük ayrıntılarıyla eşlik etmesi tekniğinde ise temel olarak müzik ile görüntü arasında matematiksel bir eşleşme söz konusudur, diğer bir

deyişle orkestra görüntüdeki sesleri taklit etmektedir. Örneğin görüntüde merdivenlerden hızla inen birisi varsa, bu görüntüye eşlik eden müzikte o kişinin adımlarıyla uyumlu bir piyano sesi bulunmaktadır ve piyanonun tuşlarına, görüntüdeki kişinin merdivenden inerken attığı adımlarla aynı anda basılmıştır. Bu tekniğin en belirgin örneklerine çoğu zaman askerlerin ayak seslerinin vurmali çalgılarla taklit edilmesi şeklinde rastlanmaktadır.

1. Televizyonda müzik

Görsel ve işitsel bir araç olan televizyon kitle iletişim araçları içinde en yaygını olmasının yanında yapımlarında müziği çok yoğun bir şekilde kullanan bir araçtır. Televizyonda müzik nerdeyse her program türünde çeşitli şekillerde ve işlevlerde kullanılmakta, bu işlevlerin en başında ise müziğin destekleyici rolü gelmektedir. Çoğunlukla sanatsal bir kaygının tersine izlenme kaygısı taşıyan televizyon yapımlarında dikkat çekici, akılda kalıcı ve çoğu zaman daha önce farklı bir yapım için bestelenmiş müzik eserleri kullanılmaktadır. Günümüzde dizi filmler yoğun rekabet nedeniyle bu durumun biraz olsun dışına çıkmış ve özgün bestelerini yapma yoluna gitmişlerdir.

Televizyon ve sinema, müziği kullanma açısından da diğer birçok yapım unsurunda olduğu gibi birbirinden ayrılmaktadır. Televizyon içinde birçok seçeneği barındıran ve izleyicinin istediği anda tercihini değiştirebileceği bir yapıya sahiptir. Bir kanaldan sıkılan izleyici elindeki kumanda aleti sayesinde o anda başka bir kanala geçebilmekte, bu da televizyon kanalları ve dolayısıyla televizyon yapımları arasında rekabeti arttırmaktadır. Bu durum televizyon yapımcılarını daha hareketli, duygulara hitap eden ve dikkati canlı tutan yapımlara, dolayısıyla akılda kalıcı müzikleri yoğun bir şekilde kullanmaya itmektedir. Zamanın kısıtlı olması sebebiyle de kullanılan müzikler o yapımlara özgü besteler olmamaktadır. Sinemada ise durum televizyondakinden farklıdır. İzleyici ücret ödeyerek film izlemek için girdiği

salondan kolaylıkla ayrılmamakta, sıkıldığı anda başka bir filme geçememektedir. Bu da yönetmeni müzik kullanımı konusunda televizyonda olduğu kadar zorlamamaktadır.

Televizyon yayıncılığında yaşanan hızlı gelişmelerle müzik endüstrisinin gelişimi arasındaki ilişki, bu alanların gerek teknolojik gerekse içerik düzeyinde şekillenmesine etkiye bulunmuştur. Televizyon yayıncılığının kablo, uydu ve dijital televizyon sistemleri aracılığı ile genişlemesi, müziğin gittikçe artan bir şekilde, bu kanalların yayın akışının önemli bir parçası haline gelmesine neden olmuştur (Çelenk, 2000'den aktaran İmik, Yağbasan, 2005:107).

Televizyonu sinemayla karşılaştıran John Ellis (1982), televizyonun çoğunlukla aydınlık bir odada duruyor ve seyrediliyor olması, bireylerin değil, hane halkının bir arada yaşadığı bir ortamın içinde bulunuyor olması ve boyutlarının küçüklüğü nedeniyle televizyon yayınındaki sesin sinemadakinden çok daha farklı olduğunu söylemektedir (aktaran Kılıçbay, 2004:60). Televizyonda sadece programlarda değil program tanıtımlarında, program geçişlerinde, hatta kanalın kendi reklamının yapıldığı görüntülerde müzik yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Nerdeyse her televizyon kanalını çağrıştıran küçük bir melodi bulunmakta, bu melodi yayın kuşağında gün içinde sık sık tekrarlanmaktadır. Böylece evin içinde televizyona bakmayan biri bile hangi kanalın açık olduğunu fark edebilmektedir.

Televizyonda müzik daha çok eğlenceyle özdeşleştirilmiştir. Bunun sebebi, müziğin televizyonu, televizyonun müziği kullanmasından daha gösterişli bir biçimde kullanmasıdır. Televizyonda yayınlanan talk showlarda, çeşitli tür ve formatlardaki eğlence programlarında ya da tartışma programlarında müzik yalnızca arka plan olarak kullanılmamakta, müzik performanslarına da yer verilmektedir. Müziğin televizyon programlarıyla böylesine iç içe olması, ciddi konuların arasında izleyiciyi eğlendirmek, ya da zaten ciddi olması beklenmeyen eğlence programlarında daha çok ilgi çekmek amaçlarına hizmet etmektedir. Bunun yanı sıra, televizyon bir müzik pazarlama aracı olarak da işlev görmektedir ve müzikten

eğlence amacıyla faydalanan izleyiciler aynı zamanda tüketici olarak da konumlanmaktadır (Kılıçbay, 2004:61).

a. Haber Programlarından Müzik Kullanımı

Müziğin televizyondaki eğlendirici işlevi yanında bir de gerçek olayları olduğundan daha acıklı hale getirme işlevi kullanılmaktadır. Bu durum daha çok haber programlarında ve reality programlarında söz konusu olmaktadır. Aslında haber programlarında müziğin kullanılmasının ne derece etik olduğu başlı başına bir tartışma konusudur. Bazı durumlarda kanala edilen birçok şikayet telefonuna rağmen haber programlarında, sadece birkaç kişi etrafında dönen haberler bir kenara tüm ulusu ilgilendiren haberlerde bile müzik yoğun bir biçimde yer almaktadır.

Bir diğer konu ise televizyonda dizi müzikleri dışında çalınan müziklerin, sinemanın aksine o yapıma özel bestelenmemiş olmasıdır. Nerdeyse tüm haber programlarında, çoğu yarışma programında müzikler sadece konunun duygusuna ve temposuna uyduğu için rasgele seçilen parçalardan oluşmaktadır. Örneğin atv televizyonu, haber kuşağında yayınladığı trajik haberler sırasında acıklı ezgisi nedeniyle *Requiem For A Dream* adlı film için aynı adı taşıyan müzik grubunun bestelediği *Summer Overture* adlı orijinal film müziğini kullanmaktadır. Yine askeri operasyonlarla ilgili haberler sırasında *Blood Diamond* adlı filmin müziklerinden *Village Attack* (James Newton Howard), daha az ciddi veya magazin içerikli haberler için ise *Ocean's Twelve* filminde Vincent Cassel'in capoeira⁴ yaparken çalınan müziği *Thé Â La Menthe*'yi kullanmaktadır.

⁴ Brezilya kökenli dans ve dövüşü birleştiren bir savunma sanatı.

b. Dizi Filmlerde Müzik Kullanımı

Günümüzde adeta ailece gerçekleştirilen bir sosyal faaliyet halini alan yoğun dizi izleme alışkanlığı, yapımcıların yoğun rekabet ortamında izleyiciyi en kısa yoldan konunun içine çekme çabalarına sebep olmuştur. Türk televizyonlarında her geçen gün yenisi gösterime girmekte olan bu dizilerin bu bağlamda müzikten büyü oranda yararlandığı görülmektedir. Öyle ki, birçok dizi, müziğiyle tanıtılmakta, müzik artık dizinin izlenip izlenmeyeceğine karar verilme aşamasında kullanılmaktadır. Bu gibi gelişmeler göz önüne alındığı takdirde, dizi filmlerde kullanılan müzik unsurunun dizi filmi izleme oranını büyük ölçüde etkilediği söylenebilmektedir.

Bu çerçevede 2006 yılında dizi müziklerinin izlenme oranlarına etkisine ilişkin yapılan bir çalışmada (İmrik, Yağbasan), dizilerin izlenirlik oranının yüksek olmasında müziğin önemli bir unsur olduğu ve izlenirlik oranı yüksek olan dizilerin müziklerinin daha çok akılda kaldığı sonucuna ulaşılmıştır.

En yoğun kullanıldığı program türlerinden biri olan televizyon dizilerinde müziğin, bu denli önemli bir tanıtım aracı olmasının da etkisiyle çoğunlukla özgün besteler kullanılmaktadır. Bunun bir diğer nedeni dizilerde hikayenin her hafta devam etmesi, dolayısıyla süren bir yapının benimsenmesi, takip edilmesi için kendine özgü bir müziğinin olmasının gerekli görülmesi olarak da düşünülebilmektedir. Ayrıca bu müzik, izlenme oranlarına bestelenme maliyetine değecek şekilde olumlu etki yapmaktadır. Örneğin bugün Kanal D’de yüz bölümü aşan ve hala devam eden dizi film *Yaprak Dökümü*’ne birçok şarkı bestelenmiş, piyasaya çıkan 21 şarkılık soundtrack albümü iki yıl içinde ciddi satış rakamlarına ulaşmıştır. Benzer şekilde izlenme oranı yüksek dizi filmlerin müzikleri izleyiciler tarafından bilinmekte ve albümleri satın alınmaktadır.

Dizi müziklerine gösterilen bu ilgiye rağmen televizyon dizilerindeki müzikleri dinleyenlerin sayısı, sinemada film müziğiyle ilgilenenlerin sayısından daha düşüktür. Besteci müzik açısından kusursuz bir beste yapsa da, müzik daima dizinin hızlı temposu ve diyalogları arasında kaybolacaktır. Dikkati çekebilecek en iyi kısım başlangıç ve bitiş jenerikleridir (Konuralp, 2004:137).

c. Reklamlarda Müzik Kullanımı

Günümüz sanayi ve tüketim toplumunda görüntü-müzik ilişkisinin belki de en önemli kullanımı reklamlarda karşımıza çıkmaktadır. Yoğun rekabet ortamında topluluğa hitap etmenin ve onları ikna etmenin en önemli yolu reklam filmleridir.

Radyo ve televizyon şirketlerinin gelir kaynakları incelendiğinde bir çoğunun tek maddi gelir kaynağının reklam gelirleri olduğu görülmektedir. Bu şirketlerin gerçekte sattıkları şey programları değil, izleyici kitleleridir (Alpagut, 2004:35). O halde reklamcının yapması gereken en çok izlenen kanalın izleyici kitlesini satın almaktır. Ancak bundan önceki hedefi; bu kitlenin ilgisini, kanalın yayın akışı içerisinde reklam kuşağında da canlı tutabilmektir. Bunun içinde reklamın izlenebilirliği, ilgi çekiciliği önem kazanmaktadır.

Reklamcılar ikna etme yeteneklerinin yanında, görüntü ve sesi, toplumsal ve psikolojik motivasyonlar elde etmek için çok iyi kaynaştırmak zorundadırlar. Her yıl Amerika’da televizyonlarda gösterilen 60 milyar saatlik reklam kuşağının dörtte nden fazlası, bir şekilde müzik içermektedir. Müzik reklamın amacına ulaşmasına aşağıda ele alınan 6 temel öğe ile araç olmaktadır (Alpagut, 2004:35-37):

- İlgi çekme ve eğlendirme: İyi seçilmiş müziğin amacı, reklamı daha ilgi çekici hale getirerek etkisini arttırmaktır. Kullanılan müzik parçasının satılan ürün ile benzeşmesi şart değildir, çünkü ilgiyi çekmek ön plandadır.
- Yapı ve süreklilik: Reklamlar mesajlarını genellikle çok kısa sürelerle sığdırmak zorundadırlar. Belki de müziğin en önemli görevi bir seri görüntüyü, dramatik parçayı ve verilecek mesajı bağlayarak kısa sürede çok şey anlatılmasını sağlamaktır.
- Akılda kalıcılık: İnsan beyninin ilginç özelliklerinden biri de müziğin beyni işgal etme şeklidir. Ayrıca müziği algılanması çoğu zaman istem dışı olmaktadır. İyi seçilmiş bir müzik parçası, reklam bittikten sonra da insan zihnini bir süre oyalar. Eğer ürün bu müzik parçasıyla özdeşleştirilmişse reklam amacına ulaşmış olur. Bu müzik parçasının içinde ürünün marka adının geçmesi bu özdeşleştirme için iyi bir yöntemdir.
- Müziksel Dil: Müzikle söylenen sözler, konuşularak söylenen basmakalıp sözlerden daha fazla ilgi çeker. Bu sebeple mesaj konuşma ile, duygusal ve desteleyici öğeler ise müzikle iletmeye çalışılır.
- Hedef Kitle: Müzik türleri ve stilleri uzun süredir belli toplumsal kesimler ile özdeşleşmiştir. Bu nedenle müzik, hedef kitleye ulaşmak için iyi bir araçtır.
- Otorite Kurulması: Müziğin bir başka yardımı da reklamın inandırıcılığının arttırılması ve bu yolla otorite kurulmasıdır. Reklamda, ürünle alakalı bir uzman veya ünlü görüşüne yer verildiğinde, onun stiline uygun tarzda müzik çalınması, inandırıcılığı arttırmaktadır.

d. Müzik Videoları

Görüntü-müzik ilişkisinin en belirgin biçimde öne çıktığı yapımlar, müzik videoları, yaygın ifade ediliş biçimiyle video kliplerdir. Müzik videoları, o dönemin popüler olan şarkılarının tanıtılması ve kitlelere ulaştırılması amacıyla; şarkının çoğu zaman ilişkili, bazen de ilişkili olmayan görüntülerle eşleştirilmesi sonucu ortaya çıkan, şarkı uzunluğundaki görsel-işitsel yapımlardır. Önceleri şarkı boyunca sadece seslendiren şarkıcının görüntülediği müzik videoları; günümüzde yoğun rekabet sonucu ortaya çıkan izlenme kaygısıyla, hikayesi olan kısa metraj film benzeri yapımlar halini almıştır.

Müzik videosu kavramı, beraberinde sanatsal ve ticari yönü konusundaki tartışmaları gündeme getirmekte; müzik endüstrisi için etkili bir pazarlama aracı olması nedeniyle, sanattan çok endüstriyel bir ürün olarak tanımlamak daha yerinde olmaktadır. Müzik videoları müzik albümlerinin satışlarını desteklediği gibi, müzik kanalları aracılığıyla başlı başına gelir getiren ürünler olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Dünya’da MTV ile yaygınlaşan müzik videosu kavramının temelini Türkiye’de, televizyondaki müzik-eğlence programları atmıştır. İnsanın temel gereksinimlerinden biri kabul edilen eğlence unsurunun etkisiyle ortaya çıkan müzik videolarının insan psikolojisi üzerinde olumlu etkisi söz konusudur. Ancak, yaşamın gerçeği olan gerginlik ve sorunları, eğlencenin kurgusal dünyasında hafifletme ya da ortadan kaldırma imkanı sağlayan müzik videolarının yaptığı bu olumlu etki, gerçekliğin algılanmasına engel olması nedeniyle tartışmaya açıktır.

Keith Negus (1996), 1980’lerle birlikte kliplerin popüler müzik üretimi ve promosyonunun bir parçası haline geldiğini belirterek, kliplere karşı yöneltilen eleştirilerin, görüntünün müziği sıradanlaştırdığı yönünde odaklandığını vurgulamaktadır. Böylece, görüntünün oluşturulması her zamankinden daha çok

önem kazanmış, hatta sesin önüne geçerek, dinleyicinin hayal kurma, imgelem oluşturma yetisini elinden almıştır. Dinleyicinin hayal kurabilme yetisi, yerini endüstrinin promosyon mekanizmasına bırakmıştır (aktaran Taşbaşı, 2004:74). Negus'un bu eleştirisi belki de müzik-görüntü ilişkisi bakımından yapılmış en insani eleştirilerden biridir.

Müzik videosu bağlamındaki kuramsal tartışmalar yoğun olarak postmodernizmle olan ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Aydın Uğur (1991), müzik videosunun tam anlamıyla postmodernist estetiğin ürünü olduğunu vurgulamıştır (aktaran Bektaş, 2008). Çelikcan, müzik videosunun postmodern olarak değerlendirilmesinin nedeni olarak, gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları ortadan kaldırarak nihilist bir evren yaratmasını, böylece toplumsal ve siyasal gerçeklerden uzaklaştırmasını göstermiştir (1996:13). Bu durum sanatın işlevselliği çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatın toplum ve siyasetten uzak olamayacağı göz önüne alınarak müzik videolarını “sanat” kavramından uzaklaştırmaktadır.

Diğer yandan müzik videolarının, sinemaya ticari anlamda önemli ölçüde katkı sağladığı görülmektedir. Filmin ana tema müziğinin ve filmin doruk noktalarından görüntülerin birleştirilmesiyle elde edilen benzeri video klipler filmin tanıtımı için oldukça yararlı olduğu görülmektedir. Öyle ki günümüzde bu videolar neredeyse fragmanların yerini almıştır. Müzik televizyonlarında gün boyunca sık sık gösterim imkanı bulan bu videolar, çoğu zaman film daha gösterime girmeden izleyiciyi film hakkında bilgilendirerek, toplumda filme ilişkin talep oluşturmaktadır.

2. Sinema ve Müzik İlişkisinin Endüstriyel Boyutu

a. Sektör Olarak Sinema

Sinema örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve bu örgütlü yapıyı açıklayan düşünsel üretim olduğuna göre, aynı zamanda seyir için üretilen bir ürünü ve bu ürünün ideolojisiyle ilgili örgütlü bir faaliyeti, bu faaliyetin amaç ve sonuçlarını anlatır. Günümüzde sinema ve müzik, küresel çapta iş yapan dev şirketler tarafından üretiminden, dağıtımı ve gösterimine kadar tekelleşmiş bir endüstriyel yapıya sahiptir. Bu şirketlerin önemli bir kısmı aynı zamanda CD, müzik üretimi ve dağıtımını da kontrol ederler (Erdoğan, Solmaz, 2005:33).

Türkiye’de olduğu gibi ABD ve Avrupa’da da medya, sürekli farklı alanlarda yeni girişimlerde bulunan büyük holdinglerin elindedir. Bu holdingler medyayı çoğu zaman farklı amaçları için kullanırlar.

Patronlar sahibi oldukları diğer işletmeleri, daha doğrusu içinde çalıştıkları sistemi güvence altına almak için medyayı ellerinde tutarlar. Bunu yapmadaki amaçları dört cümleyle özetlenebilir: birincisi, patronlar medyayı kendilerine ait diğer sektörlerin reklam aracı olarak kullanabilmektedirler; üçüncüsü, medyayı rekabet halindeki diğer sektörlerle mücadele aracı olarak kullanabilmektedirler; dördüncüsü de, bütün bunları yaparken kamuoyunu eğlendirerek, uyutarak, yönlendirerek siyasi erkin ve sistemin işleyişindeki yanlışlardan uzaklaştırmakta, tepkisiz bir toplum oluşmasına bilerek ya da bilmeyerek katkıda bulunmaktadır (Tekinalp, 2003:287). Amerika ve Avrupa’da holdingler genelde başta film stüdyoları ve sinema salonları olmak üzere, yayıncılık, müzik, internet ve telekomünikasyon alanlarında da hizmet vermektedir.

Örneğin Avrupa menşeli Vivendi Universal Stüdyosu'na, Cineplex Odeon Sinema Zinciri'ne ve United Cinema International'a sahiptir. Dünyanın en büyük firması "AOL-Time-Warner" sinemada Warner Bros Sinema Stüdyoları'na, Hanna-Barbera Cartoons (Scooby Doo), 12 ülkede Multiplex sinemalara ve 30 ülkede Warner Bros Studio Dükkanları'na sahiptir. Dünyanın diğer en büyük devlerinden biri olan VIACOM sinema alanında Paramount ve United Cinemas International Üretim Stüdyoları'na, Vivendi International ile ortak olarak Avrupa, Japonya ve Güney Amerika'da 104 sinema salonuna, 27 ülkede satış yapan Bluckbuster Video Dükkanları'na sahiptir. Walt Disney ise sinema alanında Walt Disney, Touchtone, Miramaks ve Bueno Vista firmalarına sahiptir (Erdoğan, Solmaz, 2005:33).

(1) Amerika'da Sinema Sektörü

ABD kitle iletişim endüstrisi, birbiriyle sıkı bir işbirliği içinde çalışan üç değişik yapıdan oluşmaktadır. Bu yapılar *gruplaşma (network-chain)*, *çapraz medya sahipliği (cross media ownership)*, *holdingleşme* olarak sıralanabilir. Gruplaşma ya da zincir oluşturma, bir iletişim aracı sahibi kişi veya şirketin aynı aracın, örneğin bir gazetenin ya da televizyon kanalının değişik ürün ya da kanallarına sahip olmasıdır. Bu kanallar (gazete, TV, radyo), birden fazla toplumlarda işlev yapabilirler. Çapraz medya sahipliği ise en genel anlamıyla bir kişi ya da şirketin hem gazeteye hem radyoya hem de televizyon istasyonuna sahip olması anlamına gelmektedir. Holdingleşme, yalnız iletişim endüstrisinin değil birçok iş pazarının bir kişi ya da bir kuruluştaki toplanması demektir. Örneğin, ABD'de RCA kuruluşunun sahip olduğu iş dalları arasında, oto kiralama, gıda pazarlama, NBC TV ve radyo ağları, 5 TV istasyonu, 8 radyo istasyonu, RCA Victor plaklar ve video disk cihazları sayılabilir. Aynı şekilde, Türkiye'de televizyon kanallarına veya gazetelere sahip bir holding inşaatçılık, bankacılık, taşımacılık gibi işler de yapabilir (Tekinalp, 2003: 210).

Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Rusya arasında soğuk savaş döneminden başlayarak günümüze kadar süren çekişmeler, sinema sektörünü bir dış politika aracı olarak meydana getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri elinde bulundurduğu nükleer gücü Sovyet Rusya üzerinde bir baskı aracı olarak kullanamama durumuna gelmişti. Çünkü Sovyet Rusya'da nükleer güce sahip olduğunu çeşitli yollar ile kamuoyuna göstermişti. Amerika Birleşik Devletleri, Sovyet Rusya'ya nükleer bombalar ile saldırırsa aynı saldırının kendisine Sovyet Rusya tarafından yapılacağını anlamış ve psikolojik savaş dönemi yani Soğuk Savaş başlamıştır. Soğuk Savaş yıllarıyla birlikte bu iki devlet kozlarını savaş yoluyla değil bilimsel ve kültürel yollar sayesinde paylaşmıştır. Örneğin uzay çalışmaları bu dönemde büyük bir önem kazanmış ve atmosferi aşan füzelerin fırlatılış görüntüleri devletlerin gövde gösterilerine araç olmuştur. İşte bu dönemlerde Amerika Birleşik Devletleri belki de hiçbir devletin düşünemediği bir şeyi düşünmüş ve bu düşüncesi sayesinde büyük aşamalar kaydetmiştir. Bu düşünce ise Soğuk Savaş'ı sinema sektörü yoluyla sürdürmekten başka bir şey değildir. Ardı arkası kesilmeyen Rocky ve Rambo filmleri bu uygulamanın en büyük örneklerini oluşturmaktadır. Güçlü bir Amerikalı adam ve karşısına çıkan acımasız düşmanlar dualitesi bu filmlerin ana temasını oluşturmaktadır (Karakaya, 2009:çevrimiçi).

Geçmişten günümüze Amerika Birleşik Devletleri, dünyada film endüstrisini *Hollywood Sineması* sayesinde elinde tutmayı başarmıştır. Yüksek maliyetli yapımlarıyla dünyanın her yerinde elde ettiği gişe hasılatlarını yine film yapımı için harcayan, hiçbir ülke sinemasının kendisiyle rekabeti bile söz konusu olmayan bir sinema sektörüne sahip olmuştur. Son yıllarda ekonomik krizle birlikte diğer sektörlerde olduğu gibi sinema sektöründe de dalgalanmalar yaşamaktadır.

Amerika'nın en büyük sinema salonu zinciri Regal'in yöneticisi Mike Campbell, Amerikan halkının ekonomik kriz sonrası sinemalara akın ettiğini ve şirket olarak geçen yıllara kıyasla çok iyi bir mevsim geçirdiklerini söylemiştir. Campbell'a göre, toplam gişe hasılatı Amerika'da çift haneli rakamlarla büyümektedir. Buna karşılık olarak, sinema sektörünün tüm kriz ve durgunluk

dönemlerinde hep iyi iş çıkardığını vurgulayan yöneticinin başında olduğu Regal'in en büyük rakibi National Amusements'ın ise son krizle birlikte çok ciddi bir bütçe sıkıntısı içinde olduğu söylenmektedir (Campbell, 2008:çevrimiçi).

Amerika'da dünyaca ünlü bazı medya holdingleri ve sahip oldukları şirketler şu şekildedir (Erdoğan, Solmaz, 2005:253-262):

Liberty Media Corporation⁵:

Liberty Media, 9197 S. Peoria St., Englewood, CO 80112
<http://www.libertymedia.com/>

Abone televizyonlar: Court TV (50%), Discovery Communications, Inc. (50%), Discovery Channel, The Learning Channel, Animal Planet, Travel Channel, Discovery Health Channel, Discovery Civilization, Discovery Home & Leisure, Discovery Kids, Discovery Science, Discovery Wings, People & Arts, Europe Showcase, E! Entertainment Television (10%), Style, QVC, Starz Encore Group (100%), Game Show Network (50%), MacNeil/Lehrer Productions (67%), DMX Music, International Channel (90%), Jupiter Programming Co. (Japan) (50%), Pramer S.C.A. (Argentina) (100%), The Premium Movie Partnership (Australia) (20%), Torneos y Competencias, S.A. (40%)

Kablo ve telefon: Cablevisión S.A. (Argentina) (39%), Chorus Communications Limited (Ireland) (40%), Digital Latin America (43%), IDT Corporation (11%), Jupiter Telecommunications Co. (Japan) (45%), Liberty Cablevisión of Puerto Rico, Inc. (100%), Metropolis-Intercom, S.A. (Chile) (50%), Omnipoint Communications, Inc. (4%), Sprint PCS Group (20%), Telewest Communications pic (UK) (20%), The Wireless Group (30%), UnitedGlobalCom, Inc. (74%)

Uydu İletişim Hizmetleri: Liberty Satellite & Technology, Inc. (87%), Aerocast.com, Inc. (39%), Astrolink International LLC (27%), Hughes Electronics Corporation (1%), On Command Corporation (66%), Sky Latin America Satellite

⁵ Bilgilerin tarihi: 16/3/2004

(9%), Wildblue Communications, Inc. (32%), XM Satellite Radio Holdings, Inc. (1%)

Diğer: AOL Time Warner Inc. (4%), News Corporation (17%), Viacom (1%), Vivendi Universal (4%), PRIMEDIA (partial investment), Motorola, Inc. (3%), Cendant Corporation (3%)

News Corporation⁶

Corporate Headquarters, 10000 Santa Monica Blvd. Los Angeles, CA 90067
<http://www.newscorp.com/>

Televizyon: Fox Broadcasting Company: Fox Television Stations (34 istasyon)
BSkyB: FOXTEL, SKYPerfecTV, STAR, Stream, Fox News Channel, Fox Movie Channel, FX, National Geographic Channel, SPEED Channel, Fox Sport channels, Sunshine Network, Madison Square Garden Network

Film: 20th Century Fox, Fox Searchlight Pictures, Fox Television Studios

Gazeteler: United States: New York Post ; United Kingdom: News International, News of the World, The Sun, The Sunday Times, The Times; Australia: 21 gazete

Magazinler: InsideOut, donna hay, SmartSource, The Weekly Standard, TV Guide (partial)

Kitaplar: HarberCollins Publishers (29 şirket)

Spor kulüpleri: Los Angeles Dodgers, New York Rangers & New York Knicks (20% - Through partnership with Cablevision), Los Angeles Kings (NHL, 40% option), Los Angeles Lakers (NBA, 9.8% option), National Rugby League

Kırtasiye vb: Staples Center (40% owned by Fox/Liberty) News America New Media, Fox Sports Radio Network, Broadsystem, Festival Records, Mushroom Records, Fox Interactive, NDS, News Interactive, News Outdoor, Nursery World.

The Walt Disney Company⁷:

The Walt Disney Company <http://www.disney.com/>

⁶ Bilgilerin tarihi: 21/7/2003

⁷ Bilgilerin tarihi: 16/3/2004

Kitap yayıncılığı: Walt Disney Company Book Publishing, Hyperion Books, Miramax Books

Magazine Subsidiary Groups: ABC Publishing Grup, Disney Publishing, Inc., Diversified Publications Grup, Financial Services and Medical Grup, Miller Publishing Company

Çıkardığı Magazınler: Automotive Industries, Biography (with GE and Hearst), Discover, Disney Adventures, Disney Magazine, ECN News, ESPN Magazine (distributed by Hearst), Family Fun, Institutional Investor, JCK, Kodin, Top Famille - French family magazine, US Weekly (50%), Video Business, Quality

Broadcasting: (includes the Capital City/ABC subsidiary)

Televizyon: ABC Television Network; Owned and Operated Television Stations: 10 tane

Radio Stations: 66 tane

Kablo televizyon: ABC Family, The Disney Channel, Toon Disney, SoapNet, ESPN Inc. (80% - Hearst Corporation owns the remaining 20%) includes ESPN, ESPN2, ESPN News, ESPN Now, ESPN Extreme, Classic Sports Network, A&E Television (37.5%, with Hearst and GE), The History Channel (with Hearst and GE), Lifetime Television (50%, with Hearst), Lifetime Movie Network (50% with Hearst), E! Entertainment (with Comcast and Liberty Media).

Uluslararası televizyon yayınları: (International Broadcast): The Disney Channel UK, Taiwan, Australia, Malaysia, France, Middle East, Italy, Spain, ESPN INC. International Ventures, Sportsvision of Australia (25%), ESPN Brazil (50%), ESPN STAR (50%) - sports programming throughout Asia, Net STAR (33%) owners of The Sports Network of Canada.

Diğer uluslararası girişimleri: Tele-Munchen - German television production and distribution, RTL-2 German television production and distribution, Hamster Productions - French television production, TV Sport of France, Tesauro of Spain, Scandinavian Broadcasting System, Japan Sports Channel.

Televizyon program yapım ve dağıtım: Buena Vista Television, Touchstone Television, Walt Disney Television, Walt Disney Television Animation (has three wholly owned production facilities outside the United States - Japan, Australia, Canada).

Film üretim ve dağıtımı: Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, Hollywood Pictures, Caravan Pictures, Miramax Films, Buena Vista Home Video, Buena Vista Home Entertainment, Buena Vista International.

Financial yatırımları: Sid R. Bass (partial interest - crude petroleum and natural gas production).

Perakende: The Disney Store.

Internet: Walt Disney Internet Group: ABC Internet Grup, ABC.com, ABCNEWS.com, Oscar.com, Mr. Showbiz, Disney Online (web sites and content), Disney's Daily Blast, Disney.Com, Family.Com, • ESPN Internet Grup, ESPN.sportzone.com, Soccernet.com (60%), NBA.com, NASCAR.com, Skillgames, Wall of Sound, Go Network.Toysmart.com (majority stake - educational toys), Disney Interactive (develops/markets computer software, video games, CD-ROMs).

Müzik: Buena Vista Music Grup, Hollywood Records (popular music and soundtracks for motion pictures), Lyric Street Records (Nashville based country music label), Mammoth Records (popular and alternative music label), Walt Disney Records.

Tiyatro: Walt Disney Theatrical Productions (productions include stage version of The Lion King,Beauty and the Beast, King David).

Professional Sports Franchises: Anaheim Sports, Inc., Mighty Ducks of Anaheim (National Hockey League).

Tema Park ve Resortlar: 17 Disneyland.

Diğer: TiVo (partial investment).

AOL Time Warner⁸:

Time Warner Company headquarters

75 Rockefeller Plaza, New York, NY 10019 www.aoltimewarner.com/

Kitaplar: Time Warner - Books: Time Life Books: Time - Life International, Time - Life Education, Time - Life Music, Time - Life AudioBooks, Book-of-the-Month Club, Paperback Book Club, Children's Book-of-the-Month Club, History Book Club, Money Book Club, HomeStyle Books, Crafter's Choice, One Spirit,

⁸ Bilgilerin tarihi: 22/9/2003

International, Little, Brown and Company, Bulfinch Press, Back Bay Books, Little, Brown and Company (U.K.), Warner Books, Warner Vision, The Mysterious Press, Warner Aspect, Warner Treasures, Oxmoor House (subsidiary of Southern Progress Corporation), Leisure Arts, Sunset Books, TW Kids, Leisure Arts.

Kablo: Time Warner - Cable: HBO, CNN, CNN International, CNN en Espanol, CNN Headline News, CNN Airport Network, CNN fn, CNN Radio, CNN Interactive, Court TV (with Liberty Media), Time Warner Cable, Road Runner, New York 1 News (24 hour news channel devoted only to NYC), Kablevision (53.75% - cable television in Hungary)

Film ve Tv programları yapım ve dağıtım: Time Warner Inc. - Film & TV Production/Distribution : Warner Bros., Warner Bros. Studios, Warner Bros. Television (production), The WB Television Network, Warner Bros. Television Animation, Hanna - Barbera Cartoons, Telepictures Production, Witt - Thomas Productions, Castle Rock Entertainment, Warner Home Video, Warner Bros. Domestic Pay -TV, Warner Bros. Domestic Television Distribution, Warner Bros. International Television Distribution, The Warner Channel (Latin America, Asia - Pacific, Australia, Germ.), Warner Bros. International Theaters (multiplex theaters in over 12 countries).

Time Warner Inc.- Magazinler: Time, Time Asia, Time Atlantic, Time Canada, Time Latin America, Time South Pacific, Time Money,

Time For Kids, Fortune, All You, Business 2.0, Life, Sports Illustrated, Sports Illustrated International, SI for Kids, Inside Stuff, Money, Your Company, Your Future, People, Who Weekly (Australian edition), People en Español, Teen People, Entertainment Weekly, EW Metro, The Ticket, In Style, Southern Living, Progressive Farmer, Southern Accents, Cooking Light, Parenting, Baby Talk, Baby on the Way, This Old House, Sunset, Sunset Garden Guide, Health, Hippocrates, Coastal Living, Weight Watchers, Real Simple, Asiaweek (Asian news weekly), President (Japanese business monthly), Dancyu (Japanese cooking), Wallpaper (U.K.), Field & Stream, Freeze, Golf Magazine, Outdoor Life, Popular Science, Salt Water Sportsman, Ski, Skiing Magazine, Skiing Trade News.SNAP, Snowboard Life, Ride BMX, Today's Homeowner, TransWorld Skateboarding, TransWorld Snowboarding, Verge, Yachting Magazine, Warp, American Express Publishing Corporation (partial ownership/management): Travel & Leisure, Food & Wine,

Your Company, Departures, SkyGuide, DC Comics, Vertigo, Paradox, Milestone, Mad Magazine.

Warner Music Group - Recording Labels: The Atlantic Grup, Atlantic Classics, Atlantic Jazz, Atlantic Nashville, Atlantic Theater, Big Beat, Blackground, Breaking, Igloo, Lava, Mesa/Bluemoon, Modern, Rhino Records, Elektra Entertainment Grup, Elektra, EastWest, Asylum, Elektra/Sire, Warner Brothers Records, Warner Brothers, Warner Nashville, Warner Alliance, Warner Reses, Warner Sunset, Reprise, Reprise Nashville, American Recordings, Giant, Maverick, Revolution, Qwest, Warner Music International, WEA Telegram, East West ZTT, Coalition, CGD East West, China, Continental, DRO East West, Erato, Fazer, Finlandia, Magneoton, MCM, Nonesuch, Teldec, Warner/Chappell Music (publishing company), WEA Inc. (sales, distribution and manufacturing), Ivy Hill Corporation (printing and packaging), Warner Special Products.

Ortak girişimler (Joint Ventures): Columbia House (w/Sony - direct marketing), Music Sound Exchange (w/Sony - direct marketing), Music Choice and Music Choice Europe (w/Sony, EMI, General Instrument), Viva (w/Sony, Polygram, EMI - German music video channel), Channel V (w/Sony, EMI, Bertelsmann, News Corp.), Heartland Music (50% - direct order of country and gospel music), MusicNet (with RealNetworks, EMI, and BMG).

Online Servisleri: CompuServe Interactive Services, AOL Instant Messenger, AOL.com portal, Digital City, AOL Europe, ICQ, The Knot, Inc. - wedding content (8 % with QVC 36% and Hummer, WinbladFunds18%), MapQuest.com - pending regulatory approval, Spinner.com, Winamp, DrKoop.com (10%), Legend (49% - Internet service in China).

Time Warner - Online/Other Publishing: Road Runner, Warner Publisher Services, Time Distribution Services, American Family Publishers (50%), Pathfinder, Africana.com.

Time Warner-Merchandise/Retail: WarnerBros. Consumer Products.

Tema Parkları: Warner Brothers Recreation Enterprises (owns/operates international theme parks).

Eğlence Şebekeleri: TBS Superstation, Turner Network Television (TNT), Turner South, Cartoon Network, Turner Classic Movies, Cartoon Network in Europe, Cartoon Network in Latin America, TNT & Cartoon Network in Asia/Pacific

Film Üretimi: New Line Cinema, Fine Line Features, Turner Original Productions.

Sports (Spor): Atlanta Braves.

Diğer Operations (Operasyonlar): Turner Learning, CNN Newsroom (daily news program for classrooms), Turner Adventure Learning (electronic field trips for schools), Turner Home Satellite, Turner Network Sales.

Diğer: Netscape Communications, Netscape Netcenter portal, AOL MovieFone, iAmaze, Amazon.com (partial), Quack.com, Streetmail (partial), Switchboard (6%).

Viacom⁹:

Viacom, Inc. Headquarters, 1515 Broadway, New York, NY 10036
<http://www.viacom.com/>

Television (Televizyon): 16 Stations and 17 UPN Stations

Kablo: MTV, MTV2, Nickelodeon, BET, Nick at Nite, TV Land, NOGGIN, VH1, Spike TV, CMT, Comedy Central, Showtime, The Movie Channel, Flix, Sundance

Channel (Televizyon program yapımı ve dağıtımı): Spelling Television, Big Ticket Television, King World Productions

Radyo: Infinity Broadcasting (182 radyo istasyonu)

The Viacom Outdoor Grup: TDI Worldwide, Westwood One

Film: Paramount Pictures, Paramount Home Entertainment

Basım ve Yayım: Simon & Schuster: Pocket Books, Scribner, Free Press, Fireside, Touchstone, Washington Square Press, Archway, Minstrel, Pocket Pulse

Diğer: Blockbuster, Paramount Parks, Famous Players theater chain, United Cinemas International (50%), Famous Music

⁹ Bilgilerin tarihi:16/3/2004

(2) Avrupa’da Sinema Sektörü

ABD ve Avrupa’da taban tabana zıt bir sinema anlayışı hakimiyeti süregelmıştır. Hollywood sineması yüksek maliyetlerle çekilen seyirlik sinema, Avrupa sineması ise düşük maliyetle daha derin konular işleyen sanatsal sinema olarak değerlendirilmektedir. Sektörel olarak ise Avrupa’da, film endüstrisi Amerika’daki kadar yüksek gelir getiren bir sektörün parçası olmamakla beraber medya sahipliği konusunda Amerika’dakine benzer bir yapı bulunmaktadır.

Televizyondan önceki piyasanın istikrarlı olması ve kar sağlaması Avrupa ve ABD’de filmin bütün aşamalarını elinde tutan büyük firmaların doğmasına yol açmıştır. Bunlar yapımcılığı, stüdyoların işletilmesini, dağıtımı ve işletmeciliği bir arada yürütmektedirler. Dolayısıyla da filmler belli standartlara göre üretiliyor, ayrıca çekimde belli kalıplardan yararlanılarak filmlerin zaman aşımına dayanmaları sağlanmaktadır. 50’li yıllarda Batı’da televizyon vericileri şebekesinin genişlemesiyle, bundan 20 yıl kadar sonra da Türkiye’de seyircinin önüne sinema salonları ve televizyon olmak üzere iki seçenek çıkmıştır. Toplu seyir ve büyük ekrandan hoşlananlar, yeni filmleri hemen izlemek isteyenler sinemadan vazgeçmemiş, diğerleri ise sinemayı bırakıp televizyona kaymışlardır. Çeşitli dönemlerde İngiltere’de ve diğer batı ülkelerinde görülen bu evrimin sinema sektörü bakımından çok ağır sonuçları olmuştur. Almanya’da, Fransa’da ve Türkiye’de özellikle de seyircilerin %90’ını kaybeden İngiltere’de bilet satışları sinema sanayisini iflasa sürükleyebilecek kadar sarsmıştır (Büyük Larousse, C:XX, 1986:10564).

Ülkemizde bağımsız sinema ile eşdeğer görülen Avrupa sineması, daha sonraları başarılı yapımlara imza atsa da Amerikan Sineması’ndan sanatsal kaygıları öne çıkarmasıyla ayrılan alternatif bir sektör olmaktan öteye geçememiştir.

Avrupa Birliği de AB lkelerindeki film endüstrisinin gelişmesini birkaç yoldan etkilemiştir. İlk olarak, Sınırsız Televizyon Yönergesi'ndeki kota sistemi yoluyla Avrupa rünlerinin ulusal televizyonlarda gösterilmesinin ve ayrıca bağımsız üreticilerin çalışmalarının teşvik edilmesi amaçlanmıştır. İkinci olarak, 1991'de, 15 üye ülkenin dilsel farklılıkları ve ayrı tanıtım ve dağıtım sistemlerinin ABD endüstrisi karşısında eksiklikler yarattığı Avrupa film endüstrisi için geliştirilen MEDIA programı eğitim, proje geliştirme, dağıtım, tanıtım ve festival düzenlenmesi için bir destek mekanizması sağlamıştır. nc olarak, Avrupa Komisyonu, Avrupa pazarlarındaki rekabeti düzenleme rolüyle büyük medya şirketlerinin egemenliğini önleme ve şirketlerin platform, içerik ve dağıtım kanallarına erişimini garanti altına alma konusunda da rol oynamıştır (Bek, Kevin, 2004: 28).

Sektörel bağlamda ABD ile büyük farklar barındırsa da medya sahipliği konusunda aşığıda görüleceği gibi ABD'ye benzer bir yapılanma görünmektedir (Erdoğan, Solmaz, 2005:253-262):

Bertelsmann AG¹⁰

Carl-Bertelsmann-Straße 270, 33311 Gütersloh, Germany Phone: ++49.5241.80-0
Fax: ++49.5241.80-9662

Televizyon: RTL, RTL II, SUPER RTL, VOX, n-tv, M6, Five, RTL 4, Yorin, RTLTV1

Radyo: Bel RTL, Yorin FM, RTL, RTL 2, Fun Radio, 104.6 RTL, Radio Hamburg

Üretim: FremantleMedia, SPORTFIVE, teamWorx, UFA Film & TV Productions
Broadway Books

Kitap yayını: Random House publishing houses include: Alfred A. Knopf, Ballantine, Bantam Dell Publishing Grup, Broadway, Crown Publishing Grup, Doubleday, Pantheon, Random House UK, Transworld, Sudamericana, C.

¹⁰ Bilgilerin tarihi: 16/3/2004

Bertelsmann, Karl Blessing Verlag, Goldmann, Siedler Verlag, Wolf Jobst Siedler Verlag, Plaza & Janés (50%), Grijalbo Mondadori (50%)

Gazete: Gruner + Jahr group includes: Financial Times Deutschland, Sächsische Zeitung, Blic, Evenimentul Zilei, Novy Cas

Magazin: Gruner + Jahr group includes; Family Circle, Fast Company, Inc., Parents, YM, Brigitte, Capital, Eltern, Geo, Stern, Focus, Muy Interesante, News, art, Schöner Wohnen, Essen & Trinken, P.M., Sächsische Zeitung, TV Media, Femme Actuelle, Prima, Télé-Loisirs, Top Girl, Claudia, Naj

Müzik: BMG Labels include: Arista Records, BMG Ariola, BMG Canada, BMG Japan, BMG Ricordi, BMG U.K. & Ireland, Jive Records, Milan Records, RCA Records, RCA Label Group -Nashville, RCA Victor Grup, Tablao, Windham Hill, Zomba Music Group

Diğer: Arvato AG, DirectGroup

Vivendi Universal S.A. 68¹¹

42 avenue de Friedland, 75380 Paris Cedex 08, France

<http://www.vivendiuniversal.com/>

Television and Film: Canal+ Group Includes: multiThématiques, CinéCinéma, Planete, Jimmy and Seasons, Sport+ , CanalSatellite, Ma Planete, Extreme Sports Channel, NBA+, Pilotime, Studicanal

Müzik: Universal Music Group, labels include: Island Def Jam Music, Interscope A&M Records, Geffen Records, DreamWorks Records, Lost Highway Records, MCA Nashville, Mercury Nashville, DreamWorks Nashville, Mercury Records, Polydor, Universal Motown Records, Decca, Deutsche Grammophon, Philips, Verve Music.

Video Oyunları, Vivendi Universal Games: Blizzard Entertainment, Coktel, Fox Interactive, Knowledge Adventure, Massive entertainment.

Telekomünikasyon: SFR Cegetel Grup, Maroc Telecom

¹¹ 07/06/2004

İçinde bulunduğumuz küresel krizin ABD'deki duruma benzer olarak, Avrupa'da da sinema sektörünü olumlu etkilediğini söyleyen görüşler bulunmaktadır.

Fransızların ünlü gazetesi Le Figaro, küresel mali krizden etkilenen Fransızların, sinemaya daha sık giderek sorunlarını unutmaya çalıştıklarını yazmıştır. Son gişe rakamlarına atıfta bulunan Le Figaro, 2009 yılının Ocak ayında sinemaya gidenlerin sayısının, bir önceki yılın Ocak ayına oranla yüzde 4 arttığına dikkati çekmektedir. Gazete, Fransa'da ocak ayında 15 milyon kişinin sinemaya gittiğini belirterek, dünyanın diğer ülkelerinde de sinemaya gidenlerin sayısında artış olduğu yorumunu yapmıştır. Le Figaro, 1929 yılında yaşanan ve dünyayı etkisi altına alan krizde, yine bu tür bir eğilimin görüldüğünü ve sinemaya gidenlerin sayısında önemli artış olduğunu hatırlatmaktadır (TimeTürk, 2009:çevrimiçi).

(3) Türkiye'de Sinema Sektörü

Türkiye'de sinemanın başlangıcından öncesine dair mevcut bilgi çok fazla olmamakla birlikte şu şekilde aktarılabilir (Scognamillo, 2003:15):

İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti henüz var olmayan sinemayı tanımadan önce *diorama* (1843), *cosmorama* (1855), *diaphanorama* (1855), *büyülü fener* ve *optik tiyatro* gösterilerine tanık olmuştur (Özön, 1976'dan aktaran Scognamillo, 2003:15).

Sinematografin İstanbul'a gelişine dair II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu, anılarında Saray'da sunulan kısa bir gösterimden söz etmekteyse de, sinemayı memlekete sokan kişinin Fransız bir ressam olduğu (Çalapala, 1947'dan aktaran Scognamillo, 2003:15) veya 1896'da Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg

tarafından getirildiği (Tilgen, 1956'dan aktaran Scognamillo, 2003:15) yönünde görüşler de bulunmaktadır.

Birkaç yıl içinde salonların ya da sinematograf gösterimlerine yer veren tiyatro, varyete ve sirklerin sayısı da artmıştır. Örneğin Tepebaşı Tiyatrosu, Vezneciler'de Abdi Efendi Tiyatrosu, odeon Tiyatrosu, Beyoğlu Sirki, Concordia Tiyatrosu, Varyete Tiyatrosu gibi (And, 1974'den aktaran Scognamillo, 2003:15). Böylelikle sinema saray gösterimleri, çadır ve şenlik eğlencesi havasından az da olsa uzaklaşarak; tek başına bir sanayi haline gelemese de, kendisine tiyatro salonlarında yer bulmuştur.

Batı kültürü ve teknolojisi Cumhuriyet Türkiye'sinde de Osmanlı da olduğu gibi batılaşma düşüncesi ile ön plana çıkmıştır. Kapitalistleşme süreci ile feodal yapı kırılmış, kültür alanında da değişimlerin görüldüğü bir dönemin ardından özellikle 1950lerden sonra kentlerin nüfusları artmaya başlamıştır. Radyo, TV, Plak endüstrisi sinema gibi araçların etki kazanmaya başlamaları yeni bir kültür yapısının şekillendiricisi olarak ortaya çıkmaları sonucunu doğurmuştur. Oluşan kitle kültürü, pazarın isteklerine göre şekillenmiş, ancak hızla sanayileşen, büyüyen bir toplumun kültürü aynı hızla gelişmemiştir. Bu nedenle de hayatın her yanına yansıyacak bir arabesk kültür oluşmuştur (Asinema, 2009:çevrimiçi).

Türkiye 1950'lerle birlikte başlayan çok partili bir hayat ile demokratikleşme yolunda büyük ilerlemeler kat etmiş, oluşan siyasal ve toplumsal kriz sonucunda 1960 yılındaki silahlı kuvvetlerin yönetime müdahalesi ve 1961 Anayasası bir değişimin başlatıcısı olmuştur (Pösteği, 2004'ten aktaran Asinema, 2009:çevrimiçi).

1961 anayasası hazırlanırken basına ve diğer sanat kollarına tanınan özgürlük sinemadan esirgenmiştir. Sinemadan sansürün kaldırılması önerisi kabul edilmemiştir. 1961 anayasasını sinemanın sansür edilemeyeceği güvencesini getirdiği iddiaları ise olumsuzlanmıştır. İşte 1977 sansür nizamnamesi bu güvencesizlikten faydalanılarak yürürlüğe konulabilmiştir. Bu nizamname sağcı

aydınların Türk sinemasına yaklaşımlarındaki bağnazlığın göstergesidir. Sansür nizamnamesinin değişmesi üzerine Yeşilçam'daki tepkiyi kullanmak isteyen sol eleştirmenler şimdiye kadar yapıla gelen türde filmlerin yapılmasının olanaksızlaştırıldığını savunurken çelişkilerini gözden kaçırma çabasındadırlar (Özgüç, 1993'ten aktaran Asinema, 2009:çevrimiçi).

12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması Türkiye'nin tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Çünkü bir depolitizasyon süreci başlarken; liberal ekonomi politikası her şeyi piyasada dönen bir mal haline getirmiş ve toplum hızla değişmiş, kültür metalaşmıştır (Asinema, 2009:çevrimiçi).

1980lerle beraber *tüketim toplumu* olgusu Türkiye'ye yerleşmeye başlayınca bu durumun doğal sonucu olarak tüm dünyayı saran üretilene talep yaratıp tüketimi destekleme kuralı Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. İletişim araçlarıyla dünyayı giderek daha yakından takip eden toplum, yeniliklerden yararlanma konusunda daha ısrarcı olmuştur. Yeniliklerin hemen takip edildiği ve değişimlere hemen ayak uydurulan son yıllarda kültür farklılıklarını azaltma ve toplum içinde bir anlaşma ortamı yaratma konusunda kitle iletişim araçlarına da çok işler düşmektedir. Son kırk yılda Türkiye'de hızlı bir toplumsal ve kentsel değişim yaşanırken, bir yandan da iletişim teknolojisinde bir başkalaşım görülmüştür. Dolayısıyla televizyonun yayına başlaması, plak, kaset sanayisindeki gelişmeler vb. hem değişimin göstergeleri hem de insanların değişime uyma sürecini etkilemişlerdir (Evren, 2004'ten aktaran Asinema, 2009:çevrimiçi).

1980'den sonra toplumda bir bütün olarak değişim yaşanmıştır. 1970'lerin karışık ve ihtiyaç maddelerinden yoksun ortamından sonra gelinen noktada, Türkiye'de yeterli miktarda döviz bulunması ve bu yokluktan sonra her türlü malın ithalatı ile piyasaya girmesi toplumsal ruh halini de olumlu yönde etkilemiştir (Asinema, 2009:çevrimiçi).

1980 sonrasında 12 Eylül'e göre şekillenen sineması yavaş yavaş yeni özelliklere yerini bırakmaktadır. Seyirciyle girilen ilişki (Eşkıya-Yavuz Turgul) Kürt sorununun sinemada kendine yer bulması (Işıklar Sönmesin-Reis Çelik). Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşma gibi. Bunun yanında Yeşilçam'ın klasik geleneğinin de değişmeye başladığı görülmektedir. Farklı temaları, anlatım tarzlarını deneyen filmlerin ve onların yaratıcılarının buluştukları ortak nokta Yeşilçam sinemasının sunduğu olanaklarla yetinmemek olmuştur. Bu filmlerde Yeşilçam ürünlerinde bulunmayan kamera hareketleri, farklı kurgu, ve mizansel denemeleri, çağdaş öyküleme ve senaryo teknikleri görülebilmektedir. Özellikle 1994 sonrasında Türk Sineması'nda iki ana gelişme göze çarpmaktadır. Bunlar seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurt dışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlamasıdır (Evren, 2004'ten aktaran Asinema, 2009:çevrimiçi).

Türkiye'nin son yirmi yılına bakıldığında küreselleşmenin etkisiyle bazı kültürel ve siyasal dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Bunlardan ilki toplumdaki tüm sınıf ve katmanların hedonistik / narsistik söylemi içselleştirmesi, ikincisi ise bireyciliğin ön plana çıkmasıdır (Asinema, 2009:çevrimiçi).

1980'lerle birlikte işletmeci egemenliğinin son bulması yönetmenlerde bir ölçüde rahatlama sağlamış, en azından yönetmenler işletmecilerin sipariş filmlerinin baskısından kurtulmuşlardır. Sonuçta film, seyirciden bağımsız bir sanat eseri haline gelirken, yönetmenler de 12 Eylül'ün etkisiyle kapalı bir anlatımı tercih etmişlerdir. Bu durum kurgusu, temposu, kamerası ile Yeşilçam'dan farklı, Avrupalı filmleri gündeme getirmiştir. Yerli seyirciden çok yabancı seyirciyi hedefleyen, *festival filmi* olarak adlandırılan bu filmler Türkiye'de ilgi görmedikleri gibi yurt dışında da özentili ürünü yapımlar olarak değerlendirilmişlerdir. 1987 yılına kadar Türk Sineması düşe kalka gelebildiyse de bu tarihten sonra çözülmeyen sorunların bunalımı ilk sinyallerini vermeye başlamıştır. Bu tarihte, Yabancı Sermaye Kanunu'nda bir değişiklik yapılmış ve Amerikan şirketleri piyasayı ele geçirirken, Türk Sineması çaresiz kalmıştır. 1989'da Warner Bros ve United International

Pictures Türkiye’de ticari faaliyete geçmiştir. 1990’lara başlanırken krizde olan bir sinema söz konusudur. Seyirciyle arasındaki bağlar kopmuştur. Sinema kendini yenileyemediği için genç izleyicisini Batı, özellikle de Amerikan sinemasına kaptırmıştır (Asinema, 2009:çevrimiçi).

Sinemanın yaygın bir kitleye yönelik olması bir takım olumlu potansiyeller taşımaya yol açmaktadır. Bu yaygınlık sanatsal bakımdan bazı uzlaşmaları gerektirmektedir. Uzlaşmalar sinema endüstrisinin bütünüyle olumsuz yanı değildir. Çünkü aksi halde gelişmiş ve karışık kalacak olan kişisel sezgilerin ve belirsiz sembollerin açıklık kazanmasını zorunlu kılmaktadır (Asinema, 2009:çevrimiçi).

1990 sonrası bağımsız sinemacılar döneminin başlamasıyla ortaya çıkan ürünler toplumun içindeki bireyi inceleyen sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliğe yeniden üreten filmlerdir.(...) Bu filmler toplumda kendilerine yer bulamamış küçük, sıradan insanların hayatlarını konu edindikleri ve bu insanların varlıklarını hatırlattıkları için önemlidirler. Bir diğer ortak noktaları da yönetmenlerinin minimalist yaklaşımlarıdır. Oyuncu kadroları ve amatörlerden ya da tanınmamış kişilerden oluşturulmuşlardır. Bütçeleri düşüktür ve bu nedenle de zaman zaman filmlerde bazı aksaklıklar göze çarpmaktadır. 1990ların genel profiline bakıldığında çekilen 385 filmde yalnız 137 tanesi sinema salonlarında izleyiciyle buluşma şansı yakalamıştır. 1990 sonrasında Türk sinemasının kendine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların sanatsal açıdan umut olduklarını söylemek mümkündür (Pösteği, 2004’ten aktaran Asinema, 2009:çevrimiçi). Ancak bu yapımlar kendilerine sinema salonlarında yer bulamadıkları için, sektörel olarak bir getirileri söz konusu değildir. Bu yüzden Türkiye’de Amerikan filmlerinin gişe hasılatının önüne geçememektedirler.

2000 sonrası Türkiye’de komedyen çıkışlı yönetmenlerin çektiği filmler ciddi şekilde rağbet görmekte ve son yıllarda gişe hasılatında ilk sıralarda yer almaktadırlar. Sanatsal açıdan değerleri tartışılrsa da sektörel açıdan Amerikan filmlerine meydan okumaktadırlar.

Türkiye’de medyanın sahiplik yapısında ise daha önce belirtildiği gibi Avrupa ve Amerika benzeri bir durum söz konusudur. Medya holdingleri mevcuttur ve holdingler diğer alanlarda da faaliyet göstermektedirler. Bu holdinglerden en büyük iki tanesi olan Doğan ve Çukurova Grupları’dır (Tekinalp, 2003).

b. Endüstriyel Bir Ürün Olarak Müzik

Müzik dendiğinde düşünsel ve duygusalı ifade eden bir ürün akla gelmektedir. Bu ürün aynı zamanda örgütlü bir ilişkiler yapısının ürettiği maldır. Bu malın dinlenmesi, kullanılması ve pazarda satılıp alınması için taşıyıcı araç gerektirir. Günümüzde taşıyıcı araç birden fazladır: radyo, sinema, televizyon, kaset¹², CD, video, konserler, müzik salonları, tiyatrolar. Araç da müzik kavramında olduğu gibi örgütlü ilişkiler yapısını anlatır, çünkü o da bitmiş bir üründür (Erdoğan, Solmaz, 2005:41).

Müziğin endüstrileşmesi, 1800’lü yılların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde nota yayıncılığının başlamasıyla ortaya çıkmış bir gelişmedir. *Yaprak nota yayıncılığı* olarak adlandırılan bu dönemde, belli bölümlerin tekrarına dayanan ve basit bir yapıya sahip olan şarkıların notaları seri biçimde basılıp, satılmaya başlanmıştır. Yaprak nota yayıncılığı kısa sürede kârlı bir ticaret alanı haline gelmiş, bu işle uğraşan pek çok firma kurulmuş ve yoğun bir rekabet başlamıştır. Tüm bu faaliyetler, New York’ta bulunan Tin Pan Alley adlı caddede yürütülmüş, bu nedenle de popüler müzik incelemelerinde 1950’lere kadar olan süreç *Tin Pan Alley dönemi* olarak anılmıştır. Müziğin endüstriyel olarak gelişimi şu şekilde özetlenebilir (Taşbaşı, 2004: 71):

¹² Eserde “Kasette” şeklinde yazılan kelime “kaset” şeklinde düzeltilmiştir.

Yaprak nota yayıncılarının daha çok satış yapma istekleri, satışları artıracak çeşitli yöntemler gelişmesine neden olmuştur. Bu yöntemlerden birisi olarak şarkı slaytları ortaya çıkmıştır. Şarkı slaytları, şarkılarda anlatılanları hikayeleştiren resimlerdir ve şarkının notasıyla birlikte promosyon olarak verilmiştir (Frith, 2000'den aktaran Taşbaşı, 2004: 71).

Önce fonografin, ardından gramofonun icadı, I. Dünya Savaşı sonrasında yaşamda yerini alan radyo, yaprak nota yayıncılığıyla başlayan endüstrileşme sürecini hızlandırmıştır. Müzik üretiminin seri biçimde gerçekleşmesi, şarkıların belli kalıplara dayalı olmasına, bu da birbirinin aynı ürünlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bernard Gendron, 1920-1940 arasında müzikal yapı ve içeriğin hiç değişmediğini; 32 ölçülük AABA formatındaki bestelerin, formüle edilmiş kafiyelemlerden oluşan sözlerin, Tin Pan Alley müziğinin tipik yapısal özellikleri olduğunu belirtmektedir (Gendron 1998'den aktaran Taşbaşı, 2004: 72).

1980'li yıllar ise, müzik endüstrisinin artık uluslararası finans için bir yatırım alanı, büyük paralar kazanılan kârlı bir alan haline geldiği dönemdir. Evlerdeki pikap/kasetçalar gibi kişisel müzik dinleme araçlarının yanı sıra, walkman gibi daha kişiselleştirilmiş müzik dinleme aygıtları, endüstrinin sunduğu ürünlerin tüketiminde bireyselliğin geldiği noktanın önemli bir göstergesidir (Taşbaşı, 2004:75).

Huizinga çağdaş kapitalist sanayi toplumunun insanlığa ne getirdiğini, bu yeni hayatın nasıl bir şey olacağını, Amerika gezisinden sonra şöyle anlatmıştır (Huizinga, 1972'den aktaran Oskay, 2001:29):

“...mekanikleşmiş bir yaşam, ticarileşmiş ve niteliklerini yitirmiş bir kültür yaşamı, vülger bir materyalizm, metafizik olan her şeye karşı budalacabir düşmanlık ve yoğun bir anti-entellektüalizm yüzünden insansal olan her şeyin; insanın yiğitliğinin gücünün yaratıcılığının, oyun becerilerinin, tümüyle, yarışmacı temellükçü, para düşkünü ve bürokratikleşmiş bir toplumun egemenliği altına girmesi...”

Adorno ise müziğin ticari bir mal haline gelmesiyle ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir (Oskay, 2001:35-36):

“18. yüzyılın sonlarından itibaren müzik dolaysız kullanım olanağını yitirmiştir. Dolaysız uygulanımı da sona ermiştir. Müzik bu dönüşümünden beri bir tek yarar sağlamaktadır: soyut birimlerin alışverişinin yarattığı baskıları hafifletmek... Kendini alışveriş sürecine bağımlı kılmış bulunan müziğin günümüzde değer diye taşıyabildiği de, bu süreç içindeki yeri ve rolüdür. Bu bütünüyle, bir meta rolüdür. Değerini belirleyen ise pazardır. 19. yüzyılın hala hoş görebildiği türden pre-kapitalist nitelikteki müzik yapma adacıkları yüzyılımızın kültür yaşamında silinip gitmiştir. Radyo ve sesli film teknikleri ve total kapitalist propaganda mekanizmasının sınırsız kontrolü müziksel pratiğin en içsel birimciği olan aile içi müzik yapımını bile kendi hükmü altına almış, kendi eline geçirmiştir”

(1) Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Türkiye'de müziğin endüstrileşme öyküsüne bakıldığında, müzik yapımcılarının bu coğrafyadaki ilk varlıklarının Osmanlı döneminde, 1900'lerin başlarında Favorite ve Zonophone adlı yabancı şirketlere dayandığını görülmektedir (Taşbaşı, 2004:75):

Yerli sermaye ile kurulan ilk prodüksiyon ve plak şirketi 1955 yılında, Mihran Gürçüyan ve Agop Ürgüplüoğlu'nun Grafson'udur. Grafson sermaye yapısının ötesinde, satış miktarıyla orantılı olarak baştan belli bir bedel üzerinden anlaşma şeklini getirmesiyle de önemli bir çıkış açmıştır. 1962 yılında İzzet Şefizade adlı bir işadamı bir plastik plak fabrikası ve Diskofon adında bir yapım firması kurmuş, İstanbul Sirkeci'de sahibi olduğu Doğubank İş Hanı'nın bodrum katını

plakçılara tahsis etmiştir. Bu gelişmeyle birlikte büyümeye başlayan müzik piyasasında, kısa süre içinde 15 şirket kurulmuştur. Bu şirketlerin bir kısmı yalnızca kendi yapımını, bir kısmı ise kendi yapımının yanı sıra fason üretim de gerçekleştirmiştir. 1970'lerde kaset ve kasetçalarının ortaya çıkmasıyla birlikte, üretim ve tüketim biçimi değişmiştir (Karabey 1999'dan aktaran Taşbaşı, 2004:75).

Türkiye'de 1970'li yıllar müzik piyasasında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu denetiminin hakim olduğu yıllardır. O dönemlerde çoğu yapım; kullanılan kelimeler, şarkı söylerken uygun gırtlak kullanılmaması veya prozodiden dolayı yayın hakkı alamamıştır. Bu denetim demokrasi adına tartışılmış ve Türk Pop müziğinin önünü tıkadığı gerekçesi ile eleştirilmiştir. 2004 yılına gelindiğinde internet üzerinde bir müzik portalında bu konuda bir araştırma yapılmış, dinleyicilerin o zamanki denetim hakkındaki görüşleri sorulmuştur (Tablo 2). Anketi 3000'den fazla müzik tüketicisi yanıtlamıştır. İnternette www.michaelshownet.net adresi üzerinden yanıtlanan ve standart sapması % 0,1 olan anketin sonuçları şu şekildedir (Michael, 2004:90):

Cevaplar ve dağılım

Kötüleri ayıklıyordu	% 21
Müziğin gelişimini olumsuz etkiledi	% 5
Birçok sanatçının önünü tıkadı	% 5
Günümüzde uygulansa Türk Popu bu hali almazdı	%68

Tablo 2 - TRT'nin geçmişte uyguladığı müzik denetimi hakkındaki görüşünüz nedir?

Türkiye'de müzik endüstrisinden, bir endüstri olarak söz edebilmek, 1980 sonrasındaki dönem için mümkündür. Cahit Berkay'ın da ifade ettiği gibi, 1980 öncesinde Türkiye'de yapımçı şirketler, endüstrinin bir parçası olmaktan çok, birer esnaf gibi çalışmaktadır. Bakkal, market gibi çalışan bu firmaların sayısı da, günümüzün rakamlarıyla kıyaslandığında oldukça azdır. Her ne kadar yabancı şirketlerin de var olduğu bir pazarın varlığından söz edilse de, Batı'dakinin benzeri bir endüstrileşme süreci Türkiye için çok yeni bir durumdur (Taşbaşı, 2004:75).

Müziğin endüstrileşme süreci, 1980 sonrasında yaşama geçirilen siyasal-kültürel-ekonomik projenin bir ürünüdür. Sekizinci cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın serbest piyasacı uygulamaları, ithal ikameci politikaların terk edilerek ithalata kapıların açıldığı, tüketimin körüklendiği, finans sektörünün öne çıkarıldığı bir dizi ekonomik uygulama bu dönemin dayanaklarıdır. 12 Eylül'ün ardından toplumsal muhalefet yok edilmiş, çılgınca bir tüketim anlayışı körüklenmiş, kültürel üretim çoraklaşmış, orta sınıf bu yeni dönemin en önemli toplumsal dayanağı olmuştur. 1980'lerin ortalarından itibaren, Özal'ın ithalatı destekleyen politikaları, ülkeye teknoloji ürünlerinin transferinin önünü açmıştır. Teknoloji transferi, tüketimi destekleyen politikalarla birleşince, müzik endüstrisi açısından da çeşitli gelişmeler yaşanmıştır. Taksitli satışlarla cezbedilen tüketicilerin en büyük rüyalarından birisi, çok katlı müzik setini evlerin başköşesine, ansiklopedi setlerinin yanı başına yerleştirmek olmuştur. Kasetçalarlar, otomobillerin vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Alım gücü yüksek kesimler içinse, walkman'ler mobilize bir müzik ünleme olanağı sağlamıştır (Taşbaşı, 2004:76).

Teknoloji transferi, kayıt sistemlerinin yenilenmesine de yol açmıştır. Bir taraftan mevcut sistemler yenilenirken, diğer taraftan yeni stüdyolar kurulmuştur. Aranjörler ve besteciler de, bu gelişmelerden paylarına düşeni almışlar; pop müziğin yapısal olarak köklü bir değişim geçirmesine neden olacak bir dizi cihaz, bu meslek erbabının kullanımına sunulmuştur. Bilgisayarlarla yapılan besteler, yeni dönem pop müziğin *soundunda* egemen olmuştur. Teknoloji transferi sayesinde orgların da sayısında ciddi bir artış gerçekleşmiştir. Sosyal etkilerin yanı sıra, cihazların

sayısında yaşanan bu gelişme, taverna müzisyenlerinin sayısını artırdığı gibi, orglar pek çok evin bir parçası haline gelmiştir. Böylesi bir kültürel-siyasal iklimde filizlenen ve patlayan Türk pop müziği, Doğu-Batı sentezini yakalamaya yoğunlaşmış müzikal yapısı, aşk acısı ve aşktan duyulan mutluluk ile kafiye oluşturmaktan öte hiçbir anlamı olmayan sözleriyle, önüne çıkan her farklılığı bünyesinde eriterek günümüze dek müzik alanında egemenliğini korumuştur (Taşbaşı, 2004:77).

Ada Müzik'in sahibi ve MÜYAP (Müzik Yapımcıları Derneği) Yönetim Kurulu üyesi Bülent Forta'ya göre, Özal sonrasının en büyük olgusu, müzikal ve kültürel üretimle, insanların organik hayatı arasındaki bölünmedir. Artık sadece seyrettiğimiz ve bize gösterilen üzerinden bir kültür oluşmaya başlamıştır. Günümüzde var olan biçimiyle pop müzik böyle bir kültürün ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Pop müziğin oluşturduğu seyirlik dünya, kimsenin hayatıyla bire bir uyuşmazken, tüm bir toplumun politikaya katılımında bile rol oynamaktadır. Böyle bir hayatın müziği de, bireyin kendi hayatının berbatlığı karşısına konulmuş, onun gibi olamayacağı ama olmak için çaba sarf ettiği figürlerin dünyasının gölgesinde şekillenen hayatın müziğidir. Forta, bu sürecin Yonca Evcimik ile başladığını kabul etmektedir (Taşbaşı, 2004:75).

1990'larda, eski şarkıcıların yüksek tirajlı satışlarının yanı sıra, kimi zaman eski şarkıcıların hamiliyle, kimi zaman da kendi kendilerine bu işe giren yeni isimler ortaya çıkmıştır. *Türk popunun patlaması* olarak adlandırılan dönemin başlangıç noktası, 1990 sonrasının pop müziğinin karakteristik özelliklerini yapısında barındıran Yonca Evcimik'in 1991 tarihli *Abone* adlı albümü olarak kabul edilmektedir (Meriç 1999'dan aktaran Taşbaşı, 2004:77-78). Bu albümün ulaştığı 2.500.000 adetlik satış rakamı (Dilmener 2003'dan aktaran Taşbaşı 2004:79), kalıpların formüle edilerek taklidine dayalı bir müzik üretiminin dayanağı ve günümüze dek uzanan müzik üretim biçiminin habercisi olmuştur (Taşbaşı, 2004:75).

Ortaya çıkan bu yeni müzik anlayışı, yapay ses kaynaklarıyla üretilmiş techno-disco altyapının üzerine, yerel öğelerin, çoğunlukla da arabeskten devşirilmiş ezgilerin adeta yapııştırılmasından ibarettir. Böylesi bir yapı, Ziya Gökalp'in "halk müziğimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği usulüne göre armonize edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz." (Gökalp, 2002'den aktaran Taşbaşı, 2004:78) biçimindeki, Cumhuriyet döneminin müzik politikasına damgasını vuran görüşlerini hatırlatmaktadır (Taşbaşı, 2004:75).

Bu müzikal yapıyı, aşk acısının dile getirildiği sözler ile aslında hiçbir şeyin anlatılmadığı, sadece kafiye oluşturma amacıyla bir araya getirilmiş sözler tamamlamaktadır. Böylesi bir anlayışla üretilen müziğin çok sattığının görülmesi üzerine ise, bu kalıplar taklit edilerek günümüze dek varlığını sürdürmüştür. 1990 yılında gerçekleşen ve etkisini 2000'li yıllarda hala sürdüren pop müzik patlaması, müzik endüstrisinin tüm kesimleri için, işlerin iyi gittiği yönünde bir görüş birliği ortaya çıkarmıştır. MÜYAP Başkanı Yaşar Kekava, 1990 yılının müzikal açıdan pop müzik yılı olarak geçtiğini belirtmiş, bunun sebebinin de yoğun beste ve söz üretimi olarak göstermiştir. Arabeskin artık popülerliğini yitirdiği, Türk Sanat ve Türk Halk Müziği'nin de eski ilgiyi görmediği, pop müziğin ise tırmanışa geçtiğini belirtmiştir (Dilmener 2003'ten aktaran Taşbaşı, 2004:75).

(2) Soundtrack Albümler ve Türkiye'de Telif Hakları

“Soundtrack” kavramının ortaya çıkışı ve tarihsel gelişim süreci, çalışmanın film müziğinin tarihçesini inceleyen üçüncü bölümde incelenmiştir. Soundtrack albümlerin ticari boyutu olan “telif hakları” kavramı ise bu başlık altında incelenecektir.

Telif hakkı, herhangi bir bilgi veya düşünce ürününün kullanılması ve yayılması ile ilgili hakların, yasalarla belirli kişilere verilmesidir. Kısaca, orijinal bir

yaratının kopyalanmasına veya kullanılmasına izin verme hakkıdır (Vikipedi, Telif Hakkı, 2009:çevrimiçi).

Telifleri alınmış görsel ve işitsel malzemelerin kullanımı yasalarca korunmaktadır. Telif; müzik bestecileri ve metin yazarları için de geçerlidir (Kars, 2003:100).

Müzik eserlerinin kullanımına ilişkin sorunlar, özellikle müziğin endüstrileşmeye başladığı 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır. Bu sorunun çözümüne ilişkin ilk adım İngiltere’de 1842 yılında atılmış ve müzik eserleri telif hakları kapsamına alınmıştır (Garofalo, 2005’ten aktaran Bektaş, 2008:153).

Ülkemizde telif hakları tescilinden sorumlu tek yetkili merci, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü’dür. Telif hakkı, genellikle belirli bir süre için geçerlidir. Sembolü çember içinde bir "C" harfidir, © harfi üzerinde bulunduğu yaratının telif haklarının korunduğunu belirtir ve İngilizce *copyright* kelimesini ifade eder (Vikipedi, 2009:çevrimiçi).

Telif Hakkı Kanunu yasal literatürde *5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu* olarak bilinir. Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram¹³ yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1951 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 1-(Değişik madde:03/03/2001-4630/1. md.), 2009:çevrimiçi).

¹³ Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun “Tanımlar” kısmında “Sinema eseri gibi görsel-işitsel eserler içindeki ses tespitleri hariç olmak üzere, bir icrada yer alan seslerin veya diğer seslerin veya ses temsillerinin tespit edildiği ses taşıyıcısı fiziki ortamı.” şeklinde açıklanmıştır. (Madde 1/B – f (Ek madde: 03/03/2001 - 4630/2. md.))

Yasaya göre, bir eserin sahibi onu meydana getirendir. Bir işlenmenin ve derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla onu işleyendir. Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı ve diyalog yazarı, eserin birlikte sahibidirler. Canlandırma tekniğiyle yapılmış sinema eserlerinde, animatör de eserin birlikte sahipleri arasındadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1951 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 8- (Değişik madde:03/03/2001-4630/5. md.) - (Değişik madde: 03/03/2001 - 4630/1. md.), 2009:çevrimiçi).

Yine bu yasaya göre müzik eseri sahibi, filmlerin ilk tespiti gerçekleştirilen yapımcı ile yaptığı sözleşmedeki hükümler saklı olmak kaydıyla eserini yayımlama ve icra hakkını muhafaza eder (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1951 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 80- (Değişik madde: 03/03/2001 - 4630/32. md.)-(C) (Değişik alt bend:03/03/2004 - 5101/23.mad)-2-(3):çevrimiçi). Bu madde kapsamına bir filme müzik yapan kişi, filmin soundtrack albümünün tüm haklarını elinde tutar.

Başka bir maddede ise eserlerin çoğaltılması ve dağıtılması ile ilgili haklara tecavüz edilmesinin önlenmesi ile ilgili esaslar şu şekilde belirlenmiştir: “Musiki ve sinema eserlerinin çoğaltılmış nüshaları ile süreli olmayan yayınlara bandrol yapıştırılması zorunludur. Ayrıca, kolay kopyalanmaya müsait diğer eserlerin çoğaltılmış nüshalarına da eser veya hak sahibinin talebi üzerine bandrol yapıştırılması zorunludur. Bandroller, Bakanlıkça bastırılır ve satılır. Bakanlıkça belirlenen satış fiyatı üzerinden meslek birlikleri aracılığı ile de bandrol satışı yapılabilir.” arasındadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1951 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Madde 81:çevrimiçi).

Türkiye’de Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu çerçevesinde müzik eserlerinin telif haklarıyla ilgili çalışmalarda en etkin kuruluşlardan birisi Müzik Yapımcıları Birliği MÜ-YAP’tır.

MÜ-YAP, Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği, fonogram yapımcılarının bir araya gelerek oluşturduğu, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 42. maddesi gereğince kurulmuş olan bir meslek birliğidir. Sektörün ileri gelen kuruluşlarının önderliğinde sürdürülen çalışmalar sonucunda, 02.02.2000 tarihinde Kültür Bakanlığı'na müracaat etmiş; 03.08.2000 tarihinde Kültür Bakanlığı'nın makam onayı ile tüzel kişilik kazanmıştır. Bakanlar Kurulu'nun 22/11/2001 gün ve 2001/3329 sayılı kararı ile de, IFPI, Uluslararası Fonogram Endüstrisi Birliği'nin Türkiye Milli Grubu olarak tescil edilmiştir (MÜ-YAP, 2009: çevrimiçi).

MÜ-YAP'a üye 72 tüzel kişilik sahibi şirket bulunmakta ve bunlar üretim bakımından Türkiye Müzik Endüstrisi'nin yüzde 80'lik bir kısmını; yabancı repertuarın tamamını temsil etmektedir. MÜ-YAP, her türlü izinleri alarak ve bedellerini ödeyerek, icra ve temsili sonucunda plak, kaset, CD vb. ses taşıyıcılarına tespiti yaparak, sadece bedeli karşılığı dinleyiciye ulaştırmak amacıyla piyasaya sunan müzik yapımcısı üyelerinin verdiği yetki belgeleri ile, Türkiye ve dünyanın her yerinden yerli ve yabancı repertuarlara ait albümlerin en büyük bölümünün haklarını korumaktadır. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 80. maddesi gereğince üyelerine ait hakların kullanımına, bu yetki belgelerinin kapsamı içinde izin verme yetkisine sahip tek kuruluştur (MÜ-YAP, 2009: çevrimiçi).

Yasal düzenlemelere, meslek birliklerinin düzenlediği operasyonlara ve kampanyalara rağmen dünyada ve Türkiye'de sanat eserlerinin telif hakları hiçe sayılmaksızın kopyalanarak elden ucuz fiyatlarla ve internetten ücretsiz olarak dağıtılması günümüzde büyük bir sorun teşkil etmektedir. *Korsanlık* olarak adlandırılan bu durumun dünya ve Türkiye'de müzik sektöründeki istatistikleri aşağıda belirtilmiştir.

Uluslararası Alan / IFPI (Uluslararası Fonogram Yapımcıları Birliği) 2003 Korsan Raporu'na göre (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, , 2009:çevrimiçi):

- 1999 yılında 510 milyon adet Korsan CD üretilirken bu rakam 2002 yılında 1,1 milyar adede ulaşmıştır.
- Bu rakam, Dünyada satılan her üç CD’den birinin Korsan olması demektir.
- Müzik Sektörünün Korsan sebebiyle yıllık kaybı 4,6 milyar \$ olarak hesaplanmaktadır.

Türkiye’de ise;

- Farklı değerlendirmeler mevcut olmakla beraber; müzik eserlerinde (Kaset ve CD) Korsan kullanım oranının ortalama olarak % 70’ler seviyesinde olduğu tahmin edilmektedir.
- Korsan üretimin %70 oranında yurt içinde yapıldığı; geri kalanının ise yasa dışı yollarla ülkeye sokulduğu tahmin edilmektedir.
- Korsanın ulaşmış olduğu seviye sebebiyle, müzik sektörünün yıllık cirosu 1991 yılında 200 milyon \$ iken 2001 yılında 50 milyon \$ seviyesine düşmüştür.
- Müzik sektöründe korsan sebebiyle devletin vergi kaybının 37 Trilyon TL olduğu tahmin edilmektedir.

Türkiye’de korsanlık ile ilgili durumu MÜ-YAP Korsanla Mücadele Departmanı sorumlusu Mehmet Ali Kılıç şu şekilde değerlendirmektedir¹⁴:

“Korsanlık, bilgi toplumu olmamızı engellemektedir. Fikri mülkiyet sadece müzik yaratımıyla ilgili bir konu da değildir. Dünyada gelişmiş bir ülke olmanın en önemli ölçütü fikri ve sanatsal yaratıma ne kadar önem verildiğidir.

Türkiye, fikri mülkiyet haklarının korunması açısından yeterli düzeyde yasalara sahiptir. Ancak, fikri mülkiyet haklarının yeterince korunamaması

¹⁴ MÜ-YAP Korsanla Mücadele Departmanı sorumlusu Mehmet Ali Kılıçbay’ın telif hakları konusunda Türkiye'deki durumla ilgili sorulan soruya 20/04/2009 tarihinde verdiği yanıtıdır.

ve korsanlık oranlarının düşürülememesi; Ülkemizin uluslararası alanda görünüşünü olumsuz etkilemekte, ayrıca ekonomik kayıplara sebep olmaktadır.” (Kılıçbay, 2009).

Film müzikleri konulu bu araştırma kapsamında yapılan anket çalışmasında, telif haklarının soundtrack satışlarıyla doğrudan ilişkisi göz önüne alınarak, deneklere film müziklerini ne şekilde temin ettikleri sorulmuştur. Deneklerin sadece % 8,97’si soundtrack albüm satın aldığını belirtmiş, kalan % 91,03’lük oran film müziklerini internet aracılığıyla temin ettiğini belirtmiştir. Bu durum korsanlığın Türkiye’deki ciddi boyutlarını gözler önüne sermektedir (Bkz Ek-2).

III. FİLM MÜZİĞİNİN TARİHÇESİ

A. Film Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Bu bölümde müziğin filmle birlikte ilk kullanılışından bu yana geçirdiği tarihsel değişim ve gelişim ele alınacaktır. Dünyada ve Türkiye’de film müziğinin doğuşu, gelişimi, çekilen filmlerde kullanılan müzikler, bu müziklerin bestecileri ve kariyer öyküleri, bu tarihsel gelişimin kapsamındadır.

Müzik, sinema tarihinde sestten daha eskidir. Sesin filmde ilk kullanılışı 1920lerin sonunda gerçekleşmişken müziğin filme eşlik etmesi 1895’te sinematografin icat edilmesinden öncesine dayanmaktadır. 1800’lerin sonlarında sinemanın doğuşuna adım adım yaklaşırken somut bir şekilde kendini gösteren hareketli görüntüyü elde etme çabaları ve bu çabalar sonucu ortaya çıkan gösterimler, müziğin görüntüyle birlikte ilk kullanımının örneklerini teşkil etmektedir.

Müziğin, hareketli görüntü gösterimlerinde ilk kullanımından itibaren, görüntüye eşlik etmesi durumu günümüze kadar devam etmiş; farklı sanatsal ürün denemeleri yapmak adına çekilen müziğin kullanılmadığı az sayıda film dışında görüntü sanatlarında müzik her zaman kullanılmıştır. Bu kullanım sadece sinemayla sınırlı değildir. Tiyatro, opera gibi sahne sanatları; televizyon programları, reklam filmleri, bilgisayar oyunları gibi teknolojik ürünler, hatta sirklerde, sokaklarda yapılan gösteriler dahi müziğin yoğun bir şekilde kullanıldığı ortamlar olarak süregelmiştir.

Öncelikle dünyada film müziğinin doğuşunu ve ilk kullanımlarını ele almak, daha sonra Türkiye’de film müziklerinin geçtiği evreleri açıklamak, genelden özele giden bir tarihsel gelişim çalışması için uygun görünmektedir.

1. Dünyada Film Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Konuralp (2004) eserinde film müziğinin dünyadaki tarihsel gelişimini üç ana döneme ayırmıştır. Bu dönemler; (1) Sinematografin icadına kadar müzik eşliğinde hareketli görüntü gösterimlerinin yapıldığı dönem olan *Arkeolojik Sinema Dönemi*, (2) Sinematografin icadından sonra sesin henüz kullanılmadığı, ancak gösterimlere salonda haricen çalınan müziğin eşlik ettiği *Sessiz Film Dönemi*, (3) Sinemaya sesin girmesiyle başlayarak günümüze kadar devam eden *Sesli Film Dönemi*'dir.

a. Sinematograf Öncesi Dönemdeki Gösterimler

Konuralp (2004)'in *Arkeolojik Sinema Dönemi* olarak nitelediği bu ilk dönem sinematografin icat edildiği 1895'e kadar olan dönemdir. Bu dönemde tarihteki ilk sinema cihazı olarak kabul edilen *Büyülü Fener* ile yapılan ilk gösterimlerin müzik eşliğinde yapıldığı bilinmektedir. Bunun ardından aynı dönemde yapılan farklı denemelerde *Tomotrop*, *Fenakistiskop*, *Zoetrope*, *Daedaleum* gibi birçok alet icat edilmiş ancak bu aletler toplu gösterimlerde kullanılamayacak yapıda olduğu için gösterimleri müziksiz ortamda yapılmıştır. 1891-1896 yılları arasında Emile Reynaud icat ettiği *Praksinoskop* adını verdiği aletle 15-20 dakikalık görüntüler göstermeyi başarmış ve bunu müzik eşliğinde yapmıştır. Bu gösterimlerden birine eşlik eden müziğin bir serenad olduğu söylenmektedir.

Sinematografin öncesindeki bu dönemde, sesin aktarıldığı bir alet dahi geliştirilmiştir. Alva Edison tarafından icat edilen Kinetoskop adındaki bu alet, bir silindir aracılığıyla sesi iletebilmekte ancak bahsedilen diğer aletlerde olduğu gibi bu aletle de topluluğa gösterim yapmak söz konusu olmamıştır. Bu aletle sesi bir

kulaklık yardımıyla tek kişi dinleyebilmekte ve bu şekilde eğer görüntünün kaydedilmesi sırasında bir müzik kullanıldıysa bu müzik kulaklıktan ulaşmaktadır (Konuralp, 2004:18). Bu gelişme, ses aynı anda birden fazla kişiye aktarılamasa ve perdeye yansıtma sırasında senkronun tutturulmasında problem yaşansa da sesin filmin içindeki ilk kullanımı olarak gösterilebilmektedir.

Ardından 1895'te sinematografin icat edilmesiyle sinema resmen doğmuş ve artık sessiz filmlerin bir piyano, bazen bir keman, daha sonraları ise bir orkestra eşliğinde gösterildiği bir döneme girilmiştir.

b. Sessiz Sinema Döneminde Müzik

Berg (1976) sessiz filmlerin müzik eşliğinde sunulmasına neden olarak şunları göstermiştir: Rahatsız edici gürültülerin ortadan kaldırılması; durgunluğun, hareketsizliğin, sessizliğin ortadan kaldırılması, film olgusunun sürekliliğine aracılık etmek, ticari nedenler (Maas 1993'ten aktaran Erdoğan, Solmaz, 1995:75).

Bu sebeplerin yanında Konuralp (2004) sessiz dönemde müziğin kullanılmasıyla ilgili, o dönemde sinema salonlarının içinde bulunan gürültülü sinema aletlerinin çıkardıkları seslere dikkat çekmektedir. Ayrıca sinema aletlerinin salonların dışına çıkmasından sonra da devam eden bu kullanımın, bu dönemden kalma bir alışkanlık olduğunu belirtmektedir.

Konuralp (2004)'in ortaya attığı başka bir iddia da müzikodramatik unsurdur. Ona göre çağın müzikodramatik kolu olan opera bir bakıma eklektik bir sanat türüdür. İçinde müzik, bale, edebiyat, resim, dekor, kostüm, oyunculuk, yönetmenlik vardır. Sinema da bu yönden müzikodramatik tür olma potansiyeli taşır. Operadan eksiği müzik, fazlası fotoğrafçılıktır. O halde sinemanın yalnızca müzik uyarlama ile yeni bir tür oluşturmasının kaçınılmazdır.

Berg (1976)'in belirttiği film gösterimlerinde sessizliği aşma amacı ile müzik kullanımı, Konuralp (2004)'e göre de seyircinin konuya yoğunlaşmasını kolaylaştırmaktadır. Müzik bunu etraftaki dikkat dağıtıcı seslerin duyulmasını engelleyerek yapmaktadır, çünkü görme ve işitme her zaman ortak biçimde faaliyettedirler.

İlk zamanlarda film gösterimlerine rasgele çalınan eserlerle eşlik edilmesi durumu, sonraları film gösterimi tecrübelerinin verdiği bilinçle farklı bir hal almıştır. Zamanla müziğin filmde bir misyonunun da olabileceği fark edilerek görüntüyü destekleyecek şekilde, sahnenin temposuna ve duygusuna uygun parçalar çalınmaya başlamıştır.

Müzisyenlerin bilinçlenmesiyle duygusal sahnelerde Bellini'nin Casta Diva'sı ya da Hearts and Flowers, In a Monastery Garden gibi dönemlerin popüler şarkıları, takiplerde Schubert'in Bitmemiş Senfoni'si, Beethoven'in çeşitli uvertürleri, ordunun, süvarilerin geldiği sahnelerde William Tell uvertürü tercih edilmiştir. Bunların yanında popüler eserlerden yapılan uyarlamalar da tercih edilmiştir ancak bu eserlerin bestecilerinin sorun çıkarması üzerine farklı yöntemlere başvurulmuştur. Birkaç besteci bir araya gelerek film piyanistlerinin çalışmalarını kolaylaştırmak için her duygu ve duruma uygun birçok beste yaparak sinema salonu sahiplerinin bu parçalar arasından seçim yapabilmesi için kataloglar bastırılmışlardır. Bu besteciler arasından Kinothek koleksiyonuyla Giuseppe Becce, W.R. Heymann, Marc Roland ve Erno Rapee sayılabilir (Konuralp, 2004:22-23).

(1) Sessiz Sinema Döneminde Film Müziği Besteciliğinin Ortaya Çıkışı

Konuralp (2004), ilk film müziği bestesinin yapılmasını yukarıda sözü geçen film müziği kataloglarındaki parçalarının yoğun bir şekilde kullanılmasına

bağlamaktadır. Bu müzikler o dönemde o kadar fazla kullanılmaya başlamıştır ki halk bunları ezberlemeye ve giderek sıkılmaya başlamıştır. Öyle ki, bir parça çalındığında temayı hatırlatacak ufak kırpıntılarla hemen geçilmeye başlanmış, film gösterimlerinde çalınan müziğin bu şekilde klişeleşmesi, ticari filmlerin konu kalıplarını daha fark edilir duruma getirmeye başlamış, böylece filmlere özel beste yapma ihtiyacı doğmuştur. Solmaz ve Erdoğan (2005) ise filme özel müzik bestelenmeye başlanmasını, yapımcıların film için iyi seçilmiş bir müziğin seyirci üzerindeki etkisini fark etmelerine bağlamaktadır.

Bu gelişmelerin ardından 1928 yılında klasik müzik sanatçısı Camille Saint-Saens, müziklerini bestelemeye görevlendirildiği *L'Assassinat du Duc de Guise* (Dük Guise Cinayeti, 1908) filminin müziklerine besteleyerek filme özel müzik bestelemeye bir ilke imza atmıştır. Bundan yirmi yıl sonra müzik yayıncısı Max Winkler ise, var olan müzik parçalarının filme eşlik etmesini sağlayan kısa ömürlü bir sistem geliştirmiştir. Hemen ardından büyük Hollywood stüdyoları da boş durmamış ve ses teknolojileri üzerine denemeler yaparak bu sektöre yüksek miktarlarda para harcamaya başlamışlardır (Tonks, 2006:11).

1913'te *Der Student Von Prag* için Joseph Weiss, 1914'te *Cabirio 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 (Burlingame, 2000, Prendergest, 1992 ve Konuralp 1995'ten aktaran Erdoğan, Solmaz , 2005:76).

c. Sesin Filmlerde İlk Kullanımı ve Sesli Sinema Döneminde Müzik

Warner Brothers stüdyoları, *Don Juan* filminin (1926) prömiyerinde basit efektleri senkronize etmek için Vitaphone sistemini kullanmıştır (Tonks, 2006:12). Film müzikleri için org ve canlı bir orkestranın geleneksel kullanımı konusunda bir

ilk olan bu film, ilk senkronize müzikli filmidir (SMPTE, 2009:çevrimiçi). Seyircilerin bu sisteme verdikleri tepkiler üzerine stüdyolar bekleme kararı almışlar. Bir sonraki yıl stüdyolar, tek bir sistem üzerinde uzlaşmadan ve bu sistemin işe yarayacağından emin olmadan önce ses senkronizasyonunu geciktirme kararıyla “Beş Büyük Anlaşma”yı imzaladılar. Tabi bu arada bütçelerini de garanti altına aldılar. Aylar sonra Warner, *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı, 1927) filminde basit bir mikrofon yerleştirme numarası uygulanarak Al Johnson’un “You ain’t heard nothing yet” (Henüz hiçbir şey duymadınız) sözlerinin duyulması endüstri için önemli bir adım olmuştur. Alfred Hitchcock, *Blackmail* (1929) filminde mikrofonu çiçek saksılarının içine saklamaya teşebbüs ederken ve diğer yönetmenler de bunun gibi numaralara başvurmaya başlamışken tamamen senkronize edilmiş “sesli film” oluşturma fikri yapımcılara cazip gelmeye başlamıştır (Tonks, 2006:12). Öyleyse 1920’lerin sonunda *The Jazz Singer* adlı filmin, hem filmde diyalog kullanımının ilk örneği olması açısından, hem de sinemada müzikal dönemi başlatması açısından önemli bir yapım olduğu söylenebilecektir.

Sinema ile müzik arasındaki asıl ilişki sesli sinema dönemiyle birlikte başlamıştır. Bu dönemde müzik endüstrisinin yıldız sisteminin yerleşmesinde sinema filmlerinin önemli bir katkısı olmuştur. Bu dönemde başrollerini şarkıcıların oynadığı birçok film yapılmıştır (Bektaş, 2008:41). Böylece sinema tarihinde *Müzikal Film Dönemi* başlamıştır.

d. Müzikal Film Dönemi ve Şarkılı Filmler Dönemi

Müzikal film öykü biçimde birbirine karışmış karakterlerin çeşitli şarkılar söylediği bir film türüdür. Şarkılar genelde senaryoyu ilerletmek ya da filmin karakterlerini geliştirmek için kullanılır. Müzikal film sahne müzikalinden doğup gelişmiştir. Tipik olarak film ve sahne müzikalleri arasındaki en büyük fark, uygulanması tiyatrodan elverişsiz olan sahnelerin cömertçe kullanılmasıdır. Müzikal

film karakteri olarak tiyatroyu hatırlatan öğeler içerir; canlandırmalar sıklıkla onların parçalarını ve dans numaralarını o anda izleyen seyirciler varmış gibi ele alır. Bir bakıma görünüm izleyiciyi işaret eden, canlandırıcının dosdoğru kameraya baktığı ve onun için canlandığı bir hale gelir (Vikipedi, Müzikal film, 2009:çevrimiçi).

Müzikal öncelikli olarak tiyatro sanatının bir türü olmuştur. Prof.Dr. Murat Tuncay, *müzikal* olarak adlandırılan oyun biçiminin vazgeçilmez öğelerinin, ilkel toplumların ayinsel törenlerinden itibaren varlığından söz eder ve türün geçmişini bu döneme dek götürür. Bu öğeler elbette; *müzik*, *dans* ve *dramadır*. Müzikli gösteriler, toplumların değişimlerine göre kendilerini düzenleyebilmiş ve hatta ilkel toplumların sanat geleneklerindeki kutsallık düzeyinden daha aşağılara pek inmemiştir (Tuncay, 1999'dan aktaran Sinemafanatik, 2009:çevrimiçi).

Müzikal filmlerde bolca dans ve şarkı hakimdir. Sesler vitaphone ile kaydedilmiştir. Bu müzikallerde kullanılan şarkılar da listelerde hit konumuna gelmiş ve özellikle Arthur Freed ve Nacio Herb Brown hit şarkıları yazan besteciler arasında önde gelenler olmuşlardır. İlk sesli filmlerde tür olarak en çok müzikal filmlere rastlanmasının önde gelen nedeni olarak 1930'larda ekonomik krizin başlamasıdır ve böyle eğlenceli filmlerin çekilmesi verilmektedir (Konuralp, 1998'den aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:77).

Sinemanın bu atılımı Broadway'den müzisyen, besteci, oyuncu, yönetmen ve teknisyenlerin Hollywood'a geçmesine neden olmuş, stüdyolar kendi özel müzik dairelerini kurup bunların başına şirketlerin tüm prodüksiyonlarının müzik sorunlarıyla uğraşması amacıyla müzik direktörleri getirtirmişlerdir (Erdoğan, Solmaz, 2005:77).

Bu dönemde Amerikan sineması uluslararası pazarlarda egemendir, müzikal ise film türleri içinde en Amerikalı olan türdür. Başka ülkelerde kovboy filmleri dahi yapılmasına karşılık müzikal örneklerinin bulunmayışı (Almanya'daki birkaç

operet film dışında) bunun en net göstergesidir. Kitle üretimi yaparlar. Fabrika gibi çalışan stüdyolarda üretilen bu filmler çoğunlukla birbirinin benzeridir. Yönetmenlerden çok yapımcılar önemli olmuştur bu dönemdeki yönetmenler, filmlerin seslendirme veya kurgusuna dahi karışamazlar (Sinemafanatik, 2009:çevrimiçi).

Amerikan müzikal filmleri kısa zamanda Avrupa ülkelerinde de bu tür filmlerin çevrilmesinde önderlik etmiştir. Müzikal film yapmak istemeyenler bile filmlerini şarkı ve dip müziklerle süslemek zorunda kalmışlardır. Örneğin; *Der Blaue Engel* (1930, Stenberg) ve *Kameradschaft* (1931, Pabst) filmlerinde, aynı şekilde Fransızların *Sous les Toits de Paris* (1930, Clair) ve *Le Million* gibi ilk sesli filmlerde bu yola gidilmiştir (Konuralp, 1998'den aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:77).

Frank Sinatra, Bing Crosby, John Boles, Jeanette McDonald çevirdikleri müzikal ağırlıklı filmlerle şöhretlerini pekiştirmişlerdir. Böylece müzik etkinliklerinin geniş kitlelere daha etkin biçimde ulaşması söz konusu olmuştur. Müzik endüstrisi ile sinema endüstrisi yıldız sistemi konusunda ortak politikalar geliştirmiş ve bunu bir pazarlama yöntemi olarak kullanmışlardır (Bektaş, 2008:41). Başka bir deyişle; Al Johnson ile başlayan bu dönemde filmler, müzik piyasasında bu günkü video kliplerin görevini üstlenmiştir. Çelikcan, yıldız sistemi ile ilgili Elvis Presley örneğini ele almış ve kısa sürede yapılan küçük bütçeli filmlerin Presley'i hayranlarına ulaştırma işlevinin ötesinde yeni plaklarının da tanıtımı işlevini üstlendiğini belirtmiştir (1996:61).

Şarkılı filmler ile müzikal filmleri karıştırmamak gerekir. Şarkılı film, kurgusunda şarkı yerleştirilen filmidir. Müzikal filmde anlatının kendisinde müziksellik egemendir (Erdoğan, Solmaz, 2005:77). Oğuz Adanır (2007), Türkiye'de "arabesk" diye adlandırılan film türüne ilişkin film analizi yaptığı eserinde, şarkıların filmde olayın gelişimiyle bağlantısının olmadığını belirtmiştir. Zaten filmdeki amacın şarkının dinletilmesi olduğunu da vurgulamıştır (s.76-79).

e. Film Müziklerinin “Altın Çağ”ı

Film müzikleri alanındaki esas dönüm noktası “film müziğinin babası” olarak bilinen Max Steiner ile gerçekleşmiştir. Sinemanın sestten en çok yararlandığı tür olan müzikal çalışmalarının ardından Steiner Hollywood’ a geldi. 1930’ların başlarında hala seyircinin filmdeki müzikal vurguyu kavrayamayacağı konusunda ortak bir kaygı vardı. RKO yapımcısı David O.Sellznick, bu endişeyi bir kenara bırakarak Steiner’a *Symphony Of Six Million* (1932) filmine beste yapması için bir talimat verdi. Bu çalışmanın sonucunda elde edilen başarı bütün fikirleri çürütmüş ve büyük stüdyoların içinde müzik departmanları kurulmaya başlanmıştır. Yeni bir çağın başlangıcı sayılan *King Kong* (1933) filmi de onun projesidir (Tonks, 2006:13). *King Kong* filmi, müzikleriyle film müziği tarihinde altın çağın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Bu çağın önde gelen isimleri olan Max Steiner, Alfred Newman, Victor Young, Hugo Friedhofer, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Miklos Rozsa, Sergei Prokofiev ve sinema tarihinde öne çıkan diğer besteciler, *Film Müziği Bestecileri* başlığı altında bir sonraki bölümde filmografileriyle birlikte ayrıntılı olarak incelenecektir.

2. Film Müziklerinin Türk Sinemasındaki Tarihsel Gelişimi

Türk sinemasında film müziği sessiz filmlerle başlamıştır. Sessiz sinema, resim hareket ilişkisinin ilk uygulaması olarak gerçekleşir. Sinema ve müzik ilişkileri yapımcı ve yönetmen dışında sinema seyircisinin son halkasını oluşturan sinema salonlarında yapılan uygulama olarak ortaya çıkar. (Ok, 1995:43). Sinemanın ilk dönemlerinde filmleri piyano ya da orkestranın eşlik etmesi şeklinde

ortaya çıkan film müziği olgusu, Türk sinemasında da aynı şekilde başlayan bir tarihsel gelişim sürecine girmiştir.

Scognamillo (2003) eserinde sinemanın doğuşundan iki yıl sonra İstanbul'da yapılan ilk film gösterimlerinde bir piyanonun eşlik ettiğini belirtmiştir. Ercüment Ekrem Talu İstanbul'daki Sponec Birahanesi'nde yapılan film gösterimlerinde müzik kullanılıp, kullanılmadığından bahsetmemektedir; ancak Beyoğlu'nda sinemalar kurulduğunda müziğin hiç ihmal edilmediği anlaşılmaktadır. Piyanistler genelde gayrimüslim kadınlardır. Fahir Aksoy'un Cosmographia sineması ile ilgili söylediklerine göre gösterimlerde film boyunca Fransız bir hanım piyano ile hafif batı müziği çalmıştır (Konuralp, 2004:60). Konuralp'in belirttiğine göre sinemanın ilk yıllarında film gösterimleri için basılan davetiyelerde filme eşlik edecek müziği yapanlarında isimleri belirtilmiştir.

1930'lu yıllarda Türk sineması ilk sesli ürünlerini vermeye başlamıştır. Bunu Tura (Ok, 1995) bir anlamda Türk film bestecisinin kendisine bir hazırlık şansı tanınmadan göreve çağırılması olarak değerlendirmiştir.

Ses olgusunun sinemaya girmesiyle müziğin önemi anlaşılmış 1932'de şehir tiyatrosunda Avrupa'dakine benzer revü kızlarından oluşturulmuş topluluklar geliştirilmiş Cemal ve Ekrem Reşit kardeşlerle, Hasan Ferit Alnar'ın *İstanbul Sokakları* operetlerini Muhsin Ertuğrul İpek Film Kurumu adına çevirmiştir. Bunlar *Lüküs Hayat*, *Karım Beni Aldatırsa*, *Cici Berber* gibi operetlerdir. (Ok, 1995:43)

İstanbul Sokaklarında Muhsin Ertuğrul ve Türk sineması için birkaç açıdan "ilk" film olma niteliği taşımaktadır: İlk sesli film, ilk ortak yapım, ilk şarkılı melodram. (Scognamillo, 2003:53). Çetin Özkırım (1962'den aktaran Scognamillo, 2003:53) bir sokak dilencisinin şarkı söylediği ve Türkiye'de çok büyük bir ilgiyle karşılanan bu filmle ilgili çelişik bir duruma şu sözleriyle dikkat çekmektedir:

“...bizim gerçeklerimize de bir hayli aykırıdır. O çağlarda İstanbul sokaklarında akordeon çalıp tangolar söyleyerek dilenenlere, halkımız para vermek şöyle dursun, dinlemezdi bile...”.

1938’de Muhammet Kerim’in çevirdiği *Aşkın Gözyaşları* adlı filmin İstanbul’da gösterilmesiyle bol müzikli, aşklı, gözyaşlı Mısır filmleri akımı başlamıştır. 1939’da Mısır filmleri etkisi altında tanınmış şarkıcılardan yararlanmaya başlanmış, ses sanatçısı Münir Nurettin *Selçuk Allah’ın Cenneti* adlı filmde başrol oynamıştır. (Ok, 1995:43). Böylece Türk sinemasında arabesk etkisi altında bir şarkıcı filmleri furyası başlamıştır. Uzun metrajlı müzik videosu niteliğindeki bu filmler pek sanatsal değer taşımamakla birlikte dönemin sinema endüstrisinde büyük bir hareketlenme meydana getirmiştir. Basit melodramik yapıdaki bu filmler sinema salonlarını doldurarak Türk izleyicisini televizyonun ülkeye girişine kadar yoğun bir şekilde oyalamıştır.

1950 yıllarında müzik için yapılmış filmler ve özgün film müziği yapımı birbirine paralel olarak gelişmiştir. Yönetmen Ömer Lütfi Akad *Müzik Ansiklopedisi*’ne şu bilgileri vermiştir (Ok 1995:44):

“1950 yılında Lüküs Hayat operetini filme almıştık, filmde kullanılan müzikler Cemil Reşit Rey’in aynı isimli operetinden filme alınmıştır, bu yönde yapılan filmler içinde bizim denememiz ilktir. Filmin müziği playback olarak yapıldı. Önceden müziği aldık, sonra o parçayı projeksiyon makinesini çalıştırdığımız sete getirdik. Çekim sırasında alıcı kamerayla birlikte projeksiyonda ses bandı geçince oyuncular çalışmaya başladı. Oyuncular duydukları sese uydurarak ağızlarını açıp kapadılar. O zamanki bantlar manyetik değildi, sonra sesleri çektiğimiz sahnelerin üstüne baktık. Baskı makinesinde ses ve müzik birleştirilince bir bütün oluyor. Aslında filmin müziğini ve seslendirmesini ilkel yöntemlerle gerçekleştirdik”.

1953 – 1954 yıllarında Türk Film Dostları Derneği'nin ilk film şenliği sonuçlanmış ve en iyi fono müzikçisi olarak Orhan Barlas ile Nedim Otyam seçilmişlerdir. Bu yıllarda çevrilen Muhsin Ertuğrul'un *Halıcı Kız* film müziğini Ferit Anlar, Kamil Şadan'ın *Kaçak* filminin müziğini ise Nedim Otyam yapmıştır. 1955'ten sonra da Yalçın Tura'nın film müzikleri başlamıştır. (Ok, 1995:45).

1960'lı yıllarda ise yeni besteciler ortaya çıkmıştır. Metin Bükey, Fecri Ebcioglu, Erol Büyükburç, Cahit Berkay bunlar arasında en çok öne çıkanlardır. Berkay film müziğinde ilk kez elektronik enstrüman kullanan bestecidir. 1970'li yıllarda şarkıcı filmleri ve arabesk film furyası baş göstermiştir. (Konuralp, 2004:73).

12 Eylül'den sonraki dönemde özgün müzik çalışanların sayısı artmışsa da üretimlerin çoğu hala bir deneme havasındadır. Bu dönemin önemli bestecileri: Melih Kibar, Zülfü Livaneli, Cem İdiz, Mehmet Soyaslan, Mehmet Duru, Timur Selçuk, Hurşit Yenigün, Yeni Türkü ve Müjdat Akgün'dür.

3. Film Müziğinde Bestecinin Önemi

Müzik, bazı görüşlere göre duygular üzerine oynanan duygusal bir oyun gibidir. Öyle ki bu düşünceye göre, müziğin değeri, duyguları karşı tarafa hissettirebildiği kadar büyüktür ve bu da ancak duygusallığın aktif hale dönüşmesi ile mümkündür (Swanwick, 1979'dan aktaran Otacıoğlu, 2008:49).

Müzikle hissedilenler ile ilgili yapılan önermelerin temelini, rutinden sapmalar oluşturmaktadır. Bazen genel müzik biçimlerinde sapmaların uyumu, yeri geldiğinde güzelliği, yeri geldiğinde çekiciliği simgelemektedir. Bu da müziğin tılsımıdır. Tetrizzini, “hatalı tonlama, hatalı melodi çalma, yanlış zamanlı girişler, yanlış nota çalmak, tonlara yanlış akorlarla geçiş” gibi müzikal hatalar yönünden

şeflerin yaptıkları tüm biçimsel hatalara rağmen, müziğin gücünün, üstünlüğünün ve güzelliğinin daha baskın geldiğini belirtmiştir (Ward ve Burns, 1982'den aktaran Otacıoğlu, 2008:50). Müziğin hissedilmesi konusunda iki farklı bakış açısından bahseden Vaughan (1977), estetik *deneyimin doğası* ve *yaratıcı hissediş* adını verdiği bu iki durumun büyük ölçüde besteciye bağlı olduğunu ifade etmiştir (Vaughan'dan aktaran Otacıoğlu, 2008:50).

Bir müzik eseri, besteci tarafından yaratılmış müziksel bir iletidir. Besteci, içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevresinden, kişisel yetenekleri ile algıladığı duyuları, psikolojik ve düşünsel yapısından doğan duyguları ezgiler içine yükleyip çevresine ileten kimsedir (Otacıoğlu, 2008:64). Müzik psikolojisi araştırmacısı Seashore (1967)'a göre müziğin psikolojisi, müziğin her alanından başlayarak performansın etrafında yerleşmektedir (Seashore'dan aktaran Otacıoğlu, 2008:64). O halde film müziği bestecisi, filmdeki duygunun izleyiciye geçmesi konusunda büyük bir rol üstlenmektedir. Hatta bu durumda daha ileri gidilerek, film müziği bestecisinin yönetmenin ya da senaristin o sahnede aktarmak istediği duyguya müdahale edebileceği bile söylenebilecektir.

Film müziği bestecisi, filmin duygusunu destekleme konusunda bu denli önemli bir rol üstlendiği için, filmin başarısı açısından yapım aşamasında yönetmen ve senaristle birlikte çalışma ihtiyacı doğmaktadır. Bu durumda bestecinin, filmin yapımında en az yönetmen ve senarist kadar hayati önem taşıdığı söylenebilecektir. Bu önemin, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (1951, madde 8)'na da "Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı ve diyalog yazarı, eserin birlikte sahibidirler" şeklinde yansıdığı görülmektedir.

Ne var ki film için müzik yazmak tarih boyunca, sanat için müzik yaptıklarını söyleyen bestecilerce hor görülen bir çalışma olmuştur. Bunda en büyük etken, çalışma yöntemleri ve bu yöntemlerin sonuçları bakımından bu tür müziğin besteciye düzmece bir müzik yazımına zorlamasıdır. Bu tarz davranış gösteren besteciler, bu işi sanat endişesinden çok maddi kazanç elde etmek için yaptıklarını

ileri sürmektedir (Adlim, 1994:88). Bu değerlendirmenin sebebinin, film müziği bestecisinin özgür ve özgün çalışamaması, bir görüntü dizisine bağlı kalması olduğu söylenebilir. Yine de film müziği besteciliği toplumda büyük bir kesim tarafından bir sanat olarak takdir görmekte, besteciler sanatçı olarak nitelendirilerek bu sıfatla çeşitli ödüllere layık görülmektedir.

a. Tanınmış Film Müziği Bestecileri

1920'lere doğru izleyicinin, filmler için özel bestelenmeyen belli müziklerin her filmde kullanılmasından sıkılması, *film müziği besteciliği* kavramını ortaya çıkarmış ve zamanla bestecilerin film yapımındaki önemi artmıştır.

Sinema tarihine bakıldığında nerdeyse yönetmen kadar öne çıkmış bestecilerin varlığı dikkati çekmektedir. Bunun yanında yönetmenlerin kendi tarzlarına yakın buldukları, bir filmde başarıyı yakaladıkları besteciler ile diğer filmlerinde de birlikte çalışmaya devam etmesi sinema tarihinde yaygın olarak görünmüş bir davranıştır. Bu şekilde ortaya çıkan yönetmen-besteci ortaklıklarının en iyi örnekleri olarak; Sergio Leone-Ennio Morricone, Sergei Eisenstein-Sergei Prokofiev, Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann, Federico Fellini-Nino Rota ortaklıkları sayılabilecektir.

En önemli filmlere imzasını atmış ünlü bestecileri ele almak gerekirse, bu alandaki en fazla ödülün sahibi olan John Williams'tan başlayarak, bestecileri önem sırasına göre geriye doğru kronolojik olarak sıralamak yerinde olacaktır. Bestecilerin aşağıdaki başlıkları altında adı geçen filmleri birlikte, besteciliğini yaptıkları tüm sinema filmleri ve televizyon yapımları EK-2'deki filmografide yer almaktadır.

(1) John Williams

ABD'nin en ünlü ve en çok ödül alan film müziği bestecilerinden olan John Williams (1932-...), aynı zamanda modern çağın en önemli ve popüler senfonik bestecilerinden biridir. Kariyeri boyunca ulusal ve uluslar arası birçok büyük orkestra ile çalışan Williams, Amerikan Oscar ödülüne 43 kez aday gösterilmiş ve 5 kez kazanmıştır. Yirminin üstüne altın ve platin plağın yanı sıra; 2 adet Emmy, 3 adet Altın Küre, 18 adet Grammy, İngiltere Film ve Televizyon Sanatları Akademisi'nden beş adet BAFTA ödülünün de sahibidir. (Imdb, John Williams, 2009:çevrimiçi).

Film müziği kariyerine babasının Fox Film Stüdyoları'nda aldığı iş sayesinde film müziği orkestralarının çalışmalarını izlemekle başlayan Williams, kendisini nasıl eğittiğini şu şekilde anlatmaktadır (Vikipedi, 2009:çevrimiçi):

“Piyanoda oturup ekrana bakar ve aksiyonun orkestranın müziğiyle nasıl uyum sağladığını gözlerdim. Bu harika bir okuldu benim için, aslında bilinçli olarak istemedim ama bu orkestranın çaldığı okulda bulundum ve kendimi öğrenir halde buldum.”

Önceleri Los Angeles'da televizyon yapımlarına müzik bestelemiş, daha sonra Alfred Newman'ın yönlendirmesi ve sektörü keşfetmesi ile Williams film müziklerine geçiş yapmıştır. Hollywood sinemasının altın çağında, Alfred Newman, Franz Waxman, Bernard Hermann ve sonra Henry Mancini için piyanist ve müzik direktörü olarak çalışmıştır. İlk Oscar'ını Jerry Bock'un *Damdaki Kemancısı* ile 1971'de, ikinci Oscar'ını ise 1975'de Spielberg'in *Jaws*ındaki gerilim yüklü sahnelerle bestelediği müziklerle kazanmıştır. Bu filminden sonra da Spielberg'le uzun yıllar çalışmış, onla olan yakın ilişkisi ve yönetmenin sinema dünyasındaki çok özel

kariyeri Williams'ı dönemin *Superman*, *Starwars*, *E.T.*, *Indiana Jones* gibi pek çok önemli ve unutulmaz filminin bestecisi yapmıştır. Bu başarılarıyla Williams, 43. kez Oscar ödülüne aday gösterilmeyi başararak, “yaşayan ve en çok oscar ödülleri aday gösterilen kişi” unvanına sahip olmuştur (Vikipedi, John Williams, 2009:çevrimiçi).

Kariyerine bugün hala film müziği bestecisi olarak devam eden Williams'ın bestesini yaptığı en ünlü filmler Türkiye’de bilinen isimleriyle; *Sabrina*, *Poseidon*, *Jaws*, *Yıldız Savaşları*, *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*, *Superman*, *1941*, *Kutsal Hazine Avcıları*, *E.T.*, *Indiana Jones*, *Güneş İmparatorluğu*, *Doğum günü 4 Temmuz*, *Daima*, *Stanley&Iris*, *Evde Tek Başına*, *Kanca*, *JFK*, *Uzak Ufuklar*, *Schindler'in Listesi*, *Jurassic Park*, *Nixon*, *Kardeş Gibiydiler*, *Tibet'te 7 yıl*, *Kayıp Dünya*, *Amistad*, *Stepmom*, *Er Ryan'ı Kurtarmak*, *Angela'nın Külleri*, *Vatansever*, *Yapay Zeka*, *Harry Potter*, *Azınlık Raporu*, *Terminal*, *Munich*, *Dünyalar Savaşı*, *Bir Geyşa'nın Anıları*’dır.

(2) Ennio Morricone

20. yüzyılın en tanınmış ve eleştirel takdir görmüş bestecilerinden olan İtalyan besteci Ennio Morricone (1928-...), sınıf arkadaşı ünlü yönetmen Sergio Leone ile yönetmen-besteci ortaklığının en iyi örneklerinden birini sergilemiştir. İtalyan yönetmen Sergio Leone çektiği western filmleri serisinde besteci olarak seçtiği Ennio Morricone ile büyük bir başarı yakalamış, bu filmlerin kült olmasında müziklerin sahnelerle birebir uyumu ve kolay hatırlanabilir melodilerinin büyük etkisi olmuştur.

500’ün üzerinde film ve televizyon dizisinin müziklerini yapan Morricone’un çalışmaları elektronika’dan rock’a, konçerto’dan avant-garde caz’a kadar çok geniş bir yelpaze içinde yer alır. Bunların sadece % 30’u western tarzında

olmasına rağmen, en çok ün kazandığı işler bu tarzdadır. Morricone'un kalabalık olmayan, rafine müzik tarzı özellikle *İyi, Kötü, Çirkin* (1966), *Once Upon a Time in the West* (1968) gibi klasik spagetti westernlerinde kendini göstermektedir. Son 25 yılda da, *Misyon* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986), *Dokunulmazlar* (*The Untouchables*, Brian DePalma, 1987), ve *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) gibi filmlere yaptığı müziklerle konuşulmuş ve iyi eleştiriler almıştır (Vikipedi, Ennio Morricone, 2009:çevrimiçi).

Özellikle müzikleriyle öne çıkan en çok ün yapmış filmleri; *Dolar Üçlemesi* olarak adlandırılan *Bir Avuç Dolar*, *Birkaç Dolar Fazlası İçin*, *İyi, Kötü, Çirkin* üçlemesi, *Bir Zamanlar Batıda*, *Bir Zamanlar Amerika'da*, *Kızıl Sonya*, *Misyon*, *Dokunulmazlar*, *Atame*, *Stendhal Sendromu*, *Lolita*, *Kaybedenler*, *Malena*, *Karanlıktan Önce*, *Görev Mars*, *Kara Melek*, *Ripley Cinayetleri*'dir.

Ennio Morricone ile ilgili farklı bir konu da Türkiye'deki yapımlarda müziklerinin kullanılmasıdır. Yeşilçam Sineması ve Türk televizyon dizileri, kimi zaman olduğu haliyle, kimi zaman ise ufak tefek değişikliklerle Morricone'un filmler için yaptığı müzikleri kullanmıştır. Bunların en güncel örneği, son yıllarda televizyon yapımları arasında kuşkusuz en çok ses getiren televizyon dizisi *Kurtlar Vadisi*'dir. Dizinin Cendere olarak bilinen enstrümantal tema müziği Ennio Morricone'un 1967 tarihli *Faccia e Faccia* adlı albümünün ana temasının bir versiyonudur. Yine onun *Il Grande Silenzio* (1968) , *Sicilian Clan* (1969) ve *Citta Violenta* (1970) albümlerinin, *Kurtlar Vadisi*'nin müziklerinin soundunu etkilediği düşünülmektedir. Bunların dışında Yeşilçam filmlerinde kullanılan Ennio Morricone müzikleri şu şekildedir¹⁵:

- Metello (Tek Parça - LP versiyonu Türkiye'de yayınlanmamıştır. Yeşilçam'da kullanılan versiyonu Greatest Hits toplama LP'sinden alınmıştır.)

¹⁵ Türkiye'deki yapımlarda kullanılan yabancı müziklere ait bilgiler 2009 yılında <http://soundtrackerturkiye.spaces.live.com/> adlı web sitesinden derlenmiştir.

- Yeşilçam'da kullanılan versiyonu Greatest Hits toplama LP'sinden alınmıştır.)
- Le Professionel (Bu albümdeki ana tema sadece Yeşilçam'da değil birkaç yıl önce atv haberin gece yarısı bültenlerinde jenerik müziği olarak da kullanılmıştır.)

Bunların dışında 1965-1980 yılları arasındaki Türk filmlerinde dikkat çeken bazı Morricone müzikleri *Once Upon A Time In The West*, *My Name is Nobody*, *Sicilian Clan (il clan dei siciliani)*, *Violent City (Citta Violenta)*, *Investigation Of A Citizen Above Suspicion*'dır.

(3) Danny Elfman

Özelikle Tim Burton'un filmlerine beste yapan Amerikan müzisyen Danny Elfman (1953-...), rock grubu *Oingo Boingo*'da 1976'dan grubun dağılma tarihi 1995'e kadar şarkı yazarı ve solist olarak görev yapmıştır. Rock grubunun hayranlarından olan yönetmen Tim Burton ile çalışmaya başlaması da grup sayesinde olmuştur (Vikipedi, Danny Elfman, 2009:çevrimiçi).

Üç kez Oscar ödülüne aday olmuş ve Tim Burton'ın *Batman* filmiyle Grammy ödülü kazanmıştır. 1985 yapımı *Pee-wee's Big Adventure* filminden beri yaygın olarak film müzikleri besteleyen Elfman, *The Simpsons*, *Desperate Housewives* gibi televizyon yapımlarının da besteciliğini yapmış, *Desperate Housewives* dizisine yaptığı müzik teması ile Emmy kazanmıştır. Elfman ayrıca *Fable* adlı video oyununun müziklerini yapmıştır (Vikipedi, Danny Elfman, 2009:çevrimiçi).

Danny Elfman çoğunlukla fantastik filmlere ve çizgi roman uyarlamalarına müzik bestelemiştir; bu yönüyle John Williams ve Hans Zimmer ile aynı kategoride değerlendirilebilir. Orkestrasyonun zayıf olmasına karşın Clint Mansell'in

yapımlarında da olduğu gibi minimal müzikler¹⁶, bunun yanı sıra perdeye ince dokunuşlar, elektronik tını, koro sesi, bol basgitar ve klarnet kullanımı onun tarzının belirgin olmasında en önemli unsurlar olarak gösterilmektedir.

Müziklerini bestelediği *Nightmare Before Christmas* filminde Jack Skellington karakterine şarkı söylediği yerlerde yaptığı dublajla da beğeni toplamıştır. Elfman'ın müzik eğitimi olmadığı için Oscar ödülllerinden payına düşen kısmı alamadığı konusunda yorumlar bulunmaktadır.

Besteciliğini yaptığı en ünlü filmler; *Beterböcek*, *Örümcek Adam*, *Batman*, *Karanlık Adam*, *Edward Makaseller*, *Dick Tracy*, *Batman Dönüyor*, *Noel Gecesi*, *Kabusu*, *Karanlığın Ordusu*, *Dolores*, *Sevimli Hayaletler*, *Görevimiz Tehlike*, *Çılgın Marshlılar*, *Siyah Giyen Adamlar*, *Dalgın Profesör*, *Can Dostum*, *Dava*, *Hayalet Süvari*, *Maymunlar Cehennemi*, *Kızıl Ejder*, *Chicago*, *Ölü Gelin*'dir.

(4) Jerry Goldsmith

Özellikle fantastik türdeki pek çok dizi ve filmin müziğinde imzası bulunan Jerry Goldsmith (1929-2004), çalışmalarıyla 17 kez aday gösterildiği Oscar ödülünün 1976'da *Omen* adlı filminin müzikleriyle sahibi olmuştur. Bunun yanında 5 kez de Emmy ödülü kazanan ABD'li Goldsmith, müzik yaşamına piyanist olarak başlamış, daha sonra Univeristy of Southern California'da Miklos Rozsa'dan film müziği üzerine dersler almıştır. Bir süre, CBS'nin radyo programları için müzik yaptıktan sonra, çok etkilendiği film müziği bestecisi Alfred Newman'la tanışmış ve 1963'te *Lonely Are The Brave* filmi için yaptığı besteye ilk kez uzun metraj bir filmin müziklerine imza atmıştı. Sürekli olarak film müziğinin sınırlarını zorlamasıyla tanınan Goldsmith, ürünlerini müzik dünyasıyla paylaşmak için sık sık Londra Senfoni Orkestrasıyla konserler vermiştir (Sinema.com, 2009:çevrimiçi).

¹⁶ Tempo ve süreklilik yönünden seyrek, kendi kurallarını kendi yaratan bir müzik tarzıdır.

Savaş filmlerine ve gerilim sahnelerine yaptığı müzikleri başarılı bulunan bestecinin müzikleri genelde coşturucu nitelikte ve militarist karakterlidir. Müziklerinde içeriğe uygun ilginç efektler de kullanmıştır. Özellikle *Rambo*, *Star Trek* ve *Gremlin* serilerine yaptığı müzikler çok beğenilmiştir.

Türkiye’de müziklerinin besteciliğini yaptığı en çok bilinen filmler; *Maymunlar Cehennemi*, *Maymunlar Cehenneminden Kaçış*, *Chinatown*, *The Omen*, *Logan'ın Kaçışı*, *Hükmedenler*, *Omen 2*, *Alien*, *Uzay Yolu*, *Omen3*, *İlk Kan*, *Supergirl*, *Gremlins*, *Rambo:İlk Kan 2*, *İçimde Biri Var*, *Rambo 3*, *Gerçeğe Çağrı*, *Temel İçgüdü*, *The Vanishing*, *The Shadow*, *Congo*, *Edge*, *L.A. Confidential*, *Kaçakların Peşinde*, *Hava Kuvvetleri Bir*, *Mulan*, *Küçük Askerler*, *Perili Ev*, *The Mummy*, *13.Savaşçı*, *Görünmeyen Tehlike*, *Örümceğin Maskesi*, *Son Kale*, *En Büyük Korku*, *Looney Tunes:Maceraya Devam*, *The Omen 666*’dır.

(5) Miklos Rozsa

Macar kökenli Miklos Rozsa (1907-1995), epik film müziklerinin en büyük bestecisi olarak tanımlanmakta ve senfonik müzik dehasının bu tarz müziklerdeki başarısının temelini oluşturduğu söylenmektedir. Film müziği bestecisi Jerry Goldsmith’e film müziği üzerine dersler vermiştir. Ayrıca büyük besteci John Williams'ın en büyük esin kaynaklarından biri olduğu söylenmektedir.

Ben Hur için hazırladığı müzikler şüphesiz en başarılı ve ünlü çalışmasıdır. Bu filmin müziği, son olarak hazırlanan çift cd’lik versiyonunda toplamda 150 dakikayı aşan süresiyle sinema tarihinin en uzun film müziği olarak kabul edilmektedir.

1940’larda ilk orijinal soundtrack albüm *Pinocchio*’nun piyasaya çıkmasından sonra 1942’de Miklos Rozsa, RCA Yapımcılık’ın isteği üzerine, ticari

amaçla yapılmış ilk Amerikan film müziği olan *The Jung Book*'u bestelemiştir (Erdoğan, Solmaz, 2005:80).

Ennio Morricone gibi Rozsa'nın da yaptığı bestelerle Türk Sineması'nda müzikal katkısı büyüktür. Yeşilçam Sineması'nın *Malkoçoğlu*, *Tarkan*, *Karamurat* ve *Battal Gazi* gibi tarihi aksiyon filmlerinde Rozsa'nın *Ben Hur* ve *El Cid* film müziklerine bolca rastlamak mümkündür.

Ben Hur, *El Cid*, *Sherlock Holmes'un Özel Hayatı*, *Sodom ve Gomorrah*, *Madam Bovary*, *Olmak ya da Olmamak* filmlerinin müzikleri, besteciliğini yaptığı film müziklerinden bazılarıdır.

(6) Max Steiner

Yüzlerce Amerikan filmine müzik besteleyen Avusturyalı besteci Max Steiner (1888-1971), müzik kariyerine tiyatro ve vodvillerde bestecilik yaparak başlamış, kısa sürede Broadway'de orkestra şefi olarak aranan bir isim olmuştur (Imdb, Max Steiner, 2009:çevrimiçi).

1929'da Hollywood'a gelerek Rio Rota'nın orkestrasyonunu yapmıştır. Jenerikte adı geçmese de bir drama için yaptığı ilk beste 1931 yapımı Oscar ödüllü *Cimarron*'a ana tema ve son 2 sahne için yaptığı bestedir; bu bestede ana tema Hint müziğiyle başlayıp, git gide kahraman için yazılmış esin verici bir marşa dönüşmektedir. Steiner'in kariyerinin ve Hollywood müziğinin temeli ise 1932'de gösterime giren Aşağı Doğu Yakası Yahudileri duyarlılığına dayanan *Symphony of Six Million* ile atılmıştır. Bu filmde çeşitli Yahudi şarkıları kullanmıştır ancak müziğin büyük bir bölümü özgündür (Handzo'dan Aktaran Sekans, 2007:39).

İlk film müziği bestecilerinden olmasıyla ve filmde (*Symphony of Six Million*, 1932) ana tema dışında ilk defa ikinci bir tema kullanarak bir film için

yapılan müziğin özellikle o film için bestelenmiş olması gerektiğine ilişkin attığı adımla önem kazanmıştır. Ayrıca 1933'te müziklerini bestelediği *King Kong*, film müziği tarihinin “Altın Çağ”ının başlangıcı olmuştur (Handzo'dan Aktaran Sekans, 2007:40). Oscar ödülüne 18 kez aday olmuş ve 3 kez kazanmıştır.

Filmlerde karakterlere özel tema müzikleri besteleyen ilk film müziği bestecisi olmasının yanı sıra Max Steiner, görüntü-müzik eşleşmesi konusunda da bir ilke imza atmıştır. Müziği, sahnelerin ve diyalogların küçük ayrıntılarına birebir uydurmuş, böylece görüntü ve müziği eşzamanlı olarak adeta matematiksel bir şekilde entegre etmiştir (Imdb, Max Steiner, 2009:çevrimiçi). Onun bu tekniğini Handzo (1995), “Mickey Maouselamak” olarak adlandırmıştır. Bu tekniğin ismi Mickey filmlerinde, iskeletlerin kaburga kemiklerini ksilofon yapıp çalmasından esinlenerek verilmiştir. Bu teknikte bir bakıma orkestra, filmdeki nesnelerin seslerini taklit etmektedir.

Steiner 300'e yakın filmin besteciliğini yapmıştır. Bunlardan bazıları Rüzgar Gibi Geçti, Yurttaş Kane, King Kong, King Kong'un Oğlu, Kayıp Petrol, Cennetin Doğuşu, Doctor X'in Dönüşüdür.

(7) Alfred Newman

Max Steiner ile birlikte Amerikan Sineması'nın öncü besteci auterü olan diğer besteci Alfred Newman (1901-1970), Oscar ödülüne en çok aday olan ve bu ödülün sahibi olmayı en çok başarabilen bestecidir. Oscar ödülüne 45 kez aday olmuş, 9 kez kazanmıştır. 1940 yılında Oscar ödülüne 4 farklı filmle aday gösterilmesi ve 1938 ve 1957 yılları arasında üst üste yirmi yıl aday gösterilmesi şaşkınlık yaratmıştır (Wikipedia, Alfred_Newman, 2009:çevrimiçi).

Newman müzik kariyerine savaşçı enerjisi ve yaylılarla kattığı özğn parıltıyla tanınmış bir orkestra şefi olarak başlamış, 1932’de Mr. Robinson Crusoe’un fon müziğini besteleyerek ilk önemli film müziğı çalışmasını yapmış, The Hurricane ile başarıyı yakalamıştır. 1940 yılında Darryk Zanuck tarafından 20th Century-Fox’un genel müzik yönetmenliğine atandığında Warner’dan sonraki en büyük müzik departmanını kurmuş, daha sonra ise onu bile aşan bir kadro oluşturmuştur (Handzo’dan Aktaran Sekans, 2007:42).

20th century fox'un meşhur açılış müziğini de (20th century fox fanfare) bestelemiş olan Newman, 200’ün üstünde filmin müziğini yapmıştır.

(8) Cahit Berkay

Moğollar adlı müzik grubunun üyesi olan Cahit Berkay (1946-...), film müziğı çalışmalarına 1974’te başlamıştır. 200’e yakın uzun metrajlı film, 58 dizi ve çok sayıda reklam müziğı yapmıştır. (Vikipedi, Cahit Berkay, 2009:çevrimiçi).

Bir dönem Fransa’da Warner Bross’a film müziğı yapan Berkay, ilk film müziğini Atıf Yılmaz’ın Deli Yusuf adlı çalışmasına yapmıştır. Bu film için; akıllı bir arabanın kötü niyetli, kötü ruhlu insanlara karşı çıkardığı bir takım efektif müzikler, bir kızla erkeğin aşkı için ise yumuşak, sevgi duygusunu işleyecek müzikler bestelemiştir. Bir pop müziğı sanatçısı olmanın yanı sıra Türk folklor müziğini bilmesinin onun için büyük bir avantaj olduğunu, Türk Sineması izleyicisine Batı normlarının değil kendi müzikal soundumuzu kolaylıkla algılayabileceğı, seveceğı müzikleri duyurmanın uygun olacağını söylemiş ve bestesini yaptığı film müziklerinde bu düşüncesini yansıtmıştır (Ok, 1995:66).

Berkay’a göre filmde çok belirgin melodiler ve ritimler kullanmak doğru değildir. Ona göre müziğin görüntüyle, senaryoyla bütünleşmesi; müziğin sahnenin

üzerine çıkacağı yerlerde ona göre düzenlenmesi; görüntüyü, hareketi öldürmesinin engellenmesi gerekmektedir (Ok, 1995:66).

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde 3 kez ödül alan Berkay'ın, çeşitli Akdeniz ülkeleri film festivallerinde aldığı En İyi Film Müziği ödülleri de bulunmaktadır.

Film müziği çalışmalarından bazıları; *Selvi Boylum Al Yazmalım, Sultan, Dila Hanım, Şabaniye, Postacı, Öğretmen, Andréa, Deli Yusuf, Cevriye'm, Acı Günler, Mine, Gazap Rüzgarı, Bedel, Tutku, Orta Direk Şaban, Koltuk Belası, Gizli Yüz, Zıkkımın Kökü, Yerçekimli Aşıklar, Melekler Evi*'dir.

(9) Melih Kibar

Müzik kariyerine 8 yaşında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Piyano Bölümü'nde başlayan besteci Melih Kibar (1951-2005), Ertem Eğilmez, Ümit Efekan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerle çalışmıştır (Ok, 1995:77). Çeşitli tiyatro oyunlarına yazdığı müziklerle aldığı ödüllerin yanı sıra 1976'da Hababam Sınıfı'na yaptığı müzik ile Altın Portakal ödülünü almıştır (Vikipedi, Melih Kibar, 2009:çevrimiçi).

Melih Kibar, film müziğini yönetmen veya senaristin duygularını net olarak aktarmasını sağlayan bir araç olarak görmüş ve görsel-işitsel uyumun önemine dikkat çekmiştir. Ona göre film müziğini senaryo aşamasında bestelemek ve tema müziği yaparken genelden özele inmek gerekmektedir. Çalışmalarında önce filmin genel yapısına uygun bir tema müziği bestelemiş, ardından ayrıntıya girerek sahnelere uyacak biçimde ana temanın rengine uygun alt tema müzikleri bestelemiştir. *Hababam Sınıfı*'ndaki başarısını da bu tekniğin başarısına bağlamıştır (Ok, 1995:77).

Kibar, filme müzik yapma aşamasında uzun bir sreye ihtiyaç olduğunu, bu süre zarfında da müzik için en önemli unsur olduğunu düşündüğü senaryoya yoğunlaşmak gerektiğini belirtmiştir. Onun yaklaşımına göre Türk filminde kullanılan müziklerin Türk müziğinden esintiler taşıması gerekmektedir. Bir Türk filmi için Fransız müziği tarzında bir müzik bestelemek tuhaf olacaktır.

Melih Kibar, Ok (1995)’a Türk Sineması’nı kendi film müziği kariyeriyle paralel olarak yorumlarken düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“...Yapılan müziklerin kimliklerine bakacak olursak genellikle son zamana kadar benim izleyebildiğim kadarıyla köy temaları ağırlıklıydı. O yüzden daha çok halk müziği kökenli veya halk müziğine öykünen birtakım müziklere özenme oldu. Kendi srecimden bakacak olursam önce köy modası vardı. Sonra şehirdeki ortadireğin altındaki yaşam standardındaki ailelerin müzikleri, rneğin “Bizim Aile”, “Aile şerefi”, mazlum rolündeki ailelerin dramlarıydı. Ben müziğe başladığım zamanlar kr kemancı-zengin kızın açık olma dönemi bitmişti. Sonra daha güzel konuları ele alabilen, daha bir film endüstrisinde gelişmiş ülkelerin yakaladıkları temalara yakın konular içeren filmler yapma gündeme gelmişti...”

Melih Kibar’ın film müziği çalışmalarından bazıları; *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Ah Güzel İstanbul*, *Bizim Aile*, *Aile şerefi*, *Cennetin ocukları*, *Neşeli Günler*, *ıplak Vatandaş*, *Açık Oldum*, *Keriz*, *Soğuktu ve Yağmur iseliyordu*, *Adem ile Havva*, *Köpekler Adası*, *Talih Kuşu*, *Duruşma*, *Hababam Sınıfı Merhaba*, *Hababam Sınıfı Askerde*’dır.

(10) Yalçın Tura

1955'ten sonra Türk Sineması'nda birçok filmin müziğine imza atan Yalçın Tura (1934-...), hem çok sesli hem de tek sesli müzik alanında yapıtlar vermiştir. Türk müziği alanındaki müzikoloji çalışmalarıyla tanınmıştır. Türk ses sistemini incelemiş, geleneksel Türk müziği makamlarından yararlanarak *mikrotonal* bir sitem kurmaya çalışmıştır (Vikipedi, Yalçın Tura, 2009:çevrimiçi).

Tura, 1955 yılından başlayarak 1970'li yılların sonlarına değin, profesyonel bir besteci olarak, 50'yi aşkın film ve televizyon müziği, 10 dolayında tiyatro müziği yazan Tura, SACEM'in Türkiye icra kurulunda da yer almıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlı Devlet Türk Müziği Konservatuarında öğretim üyeliği ve müzikoloji bölümü başkanlığı yapmıştır (Beethovenlives, 2009:çevrimiçi).

1998'de *Sen de Gitme* adlı filmiyle Altın Portakal'da En İyi Film Müziği ödülünü alan Tura'nın en çok tanınan yapıtları *Aşk-Memnu* (1975) dizisinin müziği, *Yılanların Öcü*, *Kırık Hayatlar*, *Keşanlı Ali Destanı* gibi film ve oyunların müzikleridir (Vikipedi, Yalçın Tura, 2009:çevrimiçi).

Yalçın Tura'nın 1980'e kadar yazdığı yapıtlar ağırlıklı olarak sahne ve film müzikleri olduğu için, konuya ilişkin müziklerini çeşitli tekniklerden yararlanarak kurgulamıştır. Bu dönemde kullandığı teknikler arasında Türk makamları, tonal armoni, caz armonisi ve bir ölçüde popüler yaklaşımın bulunduğu söylenebilir. Ürettiği müziğin amaçlarını kendisi şöyle özetlemiştir (Beethovenlives, 2009:çevrimiçi):

“Kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan materyalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan; canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyon...”

İlk profesyonel film müziği çalışması, 1955–1956 yıllarında yönetmenliğini Ziya Metin’in, yapımcılığını Mümtaz Aslan’ın yaptığı köy konulu *Namus Düşmanı* adlı filmidir. Filmin müziklerini 3 enstrümanla (flüt, viyola ve arp) yapan Tura, bu çalışmasında filmin atmosferine de uygun olduğunu düşünerek Batı, oda müziği tarzını yakalamaya çalıştığını, bunun o devirdeki genç sinemacıları etkileyerek bu alanda çalışmalar yapmaya teşvik ettiğini belirtmiştir (Ok, 1995:45).

Yalçın Tura’nın profesyonel görüşüne göre filmin konusu daima yapılacak müziğin karakterini etkilemektedir. O, filmin müziklendirilmesinde her şeyden önce görüntü, olay, hareket, olayın geçtiği çevre ve psikolojik durumu göz önünde tutmaktadır (Ok, 1995:45). Kendinden önceki bestecilerin filmin coğrafyasına ve sahnenin duygusuna göre besteler yapmasına karşın, Tura’nın filmdeki psikolojik unsurları da ön planda tutmasının, müzikoloji alanında yapmış olduğu araştırmaların bir sonucu olduğu düşünülebilir.

Türk Sineması izleyicisine Batı normlarını dinletmenin uygun olmadığını düşünen Cahit Berkay, Melih Kibar gibi bestecilerin aksine Tura, köy konulu filmlerin müziklerinde Batı müziği tarzını kullanmayı tercih etmiştir.

Yalçın Tura’nın müziklerini bestelediği filmlerden bazıları; *Baba, Ağrı Dağı Efsanesi, Kuma, Asiye Nasıl Kurtulur?, Umutsuzlar, Mahpus, Toprak Ana, Beş Kardeşiler, Açlık, Oğul, Bir Yudum Sevgi, Kalpaklılar, Tatlı Bela*’dır.

(11) Nedim Otyam

Film müziği besteciliğinin yanında yönetmenlik, yapımcılık, eğitmenlik ve orkestra şefliği yapan Nedim Otyam (1919-2008), Türkiye'nin ilk özgün film müziği üreten sanatçılarından biridir. 1976'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sinema ve Televizyon bölümünde "Film Müziği" dersleri vermeye başlayan Otyam, emekli olduğu 1986 yılına kadar üniversitede ders vermeye devam etmiştir. Aralarında *Karanlıkta Uyuyanlar*, *İsyancılar*, *Seyyit Han* ve *Kaçıklık Diploması*'nın da bulunduğu 100'den fazla filmin müziğini bestelemiş, Altın Portakal'da 3 kez En İyi Film Müziği, 1 kez Yaşam Boyu Onur ödülünün yanı sıra Altın Koza ve Artemis ödülleri de almıştır. (Vikipedi, Nedim Otyam, 2009:çevrimiçi). Nedim Otyam, bugün profesyonel olarak film müziği çalışmaları yapan Ali Otyam'ın babasıdır.

Barbaros Film'i 1952 yılında kuran Otyam, sinema alanında birçok film müziğine, filmin yönetmenliğine ve yapımcılığına imza atmıştır. Doğal ortamda çekilen ilk köy filmlerinden biri olarak kabul edilen *Toprak* 1952'de çeken Otyam, Aksaray'da çekilen filmde ilk kez toprak ağalığı konusunu işlemiştir (HaberTürk, 2009:çevrimiçi).

İlk olarak İstanbul'un Fethi adlı filme beste yapan Otyam'ın özgün film müziği anlayışına göre müzik; filmin konusuyla, yönetmenin demek istediğiyle ve oyuncunun rol gücüyle bağdaşan, bir bütün içinden ayrılmayan bir yapıda olmalıdır. Bazen bir yürüme sahnesinde davul kullanmak yerine, o yürümenin ritmini kullanmış, filmlerinde belli bir ritme bağlı kalmamıştır. Efekt olan yerlerde müzik kullanılmaması gerektiğini söyleyen Otyam, efektlerin ve diyalogların da kendi içinde müziği olduğunu belirtmiştir. Otyam'a göre bir filmde hiç konuşma olmasa dahi müzik, görüntüyle birlikte istenilenleri anlatmak için yeterlidir (Ok, 1995:23-32).

Otyam'ın müziğine imza attığı filmlerden bazıları; *Vatan İçin*, *Barbaros Hayrettin Paşa*, *Dudaktan Kalbe*, *İstanbul Çiçekleri*, *İstanbul'un Fethi*, *Lale Devri*, *Toprak*, *Ankara Ekspresi*, *Yurda Dönüş*, *İki Süngü Arasında*, *Dokuz Dağın Efesi*, *Çanakkale Aslanları*, *İsyancılar*, *Çalikuşu*, *Camoka'nın İntikamı*, *Seyyit Han*, *Camoka'nın Dönüşü*, *Çökertme*, *Kaçıklık Diploması* ve *Acı Gönül*'dür.

(12) Diğer Ünlü Filmlerin Bestecileri

Nino Rota: The Godfather, The Godfather 2, Hurricane, Casanova, Hurricane, Nil'de Ölüm, Amarcord, Roma, Murat ile Nazlı, Romeo And Juliet, Tatlı Hayat, Rocco ve Kardeşleri, Savaş ve Barış, Cabiria'nın Geceleri, Aylaklar, Vitelloni, The White Sheik, Anna, Beyaz Geceler, Kızgın Güneş.

James Horner: Uzay Yolu, 48 Saat, Komando, Cocoon, Alien, Gülün Adı, The Rocketeer, Tehlikeli Oyunlar, İhtiras Rüzgarları, Açık Tehlike, Jumanji, Cesur Yürek, Casper, Apollo 13, Titanic, The Mask of Zorro, Koca bebek Joe, Derin Darbe, Bicentennial Man, The Perfect Storm, Grinch, Kapıdaki Düşman, Iris, A beautiful Mind, Rüzgarla Konuşanlar, Dört Cesur Arkadaş, Sisler Evi, Radio, The Missing, Troy, The Forgetting, Legend of Zorro, The New World, Flightplan, The Da Vinci Code, The Black Dahlia.

James Newton Howard: Pretty Woman, Çizgi Ötesi, Kaçak, Falling Down, Dave, Tehdit, Su Dünyası, Fransız Öpücüğü, Zenginin Karısı, Tuzak, Dante's Peak, Şeytanın Avukatı, Liar Liar, Sürpriz Babalar, Haberci, En İyi Arkadaşım Evleniyor, Kusursuz Cinayet, Runaway Bride, Aşkın Sırları, Altıncı His, Ölümsüz, Dinozor, Dikey Limit, Gözde Çift, Atlantis:Kayıp İmparatorluk, Define Gezegeni, Big Trouble, Peter Pan, Dreamcatcher, The Village, Hidalgo, Secret Window, King Kong, The Interpreter, Batman Begins, Lady in the Water.

Hans Zimmer: Rain Man, Black Rain, Yıldırım Günleri, Green Card, Thelma&Louise, Alev Kapanı, True Romance, Ruhlar Evi, Aslan Kral, Something to Talk About, Muppet Treasure Island, Kırık Ok, Benden Bu Kadar, Barışçı, The Thin Red Line, Mısır Prensi, Görevimiz Tehlike, Gladyator, El Dorado Yolu, The Pledge, Pearl Harbor, Black Hawk Down, Hayatımdaki Erkekler, Hannibal, Özgür Ruh, Üçkağıtçılar, Son Samuray, Karayip Korsanları, Güneşin Gözyaşları, Aşkta

Herşey Mümkün, Spanglish, Köpekbalığı Hikayesi, Kral Arthur, Secret Window, Collateral, The Weather Man, Madagaskar, Halka 2, Batman Begins.

Howard Shore: Tarayıcılar, Videodrome, After Hours, Sinek, Dead Ringers, Kuzuların Sessizliği, Çıplak Yemek, Philadelphia, Madam Butterfly, Ed Wood, Yedi, Beyaz Öfke, Çarpışma, Oyun, Güçlüler Bölgesi, Gloria, Varoluş, Dogma, Anlat Bakalım, Sensiz Olmaz, Hücre, Yüzüklerin Efendisi, Komplo, Spider, Panic Room, Gangs of New York, A History of Violence.

Metin Bükey: Vesikalı Yarım, Tatlı Nigar, Güllü Geliyor Güllü, Baba, Alageyik, Boş Çerçeve, Dağlar Kızı Reyhan, Fosforlu Cevriye, Artık Sevmeyeceğim, Dünyanın En Güzel Kadını, Kezban, Samanyolu, Ah Güzel İstanbul, Kenarın Dilberi, Ayşecik-Boş Beşik, Sevmek Zamanı, Turist Ömer, Makber, Cilalı İbo Zoraki Baba.

Atilla Özdemiroğlu: Ağır Roman, Akrebin Yolculuğu, Manisa Tarzanı, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Arabesk, Muhsin Bey, Teyzem, Asılacak Kadın, Züğürt Ağa, Fahriye Abla, Şalvar Davası, Arkadaş.

Onno Tunç: Aaah Belinda, Dünden Sonra Yarından Önce, Rumuz Goncagül, Tersine Dünya.

Tuluyhan Uğurlu: İstanbul Kanatlarımın Altında, Yaşama Hakkı, Mum Kokulu Kadınlar.

Özkan Turgay: Abuzer Kadayıf, Uçurtmayı Vurmasınlar, Reis Bey.

Mehmet Soyarslan: Recep İvedik 2, Recep İvedik, Son Osmanlı Yandım Ali, Büyü, Kahpe Bizans.

IV. FİLM MÜZİĞİNİN İŞLEV VE ETKİLERİ

Filmlerde genellikle mesajları belirli sürelerle sığdırma zorunluluğu bulunmaktadır. Belki de müziğin en önemli görevi bir seri görüntüyü dramatik parçayı ve verilecek mesajı bağlayarak kısıtlı sürede çok şey anlatılmasını sağlamaktır. Müziğin bu şekilde sürekliliği artırmak için kullanımı film müziklerine dayanır. Kesik sahne ve ayırık görüntüleri birleştirip süreklilik sağlamak için müzik her zaman iyi bir araç olmuştur. Örneğin reklam filmlerinde bazen birkaç saniye içinde bir hikaye kurulur, geliştirilir, gerilim yaratılır ve sonuca ulaştırılır. Bu yapı içinde müziğin görevi ise önemli anları ve parçaları güçlendirmek, vurgulamaktır.

Müziğin filmdeki tek görevi kuşkusuz sürekliliği sağlamak değildir. Bunun yanında birçok işlevi bulunmaktadır. Bu bölümde bu işlevler açıklamaları ve örnekleriyle birlikte ele alınacak, bu örneklerin bilindik filmlerden seçilmesine özen gösterilecektir.

Mahmut Tali Öngören (2002) müziği; dinleti için müzik, başlangıç müziği, dip müziği olarak gruplandırmaktadır. *Dinleti için müzik* kavramıyla müziğin müzikaller ve şarkılı filmlerdeki kullanımını, *başlangıç müziği* ile jenerik müziğini, *dip müziği* ile de fon müziğini kastetmektedir.

Bu bölümde öncelikle müzik, filmin tümündeki genel görevleriyle ele alınacak, daha sonra Öngören (2002)'in de belirttiği dip müziğinin (fon müziği) işlevleri açıklanacaktır. Diğer bir deyişle genelden ayrıntıya doğru giden bir mantıkla, öncelikle müziğin filmdeki genel işlevleri, daha sonra ise film müziğinin filmde üstlendiği roller ele alınacaktır.

A. Müziğin Filmdeki İşlevleri

Film müziğinin görüntüyü dillendirdiği, filmin havasını belirlediği bir objeye ya da bir söze dikkat çekerek, filme ünlem ya da soru işareti koyduğu düşünülmektedir. Bunun yanında filmin temposunu belirlemekte, görüntüleri kaynaştırmakta, yer ve mekan belirlemekte, zaman kavramını göreceleştirmektedir. Film müziği görevini yapamadığı takdirde seyircide yanlış bir bilinçaltı oluşturabilmektedir (Bayır, 2009:çevrimiçi).

Konuralp (2004), müziğin filmdeki işlevlerini 3 maddede toplamıştır. Bunlar müziğin, izleyiciyi konunun içine çekme ve tempoyu sağlama, sinema dilini kendi varlığı ile pekiştirme ve filmi film yapma işlevleridir. Bu işlevler sırasıyla; izleyicinin filme kendisini kaptırmasını sağlamak, hareket ve diyalog olmadan bir şeyler anlatmak, hatta karakterleri tanıtmak, filmle bütünleşerek her duyulduğunda filmi ve filmden sahneleri hatırlatmak şeklinde açıklanabilir.

1. Konunun İçine Çekme ve Tempoyu Sağlama

İzleyiciyi konunun içine çekme ve tempoyu sağlama işlevi bunlardan ilkidir. Ona göre sinemanın doğuşundan beri müziğin en önemli işlevi izleyiciyi yatıştırmak ve filmin sürekliliğini sağlamaktır. Bu işlev sessiz film döneminde daha da önemli olmuştur. Müzik gerektiğinde hafif, tatlı bir melodiyle izleyicinin ruhunu okşar, rahatlatır; gerektiğinde hızlanarak, sertleşerek izleyiciye gerilimi aşılar. İzleyici filmdeki bir kovalamaca sahnesinde heyecanlanmasını, filmdeki heyecanlı koşuya yorarken, aslında onu heyecanlandıran şey varlığının farkına bile varmadığı müziktir (Konuralp, 2004:77).

Müziğin gerçekten de Konuralp'in belirttiği gibi izleyicinin kendini filme kaptırmasını sağlayıp sağlamadığını irdelemek amacıyla, bu araştırma kapsamında yapılan anket çalışmasında deneklere bir soru yöneltilmiştir. Müziğin kendilerini filme kaptırmalarını sağlayıp sağlamadığı sorulmuş, ankete katılanların % 66,67'si olumlu yönde yanıt vererek müziğin konunun içine girmelerine yardımcı olduğunu onaylamıştır. Konuralp, izleyicinin müziğin farkında olmadığını söylemişse de anket sonuçlarını aksini gösterir niteliktedir. % 66,67'lik bir oranın, kendilerini müzik sayesinde filme kaptırdıklarını söylemesi farkındalıklarını doğrular niteliktedir (Bkz Ek-2).

İzleyicinin filmi izlerken müzik hakkındaki bu farkındalığı anket içinde farklı bir soruyla daha dolaysız olarak sorulmuştur. Film izlerken müziklere ne derece dikkat ettikleri sorulduğunda deneklerin % 66,67'si müziklere çoğu zaman dikkat ettiğini belirtmiştir; % 28,40'ı müziğin sadece diyalogsuz kısımlarda dikkatlerini çektiğini, % 2,47'si ise müzikleri genelde fark etmediklerini söylemişlerdir. Bu sonuç da izleyicinin müziği çoğu zaman duyduğunu göstermiştir (Bkz Ek-2).

Öte yandan yine de Konuralp'in "izleyicinin, filmle birlikte sürüklenişini müziğin değil hikayenin başarısı olarak görmesi ve müziğin farkında dahi olmaması" görüşüne katılmak mümkündür (2004:77). Anket kapsamında deneklere, filmin izleyiciyi etkisi altına almasında en önemli rolü olan unsur sorulduğunda; % 65,43'ü hikaye ve senaryo olduğunu söylerken, sadece % 7,41'i en önemli rolü müziklerin oynadığı şeklinde yanıtlamıştır.¹⁷ O halde izleyicinin müziğin önemli bir unsur olduğunu kabul etmesine karşın, bu önemin büyüklüğünün farkında olmadığı söylenebilecektir (Bkz Ek-2).

Müziğin bahsedilen izleyiciyi konunun içine çekme işlevine güncel bir örnek vermek gerekirse 2008 ABD Oscar ödülllerinden En İyi Müzik ve En İyi Orijinal Şarkı dallarında da Oscar ödülleri alan *Slumdog Millionaire* adlı filmin açılış

¹⁷ Kalan % 13,58 görsel efektler ve ses efektleri, % 9,88'i oyunculuk, % 3,7'si ise kurgu, yönetmen vs. gibi diğer unsurlara bağlamıştır.

sekansı ele alınabilir. Açılış sekansında başkahramanın küçük bir çocukken yaptığı yaramazlıklar yüzünden arkadaşlarıyla birlikte polis tarafından kovalanış görüntüleriyle birlikte çalan hareketli, çok sesli müzik, coğrafya belirtici milli ezgilerinin yanında, adeta izleyiciyi o kovalamaya dahil ederek onu konunun içine çekmekte ve daha baştan kendini filme kaptırmasını sağlamaktadır.

2. Tanıtma ve Betimleme

Müziğin, sinema dilini kendi varlığı ile pekiştirmesi Konuralp'e göre müziğin ikinci işlevidir. Bu işlev çerçevesinde, müziğin sadece destekleyici, yorumlayıcı değil, aynı zamanda anlatıcı, betimleyici rolünün de olduğunu ileri sürmüştür. Müzik sahneler arası geçişleri sağlamanın yanında, diyalog ve hareketlere ihtiyaç duymaksızın tek başına izleyiciye bir karakteri tanıtabilmektedir (Konuralp, 2004:77).

Müziğin harekete bağlı kalmaksızın karakteri betimleme işlevine birçok filmde rastlamak mümkündür. Yönetmenliğini Kutluğ Ataman'ın yaptığı ve 3 adet Altın Portakal'ın sahibi olan *İki Genç Kız* adlı filmde yine açılış sekansında, konu edilen iki kızdan biri evde temizlik yaparken gösterilmektedir. Kahramanın temizlik yaptığı görüntüler eşliğinde ise öfkenin ve isyanın göstergesi olarak bilinen hard rock tarzında bir müzik çalmaktadır. Bu kısımda müzik, görüntüde temizlik yapan hamarat ev kızının tam aksine; o işleri istemeyerek yapan, asi, öfkeli bir genç kız imajı çizer. Filmin ilerleyen dakikalarında hikaye, bu kızın gerçekten de ev işlerini istemeyerek yapan asi ve öfkeli bir karakter olduğu görülmektedir. Oysa müzik bunu zaten daha baştan tek başına yapmıştır.

Maas'ın bahsettiği anlamsal işlevde ise filmde müzikle anlam yaratılmaktadır (aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:59). Kişiler ve düşüncelere ait *leitmotive* adı verilen tema müzikleri, bu işlev kapsamında ele alınabilir. Bu

bağlamda soundtrack albümlerinde müzikler için kullanılan “aşk teması”, “ölüm teması”, “Lara’nın teması” şeklinde ifadeler dikkat çekmektedir.

3. Filmi ve Konusunu Çağrıştırma

Müziğin, “filmi film yapması” işlevi, müziğin filmle birlikte anılması, o müzik duyulduğunda hemen o filmi akla getirmesidir. Sinema tarihinde bu şekilde filmle bütünleşmiş, hatta filmde de ileri gitmiş film müzikleri bulunmaktadır. Bu şarkılar zamanında çok popüler olmuş, müzik listelerinde üst sıralarda yer almış; böylece bu filmlerin gişe ve soundtrack albüm rakamlarının yükselmesini sağlamışlardır. Hatta günümüzde çoğu zaman fragmanlar sayesinde, film gösterime girmeden müzikleri duyulmakta ve bu Konuralp’in müziklerin film için, afişlerden, gazete ilanlarından daha etkin bir reklam aracı olduğu görüşünü doğrulamaktadır (2004:78).

Sinema tarihinde müzikleriyle öne çıkan, hatta müzikleri kendinden daha çok öne çıkan birçok film bulunmaktadır. Öyle ki, artık bu müzikler uzun yıllardır filmi izlemeyen, hatta bazen filmin varlığından dahi haberdar olmayan kişilere o filmin duygusunu hissettirebilmektedir. *Love Story* filminin müziği bunun en belirgin örneğidir. Birçok kişi, bu müziğin bir aşk filminin müziği olduğunu bilmemesine rağmen, bu melodinin aşkı anlattığını çok iyi bilmektedir. Öyle ki bu şarkı günümüzde düğün salonlarında, evlenecek çiftlerin salona giriş anlarında çalınmaktadır.

Benzer bir şekilde *The Good, The Bad and The Ugly* filminin müziği artık bir düello, meydan okuma müziği halini almıştır. Bu müziğin kovboyların yaptığı düelloları anlattığını yine filmi izlemeyen birçok kişi bilmektedir. Aynı mantıkla *Pembe Panter* filminin müziği, her duyulduğunda küçük adımlarla, gizlenerek takip etme hissi uyandırmakta; *Rocky* filmindeki dövüş sahnelerinde kullanılan *Eye of The*

Tiger adlı parça çalındığı ortamdaki insanları yavaş çekim dövüşmeye itmektedir. Bu parça Rocky'nin kaslı vücudunu çağrıştırdığı için vücut geliştirme salonlarında da sıklıkla çalmaktadır. Bu davranışların, film müziklerinin sahneleri destekleyici etkilerinin ve filmle duygusal anlamda bu denli bütünleşmelerinin doğal birer sonucu olduğu düşünülmektedir.

Müzikleriyle öne çıkan ya da müzikleri ün yapan filmlere verilen örnekleri arttırmak mümkündür. *Pulp Fiction*, *The Godfather*, *Kill Bill*, *Titanic*, *Selvi Boylum Al yazmalım*, *Dila Hanım*, *Hababam Sınıfı*, *İstanbul Kanatlarımın Altında* gibi filmler müzikleriyle bütünleşmiş filmlerdir. Örneğin *Hababam Sınıfı* adlı filmin müziği, filmdeki okul temasıyla öylesine bütünleşmiştir ki, günümüzde birçok ilkokulda teneffüs zili olarak kullanılmaktadır.

Film müziklerinin yukarıda belirtildiği gibi filminden bağımsız bir şekilde öne çıkması, yapılan anket çalışmasında deneklerin fikirleriyle de doğrulanmıştır. Etkilendikleri bir filmin müziklerini filminden sonra edinip edinmedikleri sorulduğunda, deneklerin % 50,62'si mutlaka bulup dinlediğini, % 45,68'i nadiren bulup dinlediklerini, % 3,70'i ise film dışında film müziklerini dinlemediklerini belirtmişlerdir. Bu sonuca dayanarak söylenebilir ki; % 96,30'luk çok büyük bir oran, filminden sonra filmin müziğini edinip dinleme eylemini en az bir kez gerçekleştirmiştir (Bkz Ek-2).

4. İlgi Çekme ve Eğlendirme

Filmlerde izleyiciyle duygusal bir iletişim kurulabilmesi, izleyicinin heyecanlandırılması ve eğlendirilebilmesi için müzik önemli bir araçtır. İyi seçilmiş bir müzik filmi daha ilgi çekici ve etkileyici hale getirecek, bu yolla izleyiciyi ekran (veya perde) karşısında tutmak daha kolay hale gelecektir.

Müziğin ilgi çekmek ve etkiyi arttırmak için kullanılmasının temelleri, konuşmaların müzik ile kaplandığı vodvillere kadar dayanmaktadır (Alpagut, 2004:36). Bu alışkanlık filmde müziğin kullanım şeklinde günümüze kadar süregelmiş, müziğin belki de en önemli işlevi olarak devam etmiştir.

5. Görüntüyle bütünleşerek beğeniye arttırma

Filmlerin müzikleriyle bu denli bütünleşmesi, müziğin ve görüntünün birbirini uyumlu bir şekilde desteklemesi sayesinde olmaktadır. Şüphesiz bahsedilen filmler müziksiz halleriyle bu kadar başarılı olmayacakları gibi, söz konusu müzikler de bu denli uyum sağladıkları bir filmle birlikte kullanılmasaydı başarılı olmayacaklardı.

Bu görüşü doğrulamak için anket kapsamında deneklere, normalde dinlediklerinde beğenmeyecekleri bir şarkıya, film müziği olarak rastlayıp da dinlediklerinde beğenme olasılıkları sorulmuştur. Deneklerin % 64,20'si bu durumun mümkün olduğunu ve bu durumu yaşadıklarını belirtmiştir. Bunun aksine müziksiz izlediklerinde etkilenmeyecekleri bir sahneden, müzik sayesinde etkilenme durumları sorulduğunda ise % 79,01'i olumlu yanıt vermiştir. O halde filmin ve müziğin birbirine büyük oranda katkı sağladığını, hatta müziğin filme katkısının daha büyük olduğu söylenebilecektir (Bkz Ek-2).

Maas (1993), film müziğinin işlevlerini tektonik (yapısal), syntaktik (dizimsel) ve anlamsal (semantik) ve medyatikleştirme olarak 4 başlık altında incelemiştir. Bu işlevleri şu şekilde açıklamak mümkündür (aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:59):

6. Çerçeveleme

Tektonik işlevin kapsamında Maas müziğın filmde, film dışında yapı elemanı olarak anons ve bitiş gerilimi veren bir unsur veya tümüyle filmi çerçeveleyen unsur olarak kullanılabileceğini söylemiştir (aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:59). O halde bu tanımlamada başlangıç jenerik ve final müziklerinin konu edildiğı söylenebilir.

Başlangıç jenerik müzikleri film başlamadan önce, içeriğı ve tarzı hakkında ipuçları vererek seyirciye ne izleyeceğini, ne tür bir filmin başladığı hakkında bilgi vermektedir. Jenerik müziğı olarak çoğı zaman filmin tema müziğı kullanılmaktadır. Final müziğı ise olayın ne şekilde son bulduğı hakkında bilgi vermenin yanında çoğı zaman bundan sonra ne olacağı konusunda da fikir vermektedir. Fon müziğı de tüm film boyunca boşlukları doldurarak bir bakıma filme müzikten bir çerçeveleme yapılmış olmaktadır.

7. Doruk Noktalarına Vurgu Yapma

Dizimsel işlevinde Maas müziğı bir anlatım aracı olarak tanımlamış, sahneleri doruk noktasına çıkardığı, gerçek ve hayal oluşumları birbirinden ayırdığı ve sahneleri birbirine bağıladığını belirtmiştir (aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:59). Maas'ın bahsettiğı bu sahneleri doruk noktasına çıkarma işlevi, filmlerde çoğı kez müziğın de doruk noktasına çıkmasıyla gerçekleşmektedir. Filmin yaratıcıları genelde duyguların doruğına çıkmasını hedefledikleri sahneye adeta müzikle işaret ederler. O sahnede müzik genellikle filmdeki en yüksek ses seviyesine ulaşır. Daha önce müziğın psikolojik etkilerinin açıklandığı bölümde de söylendiğı gibi yüksek sesli müzik duygularda büyük bir etki yaratmaktadır. Yüksek müziğın sağladığı

duygu yoğunluğu izleyici tarafından sahnenin duygusuna yorulur ve en etkileyici sahne çoğunlukla yüksek sesli müziğin yer aldığı sahne olur.

Yine güncel bir örnek vermek gerekirse *Issız Adam* filminden bahsedilebilir. Araştırma kapsamında görüşülen birçok kişi bu filmde en çok etkilendikleri sahnenin; filmin finalinde başkahramanların vedalaştıktan sonra tekrar hızla dönüp birbirlerine sarıldıkları sahne olduğunu belirtmiştir. Hatta film en çok bu sahnesiyle konuşulmuş, internette filmin bu bölümü en çok izlenen videolar arasında yer almıştır.

Film incelendiğinde müziğin sesinin en çok yükseldiği sahnenin sözü edilen sahne olduğu görülmüştür. Ayrıca yönetmen bu yüksek müziği kısa bir “tam sessizliğin” ardından duyurarak etkiyi artırıcı işitsel bir kontrast yaratmıştır.

8. Müziğin İşlevlerine İlişkin Farklı Görüşler

Maas’ın bahsettiği anlamsal işlev yukarıda açıklandığı gibi karakterleri tanıtanın yanı sıra coğrafyayı, zamanı, mekanı tanıtmaya işlevleridir. Medyatikleştirme işlevi ise filmlerde popüler müziklerin kullanılması yoluyla izleyicinin ilgisini çekerek konunun içine çekilmesini sağlamasıdır ve filmin yaratıcıları bu yüzden genelde bunu filmin açılış sekansında yaparlar.

Tony Thomas (1973)’a göre film müziği filme 2 önemli konuda önemli ölçüde eşlik etmektedir. Bunlar atmosferi yaratma ve filmin tansiyonunu belirleme işlevleridir. Film müziği atmosferi yaratır, yani konunun geçtiği coğrafyayı, zamanı, içinde bulunulan durumları belirtir. Filmin tansiyonunu belirler, yani sahnelerin parlak mı karanlık mı, soğuk mu sıcak mı olduğunu anlatır (aktaran Erdoğan, Solmaz, 2005:60). Thomas’ın bahsettiği bu işlevi ölçmek amacıyla anket kapsamında dolaylı bir soruya yer verilmiştir. Müziğin gerçekten de filmin

tansiyonunu belirleyip belirlemediğini anlamak için, deneklere gerilim yüklü bir sahnenin, sırf komik ve eğlenceli bir havadaki müziği nedeniyle kendilerini güldürüp güldürmeyeceği sorulmuş, % 49,38’lik bir topluluk bu soruya olumlu yanıt vermiştir. O halde müziğin mesajını ve duygusunu bazen de görüntüden bağımsız olarak ilettiğini söylemek mümkündür (Bkz Ek-2).

Farklı düşünürlerin de müziğin işlevine ilişkin yorumları birbiriyle benzerlik göstermektedir. Örneğin Pudovkin (1966)’e göre müziğin filmdeki rolü, nesnel görüntülerin izleyici tarafından yorumlanmasına yardımcı olarak öznel çıkarımlar yapmalarını sağlamaktır. Başta da belirtildiği gibi Mahmut Tali Öngören (2002) filmde kullanılan müzikleri; *dinleti için müzik*, *başlangıç müziği* ve *dip müziği* olarak gruplandırmaktadır. *Dinleti için müzik* kavramıyla müziğin müzikaller ve şarkılı filmlerdeki kullanımını, *başlangıç müziği* ile jenerik müziğini, *dip müziği* ile de fon müziğini kastetmektedir.

Müziğin filmdeki genel işlevlerini açıkladıktan sonra, filmde müziklerin hangi amaçlarla kullanıldığı, filmde hangi rolleri oynadığı aşağıdaki şekilde listelenebilir.

9. Film Müziğinin Filmde Üstlendiği Roller

Öngören (2002), filmde dip müziğinin işlevlerini, bilgi verme, durumu ya da sonucu belirtme, kişilik belirtme, ruhsal yapıyı aktarma, dramatik havayı belirtme, vurgulama ve noktalama, heyecanı destekleme, coğrafya ve dönemi yansıtmaya, geçişi sağlama, boşluğu doldurma, karşılıklı konuşmanın yerini alma, ses efektinin yerini tutma, kurgu ile eşleşme şeklinde sıralamıştır. İşlevleri maddelemek gerekirse, bir filmde müziğin üstleneceği roller şu şekilde sıralanabilir:

- a. **Coğrafya belirtici:** Filmde; olayın geçtiği ülke, bölge, yöreye ait müzikler kullanılır. *Eşkîya* filminde başkahraman köyüne döndüğünde Şanlıurfa'ya özgü müziklerin çalması coğrafya belirtme işlevini yerini getirmektedir.
- b. **Anlamı destekleyici:** Bir diyalog sırasında kişinin karşısındakinin söylediğinden ne anladığı, hatta bazen hiçbir şey anlamadığı müzikle anlatılabilir. Bazen bir diyalog sırasında kişi konuşmaya devam ederken kamera dinleyenin ifadesiz suratına odaklanır, konuşan kişinin sesinin yerini tamamıyla müzik alır. İzleyici müziğin renginden o kişiye acı bir haber verildiğini anlayabilir.
- c. **Atmosfer belirten:** Olayın geçtiği yerdeki ve andaki atmosferi belirtmek için genelde o coğrafyaya uygun olmasının yanı sıra, o döneme de uygun müzik kullanılır. Örneğin *İstanbul Kanatlarımın Altında* adlı filmde 17. yüzyılda İstanbul'da geçen bir olay anlatılmakta, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu hüküm sürdüğü için filmde vurmali çalgılar ve ney ağırlıklı geleneksel Osmanlı müziğine yakın bir tarz yakalanmıştır.
- d. **Duyguyu destekleyici:** Müziğin, izleyicinin neşe, hüzn, heyecan gibi duygularını yaratan ya da arttıran bu rolü film müziğinin duygusal etkilerini konu eden başlık altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.
- e. **Vurgulayıcı:** Filmde çoğu zaman bir sahneye, bir yere, bir kişiye vurgu yapmak için müzik kullanılır. Örneğin *Havuz* adlı filmde, müziğin ilk duyulduğu yer filmde havuzun ilk karşımıza çıktığı sahnedir. Burada müzikle filmin asıl konusu olan havuza vurgu yapılmaktadır.
- f. **Doldurucu:** Filmlerde müziğin en sık üstlendiği görevdir. Birçok sahnede sessizliği bozmak, anlatımdaki boşluğu doldurmak, akışı sağlamak ve sahnedeki monotonluğun izleyiciyi sıkıkmaması için dolgu müziği kullanılır.

- g. Geçişi sağlayıcı:** İki sahne arasındaki geçişi yumuşatmak, sahneler arasında anlam bütünü sağlamak, izleyiciyi bir sonraki sahneye hazırlamak için kullanılan müziktir. Doldurucu müzik gibi, geçişi sağlayıcı müzik de sık kullanılmaktadır.
- h. Canlılığı vurgulayıcı:** Filmi hareketlendirmek için yine hareketli olan bir müzik kullanılır. Kalabalık ortamlardaki canlılık, hareket duygusunu güçlendirmek için kullanılır. Bu tarz müziğin kullanıldığı sahnelerde ortam olduğundan daha kalabalık ve hareketli algılanır.
- i. Kurguyla eşleştirilmiş:** Bazen müzik hareketle eşleştiği gibi kurguyla da birebir eşleşebilir. Müziğin bu görevi genelde hızlı kurgu-hareketli müzik eşleşmesi şeklinde görülebilir. Bu tür kullanımda her çekime bir vuruş ya da her sahneye birkaç nota gelecek şekilde eşleştirme yapılır. *Rocky* filmi ile filmdeki *Eye Of The Tiger* adlı şarkının eşleşmesi bunun en belirgin örneklerindendir.
- j. Gerilim hissettiren:** Filmde sahnenin gerilimli ruh hali, görüntüden çok müzikle verilir. Müziğin görüntüye uyum sağlamasını en çok gerektiren rollerinden biridir. Filmdeki gerilim keman, davul gibi çalgılarla sağlanabilirken; bazen bir ıslık, bir çocuk şarkısı bile gerilimi katlayabilmektedir. Örneğin *Elm Sokağında Kabus* adlı filmin açılış sekansında yavaş çekimde oyun oynayan küçük çocukların söylediği çocuk şarkısı izleyicide şiddetli bir gerilim hissettirmektedir. Aynı şekilde *Kill Bill* filminde oyuncunun koridorda yürürken ıslıkla çaldığı neşeli melodi ayak sesleriyle birlikte büyük bir gerilim yaratmaktadır.
- k. Doğallık hissi veren:** Genelde çevre sesi olarak kullanılan müzik doğallık hissi verir. Bir barda, kafeteryada çalan müzik izleyicinin o ortamı daha doğal ve gerçekçi algılamasını sağlar. *İssız Adam*, *Duvara Karşı* gibi filmlerde müzikler çoğunlukla çevre sesi olarak kullanılmıştır. Ev

ortamındaki sahnede bir müzik varsa, o müziğin cd'si oyuncu tarafından müzik setine takılırken gösterilir. Müziğin bu şekilde kullanımı gerçekliği artırır, dikkatin dağılmasını engeller.

l. Zamanın geçtiği duygusu veren: Müzik bu rolü çeşitli şekillerde üstlenebilir. Örneğin Duvara Karşı adlı filmde aralarında uzun zaman olan bölümleri birbirinden ayırmak, aradan zaman geçtiği hissini vermek için saz ekibiyle İstanbul'da boğaz manzaralı bir çatıda şarkı söyleyen bir kadın gösterilmekte, bu şarkılar bütünüyle yer almaktadır.

m. Kültürü yansıtır: Filmdeki bir oyuncunun, bir nesnenin farklı bir kültürden olduğunu belirtmek için kullanılan türde müziktir. Örneğin *İstanbul Kanatlarımın Altında* adlı filmde İtalya'dan gelen çizimlere bakarken İtalyan müziği çalmaktadır. *Çin İşi Japon İşi* adlı filmde başkahramana Japonya'dan gelen kutuya ilişkin sahnelerde Japon müziği çalmaktadır.

10. Film Müziğinin Psikolojik ve Duygusal İşlevi

Film müziğinin sıralanan işlevleri ve filmde üstlendiği rollerinin içinde bilimsel karşılığı da bulunan en önemli işlevi izleyicinin ruh halinde ve duygularında yaptığı değişikliklerdir. Film müziklerinin izleyicideki duygusal etkilerinin büyüklüğünü ölçmek amacıyla yapılan anket kapsamında, deneklere film müziklerinin filmdeki duyguyla olan ilişkisi sorulmuştur. Bu soruya % 13,58'lik bir oran izleyicide oluşan duyguların asıl sebebinin müzikler olduğunu, duygusal etkiyi müziğin yarattığını düşündükleri şeklinde yanıt vermiştir (Bkz Ek-2). Müziğin filmdeki duyguyu desteklediğini, etkiyi arttırdığını düşünen deneklerin oranı ise % 86,42'dir.¹⁸

¹⁸ Ankette kalan 2 seçenekten biri müziğin herhangi bir etkisinin olmadığı, diğeri ise müziğin gerçeği bozarak dikkati dağıttığı şeklindedir. Denekler arasından bu seçenekleri işaretleyen olmamıştır.

Film müziğinin izleyici üzerindeki duygusal etkileri, müziğin insanlar üzerinde yaptığı biyolojik ve psikolojik değişikliklerin doğal bir sonucudur. O halde öncelikle müziğin yaptığı bu değişiklikleri incelemek gerekmektedir.

İnsanlık tarihi kadar uzun bir geçmişe sahip olan ve zamanla değişik boyutlar kazanan müziğin, insanlar üzerine çok çeşitli etkileri vardır. Bu etkiler hem olumsuz hem de olumlu olabilmektedir. Müzik, çoğunlukla bir eğlence aracı olarak görülmesine karşın, aslında duygu ve düşünceleri seslerle anlatma veya sesi düzenli ve estetik amaçlara uygun şekilde kullanma sanatıdır. Müziğin sadece bir eğlence aracı olmadığının, insan ruhunun derinliklerinden zihin ve düşünce dünyasına kadar uzanan bir iletişim yolu olduğunun anlaşılmasıyla, müziğin bu özelliğinden nasıl faydalanılabileceği düşüncesi, çok sayıda bilimsel araştırmaya konu olmuştur (Akcan, 2009:çevrimiçi).

Müziğin etkilerine yönelik yapılan birçok araştırma göstermektedir ki müziğin canlılar üzerinde biyolojik, dolayısıyla da psikolojik açıdan önemli etkileri bulunmaktadır. Biyolojik etkisinin herhangi bir yaşamsal bir birikim veya müzikal bir eğitim gerektirmediğinin kanıtı olarak, müziğin henüz anne karnındaki çocuğa dinletildiğinde dahi bazı değişikliklere sebep olması gösterilebilir. Ancak psikolojik etkisi biyolojik etkileriyle doğrudan ilişkili olmakla birlikte yaşamsal tecrübeler, içinde bulunulan ruh haline ve hatta alınan müzikal eğitime bağlı olarak değişebilmektedir.

Aristo tiyatroda müzik dinleyicisinden söz ederken, çeşitli müzik makamlarının ezgi düzenlemelerinin ahlaksal yanlarıyla, coşkusal ve etkinleştirici ya da edilginleştirici özelliklerine ilişkin yanlarıyla tartıştıktan sonra, soylular için ve halk için ayrı ayrı müziklerin oluşmuş bulunmasını haklılamış ve bu durumun hoş görülmesini öğütlemiştir (Oskay, 2001:13).

Yapılan araştırmalara göre müziğin biyolojik etkilerinin aktif ve pasif faaliyetler sonucu ortaya çıktığı görülmüştür. Aktif etkinlikler çalgı çalma, şarkı

söyleme ve müzikle hareket gibi kişinin aktif olarak sürece katıldığı etkinliklerdir. Klasik müzikterapi uygulamaları genelde aktif etkinliklerle gerçekleştirilmektedir. Pasif etkinliklerdeyse kişi pasif olarak müziği dinlemektedir. *Reseptif Müzikterapi* adı verilen yaklaşımda müzikten dinleme yoluyla faydalanılmaktadır. Titreşim özelliklerini kullanan *Vibrasyonel Terapi*, müzikle rahatlamayı hedef alan *Müzikle Neurobiofeedback* pasif yöntemlerden bazılarıdır (Çoban, 2005'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi). Film müziklerinin etkileri müziği icra etme değil dinleme yoluyla meydana geldiği için bu çalışmanın kapsamına giren faaliyet pasif faaliyetlerdir ve çalışma daha çok müziğin bu yöndeki etkileri üzerinde yoğunlaşacaktır.

a. Müziğin Dinleyici Üzerindeki Etkileri

(1) Biyolojik Etkiler

Müziğin etkilerine dair yapılan birçok araştırmada araştırmacının yola çıkış amacı doğrultusunda tahmin edilen sonuçlara ulaşılmış, müziğin etkileri biyolojik ve psikolojik olarak kanıtlanmıştır. Bu etkilerin müziğin hangi bileşenine bağlı olduğunu belirlemek her zaman açıkça mümkün olmasa da bulgular en çok tempo, ses perdesi ve tonalite üzerinde yoğunlaşmıştır.

Makam ve beden etkileşimi ilk olarak Osmanlıda gündeme gelmiştir. Şuuri Hasan Efendi, Gevrekzade Hasan Efendi gibi Osmanlı hekimleri makamların hastalıklar ve duygular üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. Ancak bu bilgiler yıllarca tarihi bir bilgi olmaktan öteye gidememiş ve bunun üzerine somut araştırmalar yapılmamıştır. Daha sonra, 20. yüzyılın son çeyreğinde başlatılan müzik araştırmalarıyla ilginç sonuçlar elde edilmiştir. Bu araştırmalardan biri 2001 yılında Kanada'da yapılmıştır. Bu araştırmada hızlı ritimlerin ve majör makamların beynin sol ön bölgesinde alfa aktivitesinde azalma sağlayarak uyarılma (alfa

azalması) yaptığı tespit edilmiş mutluluk duygusunda artış elde edilmiştir. Yine aynı araştırmada yavaş ritimlerin ve minör makamların etkisi de incelenmiş ve bu sefer sağ ön bölgede uyarılma (alfa azalması) ve hüznün duygusunda artış saptanmıştır (Tsang, Trainor vd., t.y.'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Müziğin coşturucu ve sakinleştirici niteliği bedende farklı etkiler yaratmaktadır. Hirokawa adlı bir araştırmacı 18 ergen üzerinde coşturucu ve hareketli müziğin mutluluk kimyasallarından nörepinefrini artırdığını tespit etmiştir (Hirokawa'dan aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi). Öte yandan gevşetici müziğin stres hormonlarından olan kortizolü azalttığı bildirilmiştir (Khalifa, Bela vd. 2003'ten aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi). Ayrıca birçok araştırma strese bağlı tansiyon yüksekliği yaşayan hastalarda müziğin olumlu etkisinin olduğunu göstermiştir (Chafin, Roy vd. 2004'ten aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Hoşa gitmeyen müziğin etkilerinin incelendiği bir araştırmada, kişilere hoşa giden ve gitmeyen müzikler dinletilmiş ve kan serotonin miktarı ölçülmüştür. Serotonin beyinde bulunan aracı maddelerden olup mutlulukla yakından ilişkilidir. Bu madde eksildiğinde depresyon ortaya çıkmaktadır. Sonuçta hoşa gitmeyen müziğin kandaki serotonin miktarını azalttığı tespit edilmiştir (Evers, Suhr, 2000'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Müzik koruyucu ruh sağlığı açısından da önemli etkilere sahiptir. Beyni ve bedeni stresin etkilerine karşı korumaktadır. 28 sağlıklı kişi üzerinde müzikterapi öncesinde ve sonrasında duygudurum ve kortizol seviyelerinin ölçüldüğü bir araştırmada, 13 haftalık bir uygulamadan sonra duygudurum olumlu yönde etkilenmiş ve kortizol seviyesi düşmüştür (McKinney, Antoni vd. 1997'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Müzik strese bağlı bedensel tepkileri azaltmada da etkilidir. Özellikle tıbbi ve cerrahi girişimde bulunulan hastalarda strese bağlı çarpıntı, kan basıncı yükselmesi ve kalp hızı artışı gibi bulguların müzikterapi girişiyle düzeldiği

saptanmıştır. Kolonoskopi yapılan hastalardan bir gruba işlem esnasında müzik dinletilmiş, bir gruba da dinletilmemiş. Müzik dinletilmeyen grupta strese bağlı kalp hızı artışı ve kan basıncı yüksekliği tespit edilmiş, müzik dinleyen grupta ise hem kalp hızı hem de kan basıncı normal değerlerde seyretmiş, sıkıntının azaldığı gözlenmiştir (Smolen, Topp vd. 2002'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi.).

Lokal anestezi ile ameliyat edilen kişilerde kendi seçtikleri müziğin dinletilmesi sonrasında daha az sıkıntı, daha iyi bir kalp hızı ve kan basıncı saptanmışken müzik dinletilmeyenlerde aynı etki elde edilememiştir (Mok, Wong, 2003'ten aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Müzikal çalışmalar kas gevşemesine, düzgün ve etkili solunuma da katkıda bulunmaktadır. Streste deri direnci artar ve deri ısısı düşer. Uygun müzik bu değişiklikleri kontrol edebilmektedir (Bernardi, Porta vd. 2006'dan aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Bir fonksiyonel MR çalışmasında polifonik müzikle istirahat eden bireylerde beyin kabuğunun ön ve yan bölgelerinde (frontal, temporal, parietal) kan akımı artışı olduğu ve sonuçta dikkat, hafıza, anlamlandırma ve hedefe yönelme fonksiyonlarının arttığı gözlenmiştir (Janata, Tillmann vd. 2002'den aktaran Tütem, 2009:çevrimiçi).

Müziğin yukarıda sıralanan biyolojik etkilerinin sonucu olarak birçok duygusal etkisinin olduğu ve bu etkilerin tempo, ritim, melodi gibi unsurlara bağlı olarak değiştiği bilinmektedir. Şu ana kadar bahsedilen biyolojik etkiler, biyolojinin pozitif bir bilim olması nedeniyle deneyler sonucu kanıtlanmış bilimsel gerçeklerden derlenmiştir. Ancak psikolojinin sosyal bilim olması, değerlendirmelerin en çok kabul gören bilgiler çerçevesinde yapılmasına imkan vermektedir. Şu bir gerçektir ki, müziğin duygusal etkileri kişinin yaşamsal tecrübeleri ve ruh haline göre değişkenlik göstermektedir. Ancak bu çalışmada

bahsedilen duygusal etkiler, öznel unsurlara değil çoğunluk tarafından kabul gören nesnel genellemelere dayandırılmıştır.

(2) Psikolojik ve Duygusal Etkiler

Film müziğinin psikolojik etkileri iki ana başlık altında incelenebilmektedir. Bunlarda ilki müziğin, görüntüye bağlı kalmaksızın yaptığı etkiler, diğeri ise görüntüye bağlı olarak elde edilen psikolojik etkilerdir. Birinci tür etkide görüntünün hiçbir rolü olmamakla beraber, bu etkiyi yaratan müziği oluşturan seslerin algılama üzerindeki etkilerinden kaynaklanmaktadır. İkinci tür etkilerde ise müzik perdedeki etkilerle etkileşim halindedir. Burada müzik, daha çok sahnelerin yorumlanmasında yönlendirici ve destekleyici bir rol oynamaktadır (Konuralp, 2004:94). Müziğin bu görüntüyle eşleşen ikinci tür etkisi, birinci tür etkisiyle doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim halindedir.

i. Müziğin Görüntüden Bağımsız Duygusal Etkileri

Müziğin yükseklik, genlik ve tını gibi fiziksel özelliklerine bağlı olarak dinleyicide meydana getirdiği çeşitli etkiler en genel şekliyle şöyle sıralanabilir (Konuralp, 2004:93):

- Belli bir şiddetin üzerindeki sesler insanı rahatsız etmekte ve hatta acı bile verebilmektedir.
- Yüksek perdeli sesler, küçük ve hafif duygusu; alçak perdeli notalar ise ağır, büyük gibi duygular oluşturmaktadır.
- Frekanstaki kaymalar, çıkış ve düşüş hissi uyandırmaktadır.

- Yine frekansta yukarı doğru tırmanış, genliğin de artmasıyla birlikte, artan bir tedirginlik, aşağıya doğru frekansla birlikte, artan bir tedirginlik, aşağıya doğru frekansla birlikte genliğin azalması rahatlama hissi verir.
- Frekanslar ve genlikler aynı bile olsa, tını değişmesi insanda farklı izlenimler bırakır.

Sesin yükseklik derecesinin etkileriyle ilgili Juslin (1997), yüksek sesli müziğin yoğunluk, güç, kızgınlık, gerilim ve neşe, alçak sesli müziğin ise yumuşaklık, hassasiyet, üzüntü, ağırbaşlılık ve korku gibi duygularla eşleştirilebileceğini belirtmiştir. Sesin yükseklik seviyesindeki hızlı değişimleri eğlenceli, az değişim ya da hiç değişim olmamasını ise üzüntülü, barışçıl, ya da saygın sıfatlarıyla tasvir etmiştir. Bunun yanında Hevner (1935) yüksek sesli çalınan akorlar ve yüksek perdeli akorların, düşük sesli çalınan ve düşük perdeli akorlara göre modaliteden bağımsız olarak daha fazla mutluluk duygusu uyandırabildiğini söylemiştir (aktaran Kutlay, 2007:20). Bu görüşler doğrultusunda söylenebilecek en doğru şey, müziğin yüksek sesli çalınmasının duygularda ve duygu yoğunluğunda önemli derecede değişikliğe sebep olduğudur.

ii. Müziğin Armonik Açıdan Duygusal Etkileri

Müziğin dinleyicisinde bir de tempo, melodi, armoni ve ritme bağlı olarak meydana getirdiği etkiler vardır. Bu konuda yapılan birçok araştırmanın sonuçlarından elde edilen bulgular en genel hatlarıyla şu şekildedir: Hızlı müzik yavaştan daha neşelidir ve tercih edilen tempo birimi dakikada 70 ile 110 vuruştur. Hızlı bir tempo bir diyalog, bir resim ya da herhangi bir sahnede aksiyonun hızını artırıyormuş etkisi uyandırırken yavaş bir müzik dramatik tempoda azalma etkisi yapar. Keskin ritimler daha ciddi bir hava yaratırken yumuşak ritimler daha oyunlu ve hayali, eşit olmayan ritimler ise elit ve asil izlenimler bırakmaktadır. Majör

tonalite neşeliyken, minör tonalite hüzünlü ve esrarengizdir. Konsonant armoniler açık ve berrak, dissonant armoniler ise acıklı, ajite ve üzüntülüdür.¹⁹ Forte daha heyecan verici, piyano sakinleştiricidir. Cook (1959), müziğin aralıklar bazında farklı duygusal etkilerini armonik açıdan şu şekilde sınıflandırmıştır (aktaran Kutlay, 2007:16):

Tonik akor: Duygusal olarak nötraldir; final hissi uyandırır.

Minör ikili: Minör ortamda toniğe doğru yarı tonal tansiyondur: ruhsuz acı, keder ve melankoli hissi uyandırır.

Majör ikili: Geçiş notası olarak kullanıldığında duygusal ifade nötralken, majör ortamda toniğe doğru tam tonal tansiyon; memnuniyet ve final hissi yaratır.

Minör Üçlü: Uyumlu fakat doğal üçlünün depresif halidir; trajedi, acıya katlanarak kabul etme hissi verir.

Majör Üçlü: Uyumlu, doğal üçlüdür; neşe, mutluluk tasvir eder.

Majör Beşli: Dışa dönük, aktif ve neşeli bir akordur.

Minör Beşli: Süregelen bir acının ifadesi, duygusal bir acı çekme, şikayet etme, kötü kaderi protesto etme gibi duygular uyandırır.

iii. Akorların Ruhsal Anlamları

Akorların ruhsal anlamları ise şu şekilde belirlenmiştir (Polat, 2009:çevrimiçi):

Do Majör: Tamamen saftır. Karakteri masumiyet, basitlik, saflıktır.

Do Minor: Aşkın ilanı ve aynı zamanda mutsuz bir aşkın kederi. Bu anahtarın özünde zayıf düşmüşlük, özlem, umutsuz aşkın iç çekmesi yatar.

¹⁹ Konsonant armoniler uyumlu, dissonant armoniler ise uyumsuz armonilerdir.

Re bemol Majör: Kurnazlığı andıran bir anahtardır. Gülmez ama gülümser; ağlamaz ama yüzünü buruşturur. Sonuç olarak, bu anahtarla sadece alışılmışın dışındaki karakterler anlatılabilir.

Re Majör: Zafer marşlarının, ilahilerin, savaş çağlıklarının anahtarı... Bu yüzden, davetkar senfoniler, marşlar, tatil şarkıları ve ilahiler bu anahtarla yazılmıştır.

Re Minör: Melankolik bir kadınsılık, huysuzluk ve gülünçlük ifade eder.

Re diyez Minör: Ruhun en derin kederlerinin, ümitsizliğin, en kötü bunalımın, ruhun en kasvetli halinin verdiği endişeleri anlatır. Her korku, titreyen kalbin her tereddütü, bu korkunç anahtarla hayat bulur. Derler ki, hayaletlerin dili olsa, bu dilin anahtarı *re diyez majör* olurdu.

Mi bemol Majör: Aşkın, adanmışlığın ve Tanrı ile samimi sohbetin anahtarıdır.

Mi Majör: Bu anahtarda mutluluğun haykırıları ve sınırsız sevinç hakimdir.

Fa Majör: Sakinlik duygusu verir.

Fa Minör: Derin bir bunalım, cenaze hüznü, sefilliğin inlemesi ve ölüme özlemidir.

Fa diyez Majör: Zorluklara karşı alınan zafer, engellerin ortadan kalkmasıyla derin bir nefes alma; şiddetle mücadele eden ve sonunda yalanları alt etmeyi başaran ruhun yankısıdır.

Fa diyez Minör: Kasvetli bir anahtardır. Gücenme ve hoşnutsuzluk, bu anahtarın dilidir.

Sol Majör: Kırsal, güzel, lirik olan her şey, sakın ve tatminkar olan her tutku, gerçek dostluk ve sadakat dolu aşk için sevgi dolu her minnettarlık, kalbin her nazik ve huzur dolu hissinin anahtarıdır.

Sol Minör: Hoşnutsuzluk, huzursuzluk, başarısız olan bir plana duyulan endişe; dışların huysuzca gıcırdaması; kısaca gücenme ve beğenmemeyi ifade eder.

La bemol Majör: Mezarın anahtarıdır. Ölüm, mezar, çürümek, yargılanmak, sonsuzluk bu anahtarın özünde yatar.

La bemol Minör: Sızlanan, boğulana kadar kalbi sıkışan; feryat eden bir hüznün, zor bir mücadele; kısaca bu anahtarın rengi zorlukla mücadele eden her şeydir.

La Majör: Bu anahtar masum aşkın ilanını, kişinin ilişkilerinden duyduğu tatmini, ayrılırken sevgiliyi tekrar görecektir olmanın heyecanını, dinç bir mutluluğu kapsar.

La Minör: Dindar bir kadınsılık ve karakterin şefkatini kapsar.

Si bemol Majör: Coşku dolu aşk, açık bir bilinç, daha iyi bir dünya için umudu ifade eder.

Si bemol Minör: Güçlü bir şekilde renkli, vahşi tutkuları duyuran, göz kamaştıran renklerle bestelenen bir anahtardır.

Bunların yanında Juslin ve Sloboda (2004) majör tonun mutluluk duygusunun yanı sıra şükran dolu, huzur içinde, sakin, rahat, resmi, ciddi, huşu telkin eden, heybetli gibi duygular da uyandırdığını, aynı şekilde minör tonun da üzüntü duygusunun yanı sıra hayalilik, gerilim, sinir, nefret, tiksinti, ağırbaşlılık gibi duygular da uyandırabildiğini belirtmişlerdir. Gerardi ve Gerken (1995) çıkan melodilerin mutluluk (çocuklar için geçerli değil), asalet, gerilim duygularının yanı sıra korku, sürpriz, kızgınlık ve potansiyel içerme duygularını; inen melodilerin ise heyecan, zarafet, güçlülük, şiddetlilik ve üzüntü, can sıkıntısı ve memnuniyet tasvir ettiğini söylemiştir (aktaran Kutlay, 2007:20-21).

Suç ve şiddet dolu hızlı yaşamları konu eden *Pulp Fiction* (1994), ana tema müziğiyle temponun, akorların ve armoninin etkisine örnek gösterilebilir. Parçanın coşkulu duygular uyandıran müziği incelendiğinde armonisinin majör beşli olduğu görülebilir. Majör beşli dışa dönük, aktif ve neşeli bir armonidir. Parçanın çoğunlukla içerdiği akorlar ise şunlardır:

A (La Majör) - D (Re Majör) - B (Si Majör)

Bu parçanın temposu oldukça hızlıdır. 182 pbm olan tempo 168 - 200 bpm aralığına denk geldiği için Vivacissimo'dur, bu parçanın çok hızlı ve canlı olduğunu ifade eder (Bkz. Ek-1). Bu akorlar hızlı tempolu bir parça içinde çalındığında daha önce belirtildiği gibi aşk, heyecan, mutluluk belirten marş, tatil şarkısı havasında parçalardır. Filmde de bu şekilde hızlı, neşeli, canlı ve aşk dolu bir hava vardır.

iv. Müziğin Görüntüye Bağlı Duygusal Etkileri

Müziğin görüntüyle eşleşerek yarattığı bu etkinin, birinci tür etkisiyle doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim halinde olduğu daha önce belirtilmiştir. Birinci türdeki psikolojik etkiler, görüntüyle desteklendiğinde, ilk durumdaki etkiden çok daha farklı bir etkinin ortaya çıkmayacağı yüksek bir olasılıktır. Ancak bu durum büyük oranda görüntü ile müziğin uyumu koşuluna bağlıdır. Bu uyum ne kadar fazlaysa, müziğin ilk durumdaki psikolojik etkisini sağlamak hatta arttırmak o kadar mümkün olacaktır. Ancak görüntü ve müziği bir araya geldiğinde yaratacağı etkiyi açıklamadan önce görüntü ve müziğin nasıl bir ilişki içinde olduğunu açıklamak gerekmektedir.

Müzik her ortamda duygularla direk veya dolaylı bir ilişki içerisinde ve bunu çoğu zaman fark ettirmeden yapmaktadır. Bu bağlamda müzik duyguları yönlendirerek ve arttırarak görülen ile ilgili ne hissedileceğini belirlemektedir. Konuralp (2004)'in görüşüne göre, görme ve işitme her zaman ortak bir biçimde faaliyettedirler.

Müziğin görüntüye ek bir öge olması insanın yaşantısının doğal bir eylemi olarak ortaya çıkmıştır. İnsan; gören, duyan, bunun yanında gördüklerini ve duyduklarını yorumlayan bir canlıdır. Gözleri kapalı müzik dinleyen bir kişi dışında herkes, müzik dinleme eylemini gerçekleştirirken bunu bir izleme eylemiyle birlikte gerçekleştirmektedir. Şöyle ki herhangi bir ortamda edilen bir sohbet sırasında çalan müzik, kişinin diğer sohbet ettiği kişileri izlerken dinlediği müziktir. Aynı mantıkla, bir partide dans eden bir kişi, çalan müziği dans eden diğer kişileri izlemesi sırasında dinlemektedir. Hatta evde yemek yaparken müzik dinleyen kişi sebzeleri doğrayan, dışarıda alışveriş yapan kişi ise market raflarındaki ürünleri alan kendi ellerini izlemektedir. O halde müzik dinlerken sürekli izleme halinde olan kişinin, izlerken de müzik dinleme isteği kaçınılmaz hale gelmektedir.

Müziğin görüntüye eşlik etmesi gerektiği fikri, hareketli görüntünün elde edildiği ilk yıllarda ortaya çıkmıştır. Sinematografin bulunmasından önce büyüğü fenerle yapılan (bugünkü slayt gösterilerini andıran) gösterilerde dahi gösteriye müzik eşlik etmiştir.

Film kuramcılarının yıllar önce yaptığı araştırmalarda, izleyiciler görüntüye ses eklendiğinde perdeyi daha aydınlık gördüklerini ifade etmişlerdir. Bu sonuç filme eşlik eden müziğin görüntüyü daha anlaşılır kıldığının bir kanıtı olarak düşünülebilmektedir. İzleyicilerin de müziğin bu işlevinin farkında oldukları varsayılarak, izleyiciye filmde müzik kullanmanın ne derece gerekli olduğu sorusu sorulmuş, müzik kullanmanın; gerekli, yardımcı, gereksiz, uygunsuz olduğuna ilişkin seçenekler arasından uygun seçeneği seçmesi istenmiştir. Deneklerin % 59,26'sı filmde müziğin gerekli olduğunu, müzik olmadan filmin de olmayacağını belirtmiştir. Kalan % 38,27 müziğin filmde yardımcı bir unsur olduğunu, % 1,23'ü ise filmde müzik kullanmanın yanlış olduğunu, kullanılmaması gerektiğini düşündükleri belirtmiştir.

Öte yandan, görüntüye eşlik eden müziğin türü, izleyiciye yönelik planlanan amaca göre değişkenlik göstermektedir. Bahsi geçen görüntü bir sinema filmi, televizyon dizisi, reklam filmi veya video klip olabileceği gibi, bu görüntüye eşlik eden müzik de bu türe göre değişkenlik gösterecektir. Örneğin, genellikle kısa planlardan oluşan ve hızlı kurguyla birleştirilmiş reklam filmlerinde, kendi hızı ve temposuna uyacak şekilde hareketli ve hızlı ölçüde müzikler kullanılmaktadır. Benzer biçimde, duygusal ve yavaş tempoda bir şarkı için çekilmiş bir video klipte görüntüyle uyumlu olması için sıklıkla yavaş çekim efekti kullanılır veya klipteki oyuncular yönetmenin yönlendirmesiyle daha yavaş hareket eder.

Müziğin görüntüye eşlik etmesinde farklı teknikler kullanılmaktadır. Bunların içinde en yaygın olanı yukarıda bahsedildiği gibi yavaş görüntüye yavaş müzik, hızlı görüntüye ise hızlı müziğin eşlik etmesidir. Bu durum sinemada, televizyonda, reklamlarda ve video kliplerde büyük oranda böyledir. Müziğin

görüntüye küçük ayrıntılarıyla eşlik etmesi tekniğinde ise temel olarak müzik ile görüntü arasında matematiksel bir eşleşme söz konusudur, diğer bir deyişle orkestra görüntüdeki sesleri taklit etmektedir. Örneğin görüntüde merdivenlerden hızla inen birisi varsa, bu görüntüye eşlik eden müzikte o kişinin adımlarıyla uyumlu bir piyano sesi bulunmaktadır ve piyanonun tuşlarına, görüntüdeki kişinin merdivenden inerken attığı adımlarla aynı anda basılmıştır. Bu tekniğin en belirgin örneklerine çoğu zaman askerlerin ayak seslerinin vurmalı çalgılarla taklit edilmesi şeklinde rastlanmaktadır. Ancak bu konuda kuramcıların farklı yaklaşımları da bulunmaktadır.

Film ve film müziği kuramcıları, eserlerinde film müziği konu edindiklerinde çoğunlukla müziğin görüntüyle eşleşmesini ele almışlar, bu eşleşmenin ne şekilde olması gerektiğini irdelemişlerdir. Bu eşleşmeyi; görüntüyle çakışan müzik kullanma veya görüntüyle çelişen müzik kullanılma şeklinde ikiye ayırmışlardır.²⁰

v. Görüntüye Paralel Müzikle Etki Yaratma

Paralel müzikte müziğin ritmi genelde filmin ritmiyle uyum içinde olmaktadır. Kovalamaca sahneleri hızlı tempolarla, durgun sahneler ağır tempoyla verilmektedir. Bu durumlarda ritmin adeta sinir sistemini yavaşlatıcı bir etkisi bulunmaktadır. Kalp atışları ve nefes alıp vermeler, çalan müziğin ritminden etkilenmekte, bunlarda ritme bağlı olarak artış ve azalmalar görülmektedir. Bu psikolojik etki ve perdede görülen görüntü sayesinde, izleyici filmin akış hızına kendisini daha iyi ayarlayabilmektedir (Konuralp, 2004:96). Bu teknik seyre yönelik filmlerde, özellikle de Hollywood Sineması'nda yaygın olarak kullanılmaktadır. Bunun sebebi, seri üretim yapan Hollywood Sineması'nın bir bakıma kolay yolu seçmesi olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu tür kullanımda müzik görüntüyü sonuna

²⁰ Farklı bir grup ise filmde müzik kullanılmaması gerektiğini söylemişse de, bu grup film müziklerinin etkileriyle ilgilenen bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

kadar destekleyici konumdadır. Paralel giden görüntü ve müzik, bu kullanımda birbirlerine güç vermekte, etki en pratik yoldan arttırılmaktadır.

Paralel müzik, karakterlerin ruh halini ve hareketlerini aktarma, izleyicinin algılama sürecini kolaylaştırma çabasıdır. Bir bakıma izleyiciye, izlediği görüntüler karşısında ne hissetmesi gerektiğini söylemektedir. Daha önce anket kapsamında sonucunda bahsedilen bir soru bu noktada tekrar hatırlatılabilir. Gerilim sahnelerinde, sadece müzik nedeniyle gülebilecek izleyicilerin oranı % 49,38 olarak ölçülmüştür (Bkz Ek-2).

Görüntüye paralel olan müzik olgusuyla ortaya çıkan iki müzik kullanım biçiminden biri daha önce besteci Max Steiner ile ilgili başlık altında anlatılan *Mickey Mouselama* tekniği ile mümkün olduğunca perdede olan her hareketi müzikle taklit etme çabasıdır. Bu teknikte, müziğin görüntüye küçük ayrıntılarıyla eşlik etmesi söz konusudur. Temel olarak müzik ile görüntü arasında matematiksel bir eşleşme söz konusudur, diğer bir deyişle orkestra görüntüdeki sesleri taklit etmektedir. Örneğin görüntüde merdivenlerden hızla inen birisi varsa, bu görüntüye eşlik eden müzikte o kişinin adımlarıyla uyumlu bir piyano sesi bulunmaktadır ve piyanonun tuşlarına, görüntüdeki kişinin merdivenden inerken attığı adımlarla aynı anda basılmıştır. Bu tekniğin en belirgin örneklerine çoğu zaman askerlerin ayak seslerinin vurmalı çalgılarla taklit edilmesi şeklinde rastlanmaktadır. İlk dönem Disney filmlerinde (Silly Symphonies serisi) *mickey mouselamak* şeklinde ifade edilmiştir.

Film müziğinin altın çağını başlattığı kabul edilen Steiner; filmlerinde adeta kişileri, mekanları ve nesneleri bir müzikal cümle ile birleştirmiştir. Aynı dönemin başarılı bestecisi Alfred Newman ise, Steiner'in aksine *mickey mouselama* tekniğini sanatsal açıdan doğru bulmamıştır. Onun spesifik ana motiflerinin tersine Newman, sahnelerin ruh hallerinden ve gereksinimlerinden yola çıkmayı tercih etmiştir. Bu amaçla, görüntüyü müzikle taklit etmek yerine, görüntüdeki duyguyu müzikle destekleyen bir kullanım şeklini benimsemiş; senfonik müzik, yaylı çalgılar ve

abartılı titreşim kullanarak sahnelerin duygusunu arttırmayı hedeflemiştir (Tonks, 2006:17). Film müziğinin altın çağında, iki bestecinin bu iki farklı kullanım şekli ve Newman’ın müziği duygusal etkiyi arttırıcı bir öge olarak kullanması film müziği tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Çünkü bu noktada müziğin; görüntüye eşlik etmesinin, uyum sağlamasının ötesine geçtiği görülmektedir. Artık müzik karşımıza, sadece sahneyi destekleyen değil, sahnedeki etkiyi arttıran ve hatta etkiyi yaratan öge olarak çıkacaktır.

Müziğin görüntüye paralel kullanımının diğer şekli ise yine daha önce “müziğin işlevleri” kapsamında belirtilen kahramanlara, mekanlara ve duygulara özel beste yapılması tekniği olan *Leitmotive* kullanma tekniğidir. Bu teknikte amaçlanan, müziğin duyulduğu anda; bir karakteri, olayı, mekanı veya duyguyu çağrıştırmasıdır. Müzikten direk olarak yardım alınan bu teknik, belki de müziğin işlevsel yönünün en çok ağır bastığı tekniktir. Bu noktada müziği diğer işlevlerinin de ötesinde bir misyon yüklenmekte ve müzik “olmazsa olmaz” bir konuma getirilmektedir.

Müziği, leitmotive şeklinde kullanımıyla örneklendirmek gerekirse Nuri Bilge Ceylan’ın, Mayıs Sıkıntısı adlı filmiyle ilgili bir görüşmede söylediği şu sözler aktarılabilir (Köstepen, Yücel vd. 2009:çevrimiçi):

“...Mahmut eski karısının evine bakmaya gittiğinde, önce o evin kimin evi olduğunun anlaşılamayabileceği korkusuna kapıldım ve müziği onu çağrıştırması için koydum. Çünkü başlangıçta o sahnenin yeri eski eşiyle konuşmasının arkası değildi. Evli sevgilisi ve kocasına rastladığı sahnenin ardındaydı. Sevgilisinin evine gitti zannedilebilirdi...”

vi. Görüntüye Zıt Müzikle Etki Yaratma

İnsan psikolojisinin uyum gösterme ve bağdaştırma eğiliminden ilham alarak üretilen *counterpoint* adındaki bu teknik Sergei Eisenstein tarafından ortaya atılmıştır. Eisenstein her duygunun, içinde tam zıttı olan duyguyu da barındırmasından yola çıkarak böyle bir fikir öne sürmüştür.

Eisenstein, dolaysız çözümü olan her düzenlemede, bu çözüme doğrudan karşıt konumda, aynı ölçüde doğru ve aynı ölçüde etkileyici başka çözümler de bulunduğunu iddia etmiştir. Bu duruma örnek olarak; bir dehşet anında kişinin yalnızca korkusunun nedeninden kaçmakla kalmayıp, aynı zamanda büyülenmiş gibi korku kaynağına doğru sürüklenmesini göstermiştir. Aynı şekilde, eğer bir rolün belirli bir anı çılgınca bir çılgılık gerektiriyorsa, çılgınlıkla yaratılan etkinin, zorlukla duyulabilecek bir fısıltıyla da yaratılabileceğini öne sürmüştür (Eisenstein, 1993:90).

Eisenstein'ın bu görüşü film müziği tekniğine uyarlandığında, daha önceden verilen bir örnek hatırlatabilir. Müziğin gerilim verme işlevi açıklanırken verilen *Kill Bill Volume 2* ve *Elm Sokağında Kabus* örneklerinde, ısıklık çalınan neşeli bir melodiyle ve çocukların oyun oynarken söylediği bir şarkıyla belki de gerilim verici bir müzikten çok daha etkili olunmuştur.

Eisenstein'ın görüşüyle desteklediği bu tekniği Türkiye'de yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı *Mayıs Sıkıntısı* adlı filmde görüldüğü söylenebilir. Ceylan fon müziğine çok dikkatli yaklaşmakta, müziği seyirciyi etkilemek için kullanmamaya özen göstermektedir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda belli sahnelerde klasik müzik kullanırken belli bir duyguyu arttırmak için kullanmadığını, aksine müziği ilgisiz sahnelere koyarak bu tekniğe karşı bir duruş sergilemeye çalıştığını belirtmiştir (Ceylan, 2003'den aktaran Daldal, 2003-2004).

Eisenstein bu görüşlerini açıklarken, aynı zamanda paralel tekniğin bu tekniğe göre daha alışılmış ve satılabilir olduğunu, bu tekniğin kolaylıkla benimsenmeyeceğini de belirtmiştir (1993:91). Bu bağlamda, bir önceki teknik açıklanırken, tekniğin seyre yönelik filmlerde, özellikle de seri üretim yapan Hollywood Sineması'nda yaygın olarak kullanılmasının sebebi de açıklanmış olmaktadır.

O halde, paralel veya zıt olsun filmde etkiyi yaratmak için müzik kullanılması gerektiği yaygın olarak kabul görmüş bir görüştür. Bunun aksine filmde müziğin kullanmaması gerektiğini destekleyen görüş de dikkat çekmektedir. Aslında iki teknik de filmin izleyiciyi etkilemesi amacını gütmektedir. O halde bu etkinin yaratılabilmesi için müziğin kullanılması gerekip gerekmediği tartışması ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin bu konudaki görüşü merak edilerek araştırma kapsamında yapılan anket çalışmasında, deneklere müziksiz bir film izlemek isteyip istemedikleri sorusu yöneltilmiş, deneklerin % 83,95'i müziksiz bir film izlemek istemeyeceklerini belirtmiştir. Bu yüksek oran göstermektedir ki, izleyici filmde müziğin kullanılmasını büyük oranda istemektedir (Bkz Ek-2).

SONUÇ

Müziğin dinleyenler ve hatta duyanlar üzerinde önemli derecede psikolojik etkisinin olduğu, bilimsel araştırmalarla kanıtlanmış bir gerçektir. Farklı modlardaki müzik, insan beyninin farklı bölgelerine etki ederek, bu yolla çeşitli duygusal değişikliklere yol açmaktadır. Öyle ki, müzik bu güçlü etkisiyle dünyada ve Türkiye’de yaygın olarak birçok hastalığın tedavisinde dahi kullanılmaktadır.

Sinema, müziğin kanıtlanmış bu psikolojik etkisinden büyük ölçüde yararlanmakta, müziği filmde görüntüye paralel veya zıt şekilde kullanarak filmin ve sahnelerin izleyici üzerindeki duygusal etkilerini arttırmayı amaçlamaktadır. Bu yola sıklıkla başvurması ise sinemanın doğuşundan kısa bir süre sonra “film müziği” olgusunu ortaya çıkarmıştır.

Film müziklerinin kullanılış şekli ve işlevleri, zaman içinde sinemadaki sanatsal ve sektörel değişimlere bağlı olarak gelişme göstermiştir. Önceleri gürültülü film makinelerinin seslerini örtmek, sessiz filmlerin sıkıcılığını gidermek amacıyla kullanılan müzik, zaman içinde anlamla ilişkilendirilir olmuş ve görüntüyü destekleyecek şekilde, görüntüdeki duyguya yakın müzikler kullanılmaya başlanmıştır. İyi seçilmiş müziklerin, izleyici üzerindeki duygusal etkileri görüldüğünde; görüntüdeki duyguya yakın olan hazır müziklerle yetinilmeyerek, filme ve sahnelere özel besteler yapma ihtiyacı doğmuştur. Bu durum ise “film müziği besteciliği” kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde, müziğin filmde kullanımındaki farklı yaklaşımlarıyla birçok besteci, günümüze kadar gelen başarılı film müziği besteleri yapmışlardır.

Film müziklerinin ticari işlevi yolundaki ilk adım, film müziği bestecileri ile atılmıştır. Zamanla bestecilerin öneminin farkına varan büyük film stüdyoları, bünyelerinde müzik daireleri oluşturmaya başlamıştır. Bu müzik dairelerinde orkestralar eşliğinde kaydedilen film müzikleri, beğenilerek zamanla albüm şeklinde

piyasaya sürülmüştür. Çoğu zaman filmle birlikte, kimi zaman ise filminden bağımsız olarak ün yapan film müziklerinin müzik listelerine üst sıralardan girmesiyle, soundtrack albümleri yüksek satış rakamlarına ulaşmıştır. Bunun yanında birçok şarkı filmle bütünleşerek hem bir tanıtım aracı olarak kullanılmış, hem de üstünden zaman geçse dahi duyulduğu anda filmi hatırlatacak duruma gelmiştir. Bu işlev, film müziğinin sayılabilecek birçok işlevinden sadece bir tanesidir.

Film müziklerinin bu çalışmada ortaya konulan diğer önemli işlevleri ise şunlardır:

- Konunun içine çekme ve tempoyu sağlama
- Tanıtma ve betimleme
- Filmi ve konusunu çağrıştırma
- Görüntüyle bütünleşerek beğeniyi arttırma
- Çerçeveleme
- Doruk noktalarını belirleme
- Psikolojik ve duygusal etki yaratma

Diğer yandan filmin çeşitli bölümlerinde ve farklı şekillerde kullanılan müziklerin, film içinde üstlendiği roller ise şu şekilde tespit edilmiştir²¹:

- Coğrafya belirtici müzik
- Anlamı destekleyici
- Atmosfer belirten
- Duyguyu destekleyici
- Vurgulayıcı
- Doldurucu
- Geçiş sağlayıcı
- Canlılığı vurgulayıcı

²¹ Çalışmanın son bölümü olan kuramsal bölümde film müziğinin bu işlev ve rolleri, açıklamaları ve filmlerden çeşitli kullanım örnekleriyle birlikte açıklanmıştır.

- Kurguyla eşleştirilmiş
- Gerilim hissettiren
- Doğallık hissi veren
- Zamanın geçtiği duygusu veren
- Kültürü yansıtır

Müziğin, filmdeki duygusal etkiyi yaratmada en büyük rolü oynadığı iddiasıyla ortaya çıkan bu çalışma, psikolojik ve duygusal işlevi üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmada öznel olgulardan bağımsız olarak ele alınan bu duygusal işlevin, müziğin psikolojik etkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkışı incelenmiştir.

Müziğin psikolojik etkileri, tempo, melodi, armoni, ritim, yükseklik, genlik, tını gibi birçok etkene göre değişkenlik göstermektedir. Bunların içinde biyolojik araştırmalarla da desteklenmiş olan en önemli etkenin *tempo* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Hızlı temponun neşeli, yavaş temponun ise hüzünlü olduğu yaygın olarak bilinen bir gerçektir. Film müziklerinin en genel kullanımının bu gerçekten yola çıkılarak, neşeli sahneler için hızlı tempo, hüzünlü sahneler için yavaş tempo şeklinde olduğu görülmüştür.

Tempodan öteye geçildiğinde ise, müziğin ifade ettiklerinin ve hissettirdiklerinin armoni ve akorlara göre; mutluluk, neşe, memnuniyet, üzüntü, şikayet, ümitsizlik, huysuzluk, cesaret, sakinlik vb. gibi birçok duygu olabileceği görülmüştür. Bu noktada film müzikleri, filmin anlatmak istediklerine göre temponun yanı sıra, bu armoni ve akorlardan uygun olanı parça içinde ağırlıklı kullanarak, hissettirdiği duygusal etkilerden yararlanmaktadır. Bu kullanımı besteci çoğu zaman farkında olmadan, müzik kulağı ve tecrübesi çerçevesinde, uygun tempo, armoni ve akorları seçerek gerçekleştirmektedir.

Bu bağlamda, bir filmde kullanılacak müziklerin rasgele seçilmesi filmin başarısını şansa bırakmaktan başka bir şey olmayacaktır. Bir karakterin saflığının

ifade edileceği bir sahnede, saflığı ifade eden do majör ağırlıklı bir parça yerine, kurnazlığı ifade eden re bemol majör ağırlıklı bir parça kullanmak karakterin yanlış tanıtılmasına sebep olacaktır. Filmin başarısını etkileyebilecek ya da mesajı, iletmek istenenin uzağına taşıyacak bu gibi durumların önüne geçilmesi için film müziği besteleyen kişinin, müzikolojinin araştırma kapsamında olan bu tarz bilgileri edinmesi yerinde olacaktır.

Bu şekilde, sahnelerin duygusuna ve filmin anlatı yapısına uygun parçalar bestelenmesi veya uygun mevcut parçaların kullanılmasıyla müzik, filmde duygusal işlevini yerine getirmekte; bir bakıma izleyiciye nerde, ne hissetmesi gerektiğini söylemektedir. Hatta çoğu zaman müzik sahneden önce gelerek, izleyiciyi sahnenin duygusuna hazırlamaktadır. Bunun yanında, müziği duygusuna göre kullanmamak da farklı bir bakış açısının ortaya çıkardığı farklı bir tekniktir. Müziğin filmde bu şekilde görüntünün ötesinde bir etki yaratmasının doğru olup olmadığı farklı çalışmalara konu olabilecek bir tartışma konusudur. Bu çalışmaya konu olan ise bu etkinin varlığıdır.

Müziğin sözü edilen duygusal işlevine ve sahnelerin izleyicide yarattığı duygusal etkiye katkısını araştırmak amacıyla yapılan anket çalışmasında, müziğin bu etkisi ölçülmeye çalışılmış, tahmin edilene yakın sonuçlar elde edilmiştir. Sonuçlara göre, filmdeki en etkileyici öğenin müzik olduğunu düşünen % 7,41’lik kesimin yanında % 65,43’lük büyük bir kesim en etkileyici öğenin hikaye ve senaryo olduğunu düşünmektedir. Bu durumda, film müziğinin etkileyciliği bağlamında ortaya atılan iddianın çürütüldüğü söylenebileceği gibi; bu oranların sebebinin, film müziğinin “dinlemeden duyulan müzik” olması ve izleyiciyi fark ettirmeden etkilemesi olduğu da iddia edilebilecektir. Nitekim müzikoloji araştırmaları ve anketin diğer sorularına verilen cevaplar bunun ikinci şekilde olduğunu doğrulamaktadır.

Bu etkiyi doğrulayan sonuçlardan biri de, deneklere sorulan, “normalde etkilenmeyecekleri bir sahneden müzik sayesinde etkilenip etkilenmeyecekleri”nin

sorulmasıyla ortaya çıkmıştır. Buna olumlu cevap veren deneklerin oranı % 79,01'dir ki bu müziğin, sahnelerin izleyici üzerindeki etkisini arttırdığını kanıtlayabilecek kadar yüksek bir orandır.

Müziğin sahnelerdeki duyguyu arttırmasının yanı sıra, duyguyu değiştirdiği de bir gerçektir. Farklı bir müzik eşliğinde izlendiğinde romantizmi çağrıştıracak bir sahne, aynı hareketi farklı bir müzikle eşleştirerek komik bir duruma getirilebilir. Bu konuda deneklere yöneltilen kapalı uçlu bir soru da “gerilim yüklü bir sahnenin sırf müziği nedeniyle kendilerini güldürüp güldüremeyeceği”dir. Bu soruya % 49,38'lik bir oran gerilim yüklü bir sahneyi sırf müziği nedeniyle komik bulabileceğini söylemiştir.

Müziğin sahnedeki duyguyu arttırmasına ilişkin en dolaysız soru ise müziğin sahnelerdeki duygusal işlevinin direk olarak sorulduğu sorudur. Bu soruya müziğin etkisiz olduğu veya azaltıcı bir etkiye sahip olduğu şeklinde cevap veren olmamıştır. Daha da dikkat çekici olan % 13,58'lik oranın sahnede asıl duyguyu veren ögenin müzik olduğunu, % 86,42'lik oranın ise sahnenin duygusunu destekleyerek etkisini arttırdığını düşündüklerini belirtmiş olmasıdır. Bu rakamlar belki de çalışmada hipotezi destekleyen en çarpıcı rakamlar olmuştur. Bu şekilde çarpıcı olarak nitelendirilebilecek bir diğer sonuç da “müziksiz bir film” fikrini benimseyemeyeceğini söyleyen % 83,95'lik orandır.

İrdelenen diğer bir konu filmde müzik kullanmanın ne derece gerekli olduğu olmuştur. Bu soruya müziğin kullanılmaması gerektiği şeklinde yanıt veren oran % 1,23'tür. Kalan % 59,26'lık oran müziğin gerekli olduğunu, %38,27'lik oran ise müziğin yardımcı olduğunu düşünmektedir.

Bunların dışında etkilendikleri bir filmde sonra, film müziğine bir şekilde ulaşp dinleyen deneklerin oranı % 96,30, normalde beğenmeyeceklerini düşündükleri bir şarkıyı filmin içinde dinlediklerinde beğendiklerini söyleyen

deneklerin oranı % 64,20, müziğin kendilerini filme kaptırmalarını sağladığını söyleyen deneklerin oranı ise % 66,67'dir.

Televizyon dizilerine yönelik sorulan sorulara ilişkin sonuçlara göre, deneklerin % 90,12'lik bir kısmı müziğin dizilerde etkileyici veya destekleyici bir unsur olduğunu belirtirken, dizi izlerken müziklere çoğu zaman dikkat ettiğini belirten deneklerin oranı ise % 66,67'dir.

Sonuç olarak, araştırmaya konu edilen psikolojik araştırmalar ve müzikoloji araştırmaları film müziğinin; yarattığı psikolojik ve duygusal etkiler sonucunda izleyicinin filminden zevk almasını, duygularını harekete geçirerek filmin etkisi altında kalmasını ve hatta daha sonra duyduğunda filmi tekrar hatırlamasını sağladığını doğrulamaktadır. Bunun yanında bu araştırma kapsamında yapılan anket sonuçlarına göre, denekler de film müziğinin filmdeki bu duygusal açıdan etkileyici ve destekleyici rolünü doğrulamıştır.

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz: **“İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi”**, İstanbul, +1 Kitap, Ağustos 2007.

Adlim, Güzide: **“Türkiye’de Televizyon Yayınlarının Türk Müzik Kültürüne Etkileri”**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 1994.

Akcan, Abdülkadir: **“Müziğin Gücü”**, çevrimiçi, <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=310>, 2009.

Alemdar, Korkmaz ve İrfan Erdoğan: **“Başlangıcından Günümüze İletişim Kuram ve Araştırmaları”**, Ankara, MY Yayınları, 1998.

Alpagut, Uğur: **“Kim Kapattı Şu Müziği”**, Gençlerin Müzik Üzerine Yazıları, İstanbul, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2004.

Ana Britannica: İstanbul, Ana Yayıncılık, 16. cilt, 1989.

Andrew, J. Dudley: **“Sinema Kuramları”**, çeviren İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Asinema: **“1990 Sonrası Türk Sineması ve Türkiye’de Bağımsız Sinema”**, çevrimiçi, <http://asinema.wordpress.com/2007/07/17/1990-sonrasi-turk-sineması-ve-turkiyede-bagimsiz-sinema-1bolum/>, 17 Temmuz 2007.

Bayır, Dilan: **“Can Erdoğan, Film Festivali kapsamında 3 bölümlük film müziği dersi verdi”**, çevrimiçi, <http://e-gazete.anadolu.edu.tr/ayrinti.php?no=3405>, 11 Mayıs 2007.

Bazin, André: **“Sinema Nedir?”**, çeviren: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Beethovenlines: **“Yalçın Tura (1934-...)”**, çevrimiçi, http://www.beethovenlives.net/yalcin_tura.htm, 2009.

Bek Mine Gencil ve Deirdre Kevin, **“Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik Bakımından Evrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikalarının Değerlendirilmesine Giriş”**, Ankara, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2005.

Bektaş, Süleyman, **“Türkiye’de Müzik Videosu Açısından Müzik Yapım Şirketleri ve Müzik Televizyonu İlişkisi Bir Örnek: MMC TV”**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2008.

Beyazperde: **“Türkiye’nin Sinema Rehberi”**, çevrimiçi, <http://beyazperde.mynet.com/mesaj/193686>, 2009.

Burton, Graeme, **“Görünenden Fazlası”**, Medya Analizlerine Giriş, çeviren Nefin Dinç, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995.

Büyük Larousse: **“Sözlük ve Ansiklopedi”**, İstanbul, Interpress Basın ve Yayıncılık, 20. cilt, 1986.

Campbell, Mike: **“Krizdeki Amerika Sinemaya Koşuyor”**, Reuters’ın Campbell Röportajı, çeviren Sabah Kültür Sanat, Çevrimiçi, <http://kultur.sabah.com.tr/2008/12/05/sin115-10-20081205-100.html>, 5 Aralık 2008.

Colombe, Casimire: **“Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi”**, çevirenler Mustafa Refik, M. Salih Ergan, Ahmet Şahin Ak. İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006.

Çaplı, Bülent: **“Medya ve Etik”**, Ankara, İmge Kitabevi, 2002.

Çekiç, Selma Köksal: **“Film Biçimi ve Gerçekçilik”**, Hacettepe Üniversitesi Littera Edebiyat Yazıları, çevrimiçi, http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/19_cilt/20cekic.pdf, 2009.

Çelikcan, Peyami: **“Müziği Seyretmek”**, Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu, Ankara, Yansıma Yayınları, 1996.

Daldal, Aslı: **“Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer: Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”**, Doğu Batı Dergisi, Sayı:25, Ankara, Kasım, Aralık, Ocak 2003-2004.

Eisenstein, Sergey M.: **“Sinema Sanatı”**, derleyen Jay Leyda, çeviren Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınevi, 1993.

Erdoğan, İrfan ve Pınar Beşevli Solmaz: **“Sinema ve Müzik”, Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması**, Ankara, Erk Yayıncılık, 2005.

Evren, Burçak: **“Bir sinema öyküsü Yeni Melek”**, İstanbul, Yeni Melek Gösteri Merkezi, 2004.

HaberTürk: **“Nedim Otyam Vefat Etti”**, Kültür Sanat,  evrimi i, <http://www.haberturk.com/haber.asp?cat=190&dt=2008/03/06&id=59700>, 6 Mart 2008.

Handzo, Stephen: **“Film Müziğinin Altın  ağı”**, Cineaste vol. XXI nos. 1-2, 1995,  evirenler Cem T rke  ve Cem Kayal gil, Sekans Dergisi, AĞustos Sayısı, 2007, sayfa 39-47.

Hayat Ansiklopedisi: İstanbul, Doğan Kardeş Yayınları, 6. cilt, 1980.

Imdb: **“Internet Movie Data Base”**,  evrimi i, <http://www.imdb.com/>, 2009.

 mik, Nural ve Mustafa Yağbasan: **“Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileriİzleme Oranına Etkisi”**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema A.B.D., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 28, Sayfa 103-114.

Karakaya, Boran: **“A.B.D Güdümlü Sinema Sektörünün Uluslararası İlişkilere Etkisi”**,  evrimi i, http://borankarakaya.blogcu.com/a-b-d-gudumlu-sinema-sektorunun-uluslararasi-iliskilere-etkisi_37605401.html, 3 Mart 2009.

Kars, Ne e: **“Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin”**, İstanbul, Derin Yayınları, 2003.

Kılıçbay, Barış: **“Televizyonun Müziği: Bir Eklemlenme  yk s ”**, Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü, İstanbul, Mayıs 2004.

Konuralp, Sadi: **“Film Müziği”**, Tarihçe ve Yazılar, İstanbul, OĞlak Yayıncılık, 2004.

Kutlay, Evren Bilge: **“Müziğin Bir Pazarlama Elementi Olarak Tüketici Üzerinde Duygusal, Algısal ve Davranışsal Etkileri”**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2007.

Lafferty, Peter: **“İcatlar”, İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri**, Çeviren Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları, 1997.

Meydan Larousse, **Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, İstanbul, Meydan Larousse Yayınları, 3.cilt, 8.cilt, 1972.

Michael: **“Her An Herşey Olabilir”**, İstanbul, Nokta Yayınları, 2004.

MÜ-YAP: **“Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği”**, çevrimiçi, <http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=245>, 2009.

Müzik Fakültesi: **“Müzik Terimleri Sözlüğü”**, çevrimiçi, <http://www.muzikfakultesi.com/sozluk.htm>; çevrimiçi, 2009.

Ok, Akın: **“Film Müzikleri”, Türk Sinemasında Film Müzikleri**, İstanbul, Arion Yayınevi, Mayıs 1995.

Oskay, Ünsal: **“Müzik ve Yabancılaşma”, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, İstanbul, Der Yayınları, 2001.

Otacıoğlu, Sena Gürşen: **“Müzik Psikolojisi”, Müziğin ABC’si**, Ankara, Pegem Akademi Yayıncılık, 2008.

Öngören, Mahmut Tali: **“Senaryo ve Yapım 1”**, Alan Yayıncılık, 2002.

Pekman, Cem ve Barış Kılıçbay: **“Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü”**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004.

Polat, Uygur: **“Akorların Ruhsal Anlamları”**, Çevrimiçi, <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=299>, 2009.

Pösteği, Nigar: **“1990 Sonrası Türk Sineması”**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.

Strathern, Paul: **“Pisagor ve Teoremi”**, Büyük Fikirler, çeviren Osman Çakmakçı, İstanbul, Gendaş Yayınları, 1997.

Scognamillo, Giovanni: **“Türk Sinema Tarihi”**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

Sinemafanatik: **“Kült Amerikan Müzikalleri”**, Çevrimiçi, <http://www.sinemafanatik.com/yabbse/index.php?board=25;action=display;threadid=9796>, 2005.

Sinema.com, **“Usta müzisyen Jerry Goldsmith yaşamını yitirdi!”**, Çevrimiçi, <http://www.sinema.com/makale/1-2074/usta-muzisyen-jerry-goldsmith-yasamini-yitirdi>, 2009.

SMPTE: **“Film Sound History”**, çevrimiçi, <http://frank.mtsu.edu/~smppte/twenties.html>, 2009.

Taşbaşı, Kaan: **“Türkiye’de 1990 Sonrası Müzik Endüstrisi ve Görüntü”**, Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü, İstanbul, Mayıs 2004.

TDK: **“Genel Türkçe Sözlük”**, Türk Dil Kurumu, çevrimiçi, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, 2009.

TDK: “**Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**”, Türk Dil Kurumu, çevrimiçi, <http://tdkterim.gov.tr/>, 2009.

Tekinalp, Şermin ve Ruhdan Uzun: “**İletişim Araştırma ve Kuramları**”, İstanbul, Beta Basım, 2006.

Tekinalp, Şermin: “Camera Obscura’dan Synopticon’a Radyo ve Televizyon”, İstanbul, Der Yayınları, 2003.

TimeTürk: “**Küresel Kriz Sinema Sektörüne Yaradı**”, Haber Merkezi, çevrimiçi, <http://www.timeturk.com/kuresel-kriz-sinema-sektorune-yaradi-56271-haberi.html>, 3 Mart 2009.

Tonks, Paul: “**Film Müziği**”, **Sinema Tekniği/17**, çeviren Ala Sivas, İstanbul, Es Yayınları, 2006.

Türkçe Bilgi: “**Müzik Hakkında Bilgi**”, çevrimiçi, <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/M%C3%BCzik>, 2009.

Tütem: “**Müziğin Biyolojik Etkileri**”, çevrimiçi, <http://www.tutemmuzik.com/?hbid=27>:çevrimiçi, 29 Kasım 2007.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: “**Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu**”, çevrimiçi, <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html>, 5 Aralık 1951.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü: “**Telif Hakları**”, çevrimiçi, <http://www.telifhaklari.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFE5C29E16A7D380839032A597340A318>, 2009.

Uslu, Recep: “**Harry Potter'ın Anka Kuşu veya Müziğin Anka Kuşu: Kaknüs**”, **Müzik Mitoloji İlişkisinden Bazı Örnekler**, çevrimiçi, <http://www.edebiyatsozluk.com/sozluk.php?process=word&q=harry%20potter%20in%20anka%20kusu%20veya%20muzigin%20anka%20kusu>, 2004.

Vikipedi, Wikipedia: “**Özgür Ansiklopedi**”, çevrimiçi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa, 2009.

EK-1 - MÜZİK TERİMLERİ

Müzikalite: Müziksel anlatımın belirginleştirilmesi, güçlendirilmesidir (Alpagut, 2004:13).

Tempo: Müzikte sesin süresi üzerine kurulmuş, ses hareketlerinin süre ve hızlarını ölçmeye yarayan sistemlerin temeli. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi). Duyumun önemli bileşenlerinden biri olan tempo, bir müzik parçasının icra zorluğunun ve eserle aktarılmak istenilen ruh halinin de belirleyicisidir.

Yaygın olarak kullanılan bazı ifadelerin hızlıdan yavaşa sıralanışı şu şekildedir (Vikipedi, 2009:çevrimiçi):

Prestissimo - Aşırı hızlı (200 - 208 bpm)

Vivacissimo - Çok hızlı ve canlı Presto - Çok hızlı (168 - 200 bpm)

Allegro - Çok hızlı

Vivo - Canlı ve hızlı

Vivace - Canlı ve hızlı (~140 bpm)

Allegro - Hızlı ve net (120 - 168 bpm)

Allegro Moderato - Orta derecede neşeli ve çabuk

Allegretto - Orta derecede hızlı (Allegro'dan daha yavaş)

Moderato - Orta hızda (90 - 115 bpm)

Andantino - Andanteden biraz daha hızlı veya biraz daha yavaş

Andante - Yürüyüş hızında (76 - 108 bpm)

Adagietto - Tercihen yavaş (70-80 bpm)

Adagio - Yavaş ve görkemli, kararlı (66 - 76 bpm)

Grave - Yavaş ve aklı başında

Larghetto - Tercihen genişçe ve kararlı (60 - 66 bpm)

Lento - Çok yavaş (60 - 40 bpm)

Largamente/Largo - Genişçe, çok yavaş (40 bpm ve altı)

Tempo comodo - Rahat bir hızda

Tempo giusto - İstikrarlı bir hızda

Listesso tempo - Aynı hızda

Non troppo - Fazla değil (örn. allegro ma non troppo; hızlıca ama fazla değil)

Assai - Yeterli şekilde (örn. Adagio assai)

Con - İle (örn. andante con moto; yürüyüş hızında ve hareketli)

Molto - Oldukça, daha fazla (örn. molto allegro)

Poco - Biraz (örn. poco allegro)

Quasi - Gibi (örn. piu allegro quasi presto; allegro ancak daha hızlı, presto gibi)

tempo di... - ...in hızında (örn. tempo di valse; vals hızında, tempo di marzo/marcia; marş hızında)

Ritim: Zaman içinde var olan müziğin yine zaman içinde belirtilmesi. Ritim müziğin üç ana ögesinden biridir. Diğer ikisi melodi ve armonidir. Melodisiz ve armonisiz müzik olabilir ama ritimsiz bir müzik düşünülemez. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi).

Melodi: Ritim ögesinden yararlanarak, bir biçim için art arda çizilmiş notalar. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi).

Armoni (Fran. Harmonie): Akorların kuruluşu, türleri, çevrilmesi, bağlanması, yürüyüşü ve melodi ilintileriyle uğraşan bilgi kolu. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi). Armoni temelde ahenk, uyum anlamına gelen bir kelimedir.

Tonalite (Ton): Bir bestede ya da bir beste bölümünde bütün nota ve akorların, bir “çıkış noktası” durumundaki notayla ilgilerini düzenleyen sistemlerin bütünü. Tonalite, kendi başına, müzik yaratıcılığında bir amaç değil, fakat araçlardan yalnız biridir. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi).

Tonalite, bir ton (ör: do) ve bir mod (ör: majör) un bileşiminden oluşur. Böylece eserin tonalitesi "do majör" olarak adlandırılır. Bu durumda ton, sadece parçanın kendine merkez alındığı müzik perdesinin adını temsil etmektedir.

Diyez: Bir notayı yarım aralık tizleştiren işaret. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi).

Bemol: Bir notayı yarım aralık kalınlaştıran işaret. (Müzik Fakültesi, 2009:çevrimiçi).

Perde: Bir müzik parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesidir. Bu ses derecelerini sağlamak için çalgılarda bulunup parmaklarla basılan yer. (Türkçe Bilgi, 2009:çevrimiçi).

Akor: En az üç ayrı sesin bir arada tınladığı ses kümesidir. Bu üç sesin nasıl yapılacağı yani üst üste konulacağı yapılan müziğin stiline veya müzikte o anda yaratılmak istenen etkiye göre belirlenir. Klasik tonal armonide akorlar, bir sesin üzerine üçlü aralıkların üstüste konulması ilkesiyle kurulurlar. Bu üçlülerin büyük (majör) veya küçük (minör) olmalarından doğan kombinasyonlarla da akorların cinsi belirlenir (Vikipedi, 2009:çevrimiçi).

Makam: Türk müziğinde kullanılan ses dizilerine verilen isimdir (Türkçe Bilgi, 2009:çevrimiçi).

Batı Musikisinde ‘Mod’ terimi, Türk Musikisinde ‘Makam’ adıyla anılmaktadır. Klasik Batı müziğinde majör ve minör olmak üzere iki ana makam bulunmaktadır. Majör makamlara Türk Musikisinde ‘Rast, Mahur, Acemaşiran’, minör makamlara ise ‘Nihavend, Buselik’ gibi makamlar karşılık gelmektedir (Tütem, 2009:çevrimiçi).

EK 2 – ANKET ANALİZ SONUÇLARI²²

SORU/CEVAP	İ.Ü.	B.Ü.	TOP.	G.T.	%
Bir filmin izleyiciyi etkilemedindeki unsur...					
Görsel efektler / Ses efektleridir.	6	5	11	81	13,58
Hikaye / Senaryodur.	32	21	53	81	65,43
Müziklerdir.	2	4	6	81	7,41
Oyunculuk / Oyunculardır.	1	7	8	81	9,88
Diğer.....	3	0	3	81	3,70
Filmde müzik kullanmak çoğunlukla...					
Gereklidir, müzik olmazsa olmaz.	25	23	48	81	59,26
Yardımcıdır, müzik kısmen kullanılmalıdır.	17	14	31	81	38,27
Gereksizdir, müzik olmasa da olur.	0	0	0	81	0,00
Yanlıştır, müzik kullanılmamalıdır.	1	0	1	81	1,23
Diğer.....	1	0	1	81	1,23
Etkilendiğim bir filmin müziklerini, filmde sonra...					
Mutlaka bulup dinlerim.	18	23	41	81	50,62
Nadiren bulup dinlerim.	23	14	37	81	45,68
Film dışında bulup dinlemem.	3	0	3	81	3,70
Film müziklerini genelde...					
Rapidshare’den yüklerim.	3	10	13	78	16,67
Paylaşım programlarından indiririm. (Limewire vs.)	28	18	46	78	58,97
İnternette online dinlerim.	7	5	12	78	15,38
Soundtrackler satın alıp dinlerim.	3	4	7	78	8,97
Diğer.....	0	0	0	78	0,00
Film müziği, genelde sahnelerde...					
Asıl duyguyu veren unsurdur, etkiyi yaratır.	7	4	11	81	13,58
Duyguyu destekler, etkiyi artırır.	37	33	70	81	86,42
Herhangi bir etkisi yoktur.	0	0	0	81	0,00
Gerçekliği bozar, dikkati dağıtır.	0	0	0	81	0,00
Televizyon dizilerinin izlenmesinde müziğin;					
Çok etkili olduğunu düşünüyorum.	23	8	31	81	38,27
Sadece destekleyici olduğunu düşünüyorum.	18	24	42	81	51,85
Çok az etkili olduğunu düşünüyorum	2	5	7	81	8,64
Hiçbir etkisinin olmadığını düşünüyorum.	0	0	0	81	0,00
Diğer.....	1	0	1	81	1,23
Dizi izlerken...					
Müzikleri genelde farketmem.	2	0	2	81	2,47
Müzikler sadece dialogsuz yerlerde dikkatimi çeker.	10	13	23	81	28,40
Müziklere çoğu zaman dikkat ederim.	30	24	54	81	66,67
Diğer.....	2	0	2	81	2,47
Katıldığınız düşünceleri işaretleyiniz.					
Normalde beğenmeyeceğim bir şarkıyı, filmde beğendiğim olmuştur.	28	24	52	81	64,20
Normalde etkilenmeyeceğim bir sahneden müzik sayesinde etkilendiğim olmuştur.	31	33	64	81	79,01
Müzik, kendimi filme kaptırmamı sağlar.	28	26	54	81	66,67
“Müziksiz bir film” fikri kulağa pek hoş gelmiyor.	36	32	68	81	83,95
Gerilim sahnesi, sırf müziği nedeniyle beni güldürebilir.	23	17	40	81	49,38

²² İ.Ü:İstanbul Üniversitesi, B.Ü:Bilgi Üniversitesi, Top:Toplam, G.T:Genel Toplam

