

FİLM MÜZİĞİNDE ZAMAN VE RİTİM: PARALELİZM ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇİĞDEM EĞİN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
AĞUSTOS - 2019**

FİLM MÜZİĞİNDE ZAMAN VE RİTİM: PARALELİZM ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇİĞDEM EĞİN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Prof. Senem Ayşe DURUEL ERKİLİÇ**

**MERSİN
AĞUSTOS - 2019**

ONAY

Çiğdem EĞİN tarafından Prof. Senem Ayşe DURUEL ERKİLİÇ danışmanlığında “Film Müziğinde Zaman ve Ritim: Paralelizm Örneği” başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Senem Ayşe DURUEL ERKİLİÇ	
Üye	Doç. Hakan ERKİLİÇ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Aydın ÇAM	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 23.08.2019 tarih ve 2019/36 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

21 Ağustos 2019 / 21 August 2019

İmza / Signature



ÇİĞDEM EĞİN

ÖZET

Sinemanın icat edildiği günden bu yana filmlerde zamansal ve ritmik olarak tamamlayıcı bir rol üstlenen müzik, sinemaya sesin gelişiyi birlikte filmlerin anlatısal ve yapısal özelliklerine göre üretilmiş ve film için tasarlanmış müzik, 'film müziği' kavramı gelişmiştir. Film müziği kavramının gelişimi, sesli sinemayla birlikte değerlendirilen paralelizm ve kontrpuantal yaklaşımlarla sağlanmıştır. Film müziğinin baskın kullanımı olan paralelizm, müziğin temel öğeleri olan armoni, melodi ve ritim özelliklerinin görüntülerle anlatısal ve yapısal bir ortaklık kurması ve filmin doğrusal anlatı örgütlenmesinde bu özelliklerin uyumlu bir şekilde yapılandırılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Kontrpuantal yaklaşım ise film müziği öğelerinin zamansal ve ritmik gelişimden uzaklaşmadan filmde yapılandırılması gerekliliğini öne sürmüştür. Bu çalışma, sinema ve müzikte zamansal ve ritmik öğelerin incelenmesi ve bu öğelerin iki sanatın kesişim ve birleşiminde ortak bir perspektiften değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Film Müziği, Zaman ve Ritim, Paralelizm, Kontrpuan.

Danışman: Prof. Senem Ayşe DURUEL ERKİLİÇ, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

Music, which has played a time-wise and rhythmic complementary role in the films since the invention of cinema, has been produced according to the narrative and structural features of the films with the advent of sound and the music designed for films, that is, the concept of "soundtrack" has evolved. The development of the concept of film music has been provided by parallelism and counterpoint approaches, which are evaluated together with audible cinema. Parallelism, which is the dominant use of film music, emerged as a result of the harmony, melody and rhythm characteristics of the music, forming a narrative and structural partnership with the images and structuring these features in a linear narrative organization. The counterpoint approach suggested that the elements of film music should be structured in the film without departing from time-wise and rhythmic development. This thesis aims to examine time-wise and rhythmic elements in cinema and music and to evaluate these elements from a common perspective in the intersection and connection of these two arts.

Keywords: Soundtrack, Time and Rhythm, Parallelism, Counterpoint.

Advisor: Prof. Senem Ayşe DURUEL ERKILIÇ, Department of Radio, Television and Cinema, The University of Mersin, Mersin

TEŞEKKÜR

1992 yılında Mersin Devlet Opera ve Balesi çocuk korosunda başlayan müzik serüvenim, aradan geçen yirmi yedi yıl boyunca konservatuvardan bir trombonist olarak mezun olmama, opera orkestrasında trombon sanatçılığından müzik öğretmenliğine ve şimdilerde tiyatro ve film müziği besteciliğine kadar uzanan bir zaman yolculuğudur. Bu yolculuğun önemli uğrak noktalarından biri de Sadri Alışık Tiyatrosu olmuştur ve burada almış olduğum oyunculuk eğitimi esnasında sevgili Kerem Alışık'ın beni skeç ve tiyatro müzikleri yapmak konusundaki teşviki içinde bu alanda uzmanlaşma arzusu uyandırmıştır. Bu teşvik ile beraber tiyatro, reklam ve film müzikleri üzerine çalışmalar gerçekleştirdim. Yapmış olduğum çalışmalar akabinde, akademik alanda uzmanlaşabilmek için Mersin Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon bölümünde yüksek lisans eğitimime başladım. Var olan müzik bilgim ile yüksek lisansta almış olduğum eğitim sonucunda 'Film Müziğinde Zaman ve Ritim: Paralelizm Örneği' çalışmamı gerçekleştirdim.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde zamanını ve rehberliğini esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Prof. Senem Ayşe Duruel Erkiş'a, beni yüksek lisans yapmak konusunda yüreklendiren ve teşvik eden değerli kuzenim Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Taylan'a, yüksek lisans eğitimine birlikte başladığımız ve her türlü zorluğu birlikte aştığımız, desteği ve dostluğuyla her zaman yanımda olan Arzu Görgülü'ye teşekkür ederim.

Tez çalışmamda ana kaynakçalarımın biri olan Adorno ve Eisler'e ait 'Kompositionen für den Film - Der getreue Korrepetitor (Film için Kompozisyonlar - Sadık Eşlikçi)' kitabının belirli bölümlerini Almancadan çeviren, gönülden desteği ve ilgisiyle her zaman yanımda olan güzel kardeşim Öykü Eğin'e ve tüm yaşamım boyunca olduğu gibi akademik hayatımda da maddi, manevi desteğini esirgemeyen, sevgisiyle varlığıma çok büyük anlam katan kıymetli annem Zübeyde Eğin'e, babam Enver Eğin'e, güzel kardeşim Ezgi Eğin'e teşekkür ederim. Onların desteği olmadan bu çalışmanın tamamlanması mümkün olmazdı.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	viii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
2. FİLM MÜZİĞİ	5
2.1. Film Müziği Tarihçesine Genel Bir Bakış	6
2.2. Film Müziğine İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar	15
2.3. Film Müziğinin Temel Öğeleri	36
2.4. Film Müziğinin İşlev ve Unsurları	44
3. ZAMAN VE RİTİM	50
3.1. Zaman Kavramı	50
3.2. Sinemada Zaman	52
3.2.1. Klasik Anlatıda Zaman	55
3.2.2. Çağdaş Anlatıda Zaman	59
3.3. Sinemada Ritim	63
3.3.1. Görüntüsel Ritim	67
3.3.2. İşitsel Ritim	74
3.4. Film Müziğinde Zaman ve Ritim	77
4. FİLM MÜZİĞİNDE PARAMETRİK VE BAĞLAMSAL ANALİZ	84
4.1. “Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu” Film Müzikleri Analizi	86
4.1.1. Filmin Künyesi ve Özeti	86
4.1.2. Filmin Müziklerinin Künyesi	87
4.1.3. Tonalite ve Armonik İçerik	87
4.1.4. Melodik İçerik	90
4.1.5. Ritmik İçerik	92
4.1.6. Form	99
4.1.7. Orkestral Doku	101
4.1.8. Tını	104
5. SONUÇ	107
KAYNAKLAR	110
ÖZGEÇMİŞ	113

TABLÖLÄR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 3.1 Klasik anlatı ve Çağdaş anlatı 1	60
Tablo 3.2 Klasik anlatı ve Çağdaş anlatı 2	60



RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 2.1 Alexandr Nevsky filminden on iki çekim ve 'görsel - işitsel kontrpuan' örneği	20
Resim 4.1 Karayip Korsanları Dünyanın Sonu Film Afişi	86



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 4.1 'Hoist the Colours' müziğinin melodik ve ritmik akışı	92
Şekil 4.2 'Up is Down'da, ritmik figürlerin farklı enstrümanlardaki dağılımı	94
Şekil 4.3 'Up is Down' müziğindeki ritmik ostinatolar	95
Şekil 4.4 'Aşk' teması görsel ve işitsel ritmik akış	98

1. GİRİŞ

Sinema ve müzik belli bir zaman akışına sahip olmaları, sinemanın gösterim, müziğin ise icra edilmesinde belli bir zamansallık taşımaları ve yaratıcılarının estetik yorumları olması sebebiyle doğrudan birbirleriyle ilişkili iki sanat dalıdır. Sinema ve müzik sadece zaman akışını kullanımları bağlamında değil, aynı zamanda zaman akışındaki ritmi kullanımları bağlamında da ortaklıklara sahiptir. Birbirleriyle yapısal olarak ortaklıklara sahip olan bu iki sanat dalının bir arada yeni bir yapı ve anlatı oluşturmaları bu çalışmanın odak noktasıdır.

Yaşam içindeki olayların, duyguların ve düşüncelerin sürekli değişen ritmik döngüleri, yaşamın taklidi, yansıması ya da temsili diye nitelendirdiğimiz sinemanın zamansallığında yeniden inşa edilmektedir. Filmsel zamanda olaylar, ritmik hareketlerin düzenlenmesiyle anlatıda birçok değişimi ve etkiyi ortaya çıkarabilmektedir. Hareketli görüntüye bilinçli bir şekilde eklenen ritim, bir zaman sanatı olan müzikle birlikte yeniden üretilmektedir.

Müzik, filmlerin yapısal ve anlatsal boyutlarına sağladığı etkilerden dolayı sinemada sıklıkla kullanılan bir unsurdur. Sinemasal yapılar ve anlatılar geliştikçe, müziğin hizmet ettiği bağıntılar da değişmiş ve gelişmiştir. Sinemanın sessiz döneminde müzik, seyirci ilgisinin filme yoğunlaşmasını sağlamak amacıyla sadece bir eşlik unsuru olarak kullanılırken, sinemaya sesin girmesiyle birlikte, görüntülerin ritmine, duygusuna, anlamına ve anlatımına uygun, eş zamanlı bir işitsel unsur olarak üretilmiştir. Bu bağlamda, film için tasarlanmış müzik, 'film müziği' kavramı gelişmiştir.

Film müziği, müziğin parametrik öğelerinin filmin dramatik yapısına uygun bir biçimde düzenlenmesiyle, filme özel olarak yapılandırılmaktadır. Bu yapılandırma, müziğin temel ögesi olan 'sesin', müzikal bir boyut kazanması için gerekli olan melodik, armonik ve ritmik parametrelerinin filmsel zaman ve ritim akışına uygun bir şekilde düzenlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bir filmi müzikle ortak paydada buluşturabilecek en temel öge 'ritim' ögesidir. Ritim, filmde ya da müzikte zaman içindeki düzeni belirleyebilecek en gerekli parametredir. Ritim, zamanda belli süreler içinde eşit ya da değişik uzunlukta bölünebilen parçacıkların düzenlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Ritmik hareket parçaları bir düzen oluşturabilecek şekilde birbirini izlemekte ve müziğin ya da imgenin hareketini ve dolayısıyla da karakterini belirlemektedir. Özellikle müzikte ritim olgusu çok daha düzenli ve belirgin olduğundan, filmsel zaman içindeki harekete kılavuzluk edebilmektedir. Filmde, ritmi sağlayabilen müzik ögesi dışında filmin kendi temel ritmik unsurları da bulunmaktadır. Senaryodan görüntü düzenlemeye, aydınlatmadan kurguya kadar bir çok öge filmde ritme etkide bulunur. Filmin genel ritmi, çekim uzunluklarının bilinçli bir müdahaleyle kesilmesi ve art arda sıralanmasıyla filmsel zamanın toplamı içinde ortaya çıkar. Çekimlerin uzunlukları ölçülebilir sürelerle sahiptir

ve birbirinden farklı ya da aynı uzunluklarda birleşen çekimler, yapısal ve anlatısal özellikleriyle filmde ritim olgusunun ortaya çıkmasını sağlar.

Hareketli görüntü sanatı olan sinema, müzikteki ritmik, melodik ve armonik özelliklerin hareket ve zamanı uyumlu ya da anlamlı kılabilmesi bakımından, icat edildiği günden bu yana müzikle etkileşim halinde olmuştur. Müzik, başlangıçta filmin pratik ihtiyaçlarına hizmet ederek film projeksiyonunun gürültülü sesini örtmüş ve müziğin ritmik referansı ile filmin belli bir ritimde hareket ettirilerek perdeye yansıtılabilmesine aracı olmuştur. Sessiz dönem film gösterimlerinde müzik eşliği olmasının diğer bir nedeni ise filmin bünyevi sessizliğinin aşılması ihtiyacından kaynaklanmıştır. İnsanlar, çevresinde oluşan devinimleri duyularıyla algılamaktadır ve özellikle görme ve işitme duyuları birbirleriyle ortak bir faaliyet içindedir. Müziğin etkisi hareketli görüntüyü anlamlandırmada izleyicinin genel algılama yeteneğine hitap etmekte ve seyirciyi filmin içine çekebilmektedir.

Sesli sinema döneminde film müziği olgusu, sesin ayrı bir banda eş zamanlı kaydedilebilmesine dayanan sistemlerle doğru orantılı olarak değişmiş ve gelişmiştir. Sinemanın sessiz döneminde ortaya çıkan müzikal doğaçlamalar, kataloglanmış müzikal kalıplar ya da özgün olarak üretilen müzikler, görsel ve işitsel birlikteliğin teknik olarak sağlanmış olmasıyla birlikte yerini filmler için özel olarak tasarlanan psikolojik, estetik, zamansal ve ritmik yapılandırmalara bırakmıştır. Sessiz dönem film gösterimlerinde önemli bir eşlik görevi üstlenmiş olan müzik, sesli sinemanın gelişimiyle birlikte filmlerin yapısına ve anlatısına hizmet eden unsurlar çerçevesinde değerlendirilmeye başlamıştır.

Film ve müzik kuramcılarının, sesli sinemanın gelişimiyle birlikte filmde ses ve müziğin zamansal ve ritmik olarak kullanım olanaklarını senkronizasyon ve süreklilik ya da asenkronizasyon ve karşıtlık konularına odaklanarak tartıştıkları ve bu bağlamda paralelizm ve kontrpuantal yapı çerçevesinde iki temel film müziği yaklaşımını da ayırt etmiş oldukları belirlenmektedir. Film müziğinde paralelizm, genel olarak klasik anlatı biçimine sahip filmlerin ve bu filmler için yapılan müziklerin, zamansal ve ritmik olarak anlatıda ortak bir süreklilik içinde örtüştürülmesini tanımlamaktadır. Film müziğinde kontrpuantal yapılanma ise film ve müziğin anlatısallığındaki zamansal ve ritmik bağlamların serbest ya da çağdaş bir form içinde düzenlenmesini tanımlamaktadır. Kontrpuantal kavram ilk olarak Eisenstein ve Pudovkin'in çalışmalarında ortaya çıkmıştır ve müzik ile filmi uzlaştırmaya yönelik ilk girişimlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu kavram, Avrupa çapında, Hans Eisler, Constant Lambert ve Maurice Jaubert gibi çağdaş bestecilerin film müziği üretimlerine etki etmiştir. Film müziği kompozisyonunda paralelizm yapılanması ise kontrpuantal kavramla eş zamanlı olarak ortaya çıkmış ve ilk olarak İngiliz gazeteci ve besteci Kurt London'ın yazılarıyla temsil edilmiştir. Film müziğinde paralelizm, müziğin filmdeki eylemleri taklit ya da tasvir etmesi, görüntüleri anlatısal olarak pekiştirmesi ve filmin dramatik tamamlanma hissini belirgin kılması nedeniyle

yönetmen ve besteciler tarafından filmlerde sıklıkla tercih edilen bir uygulama olmuştur. Kontrpuantal kavram ise paralelizme karşıt olarak ortaya çıkmış ve film müziğinin görüntünün birebir temsili olmaması gerektiğini ve müziğin edebi ya da çağdaş bir yorumlamayla görüntüyü ifade etmesi gerektiğini öne sürmüş ve müziğin perdedeki anlamı eş zamanlı olarak manipüle edebilen ya da görüntüyle çatışma sağlayabilen bir yorumlamayla filmlerde yapılandırılması gerektiğinin altını çizmiştir.

Hollywood film pratiği, hareket odaklı anlatı yapısıyla zamanda ağırlıklı olarak doğrusal biçimde yapılandırılmakta ve film müziği eylemlerle senkronize olarak biçimlenmektedir. Avrupa sanat sinemasında ise doğrusal olmayan bir anlatı, zamansal ve ritmik belirsizlikler, az müzik kullanımı ya da belirli ruh hallerini vurgulama eğilimi gösteren kontrpuantal yapılar belirlenmektedir. Film müziği kompozisyonunda paralelizm ve kontrpuantal yapıların belirlenebilmesini sağlayan en temel unsurlar, filmin ve müziğin zamansal ve ritmik yapılanmaları ve bu yapıların oluşmasını sağlayan parametrik özelliklerinin belirlenebilmesi ve iki yapının birbirleriyle bağlamsal olarak değerlendirilebilmesidir.

Bu çalışma, sinema ve müzikte, zaman ve ritim öğelerinin incelenmesi ve bu öğelerin iki sanatın kesişim ve birleşiminde ortak bir perspektiften değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Çalışma, müziğin temel öğeleri olan melodi, armoni ve ritim parametrelerinin, klasik anlatı yapısına sahip filmlerde zamansal ve ritmik gelişime uygun bir biçimde düzenlendiğinde, film müziğinde paralelizmi ürettiği varsayımına dayanmaktadır.

Film müziğinin paralelizm ve kontrpuantal çerçevede kuramsal olarak değerlendirilmesi, temel öğelerinin, işlev ve unsurlarının belirlenmesi ve bu belirlenimlerle film müziği bestecilerine parametrik ve bağlamsal olarak film müziği uygulama ve çözümleme konularında katkıda bulunulması çalışmanın diğer bir amacıdır.

Araştırma boyunca;

- Sinemada müzik kullanımının neden ve nasıl ortaya çıktığı,
- Film müziğine ilişkin kuramsal yaklaşımların paralelizm ve kontrpuantal yapılar çerçevesinde neden ve nasıl temellendiği,
- Film müziği temel öğelerinin neler olduğu ve nasıl ortaya çıktığı,
- Film müziğinin işlev ve unsurlarının neler olduğu,
- Sinemada zamansal ve ritmik parametrelerin neler olduğu, hangi şekilde oluştuğu ve klasik ve çağdaş anlatı arasındaki farklılıkları,
- Görüntüsel ve işitsel ritmi yaratan unsurların ne şekilde ortaya çıktığı,
- Film müziğinde zamansal ve ritmik sürekliliğin ne şekilde sağlandığı,

incelenmiştir. Bu bağlamda, film müziğinin zamansal ve ritmik parametreleri olan melodi, armoni ve ritmin, müziğin yapısal formunun, orkestral dokusunun ve tınısal özelliklerinin filmin anlatısal ve yapısal özelliklerine göre düzenlenmiş olduğunda, film müziğinde paralelizm

uygulamasını üretip üretmediği belirlenebilir olmaktadır. Film müziğinde paralelizm yapısının belirlenebilmesi, müzikal parametrelerin filmde zamansal ve ritmik bağlamda nasıl yapılandığının ve yapılandırılabilceğinin, film ve müzik ortaklığında anlatsal sürekliliğin ne şekilde sağlandığı ve sağlanabileceğinin anlaşılması açısından önemlidir. Dolayısıyla bu çalışmanın özellikle film müziği üretimi yapacak olan besteci adaylarına, film ve müziğin zamansal ve ritmik unsurlarının değerlendirilebilmesi ve film müziği uygulamasında ve çözümleme konularında katkıda bulunabileceği düşünülmektedir.

Film müziğinde kontrpuantal yapıların günümüzde yönetmenler ve besteciler tarafından filmlerde yeterince uygulanmamasıyla birlikte filmlerde bu hususta bütünsel bir metodolojinin izlenememiş olması, bu çalışmada örnek film müzikleri çözümleme konusunda klasik yöntemlere başvurulmasını gerektirmiş ve paralelizm çerçevesinde bir bakış temel alınarak çözümlemede kontrpuantal yaklaşım dışarıda bırakılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, film müziği kavramı ve tarihsel gelişimiyle ilgili bilgiler verilecek ve film müziğine ilişkin paralelizm ve kontrpuantal kavramlar ortaya konacaktır. Ardından film müziğini oluşturan armoni, melodi ve ritim öğeleri açıklanacak ve film müziğinin paralelizm odaklı işlev ve unsurlarına ilişkin bilgiler verilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde zaman ve ritim kavramlarına değinilerek sinemada zaman çerçevesinde klasik anlatıda ve çağdaş anlatıda zaman kavramları ele alınacaktır. Ardından sinemada ritim kavramına ilişkin bilgiler verilecek ve bu çerçevede görüntüsel ve işitsel ritim açıklanacak ve film müziğinde zaman ve ritim konusuna ilişkin genel bilgiler verilecektir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, görsel dramayı çözümleme, yorumlama ve film müziğine uygulama konularında Hollywood'un en çok aranan ve ödüllü bestecilerinden olan Hans Zimmer'in, "Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu" isimli gişe rekorları kıran fantastik macera filmine yapmış olduğu müzikler, Nicholas Cook'un *A Guide to Musical Analysis / Müzik Analizi İçin Bir Rehber* (1987) kitabında yer alan geleneksel müzik çözümlemesi ve yorumlama için önerilen 'parametrik' ve bağlamsal analiz tekniği ile incelenecek ve müziklerin melodik, armonik ve ritmik içeriklerinin, yapısal formunun, orkestral dokusunun ve tını özelliklerinin, filmin yapısal ve anlatsal özellikleriyle uyum sağlayıp sağlamadığı ve bunun sonucunda da film müziğinde paralelizmi üretip üretmediği ortaya konacaktır.

2. FİLM MÜZİĞİ

Film müziği, film anlatısına hizmet eden, filmlere özel düzenlenen ve film zamanına sonradan eklenen sinematik bir unsurdur. Film müziği, filmsel zamanı modüle eder ve filmde ritmik düzenlilik yaratır. Film müziği, filmsel karakterlerin ne düşündüklerinden, içimizdeki duyguların yaratılmasına kadar etki eder. Kendi başlarına kopmuş gibi görünen bir dizi görüntüyü film müziği sürekli hale getirir. Film müziği, hareketli imge anlatısına bilinçli bir anlam üretmekle görevlendirilir. Müzik, film için kullanılan oldukça etkili bir yöntemdir, çünkü filmle eş zamanlı olarak uyumlu veya uyumsuz birçok unsuru ortaya çıkarır ve izleyiciyi filme çeker.

Müzik, kendi zamansal yasaları ve gelişim formülleri dışında, filmi desteklemek için üretildiğinde 'kullanılan müzik' olur ve 'saf müzik' özellikleri filmin zamansallığına göre değişim ve dönüşüme uğrar. Poul Tonks (2006: 9), film için 'kullanılan müziğin', 'gösterilen filmdeki teatral hareketleri desteklemek için' üretildiğini ifade eder. Tonks, film müziğinin önemini anlayabilmek için, kendimize şu soruları sormakla işe başlayabileceğimizi belirtir;

Star Wars (Yıldız Savaşları- 1977) filmini heyecanlı kılan nedir?, Lawrence Of Arabia'da (Arabistanlı Lawrence- 1962) geniş çöl kumları üzerindeki bir devenin küçücük lekesi niçin o kadar güzel görünür? Neden Seven'in (Yedi- 1996) sonunda ufukta görünen kamyonet o kadar korkutucudur? Neden Gone With The Wind'de (Rüzgar Gibi Geçti- 1974) Scarlett O'Hara'nın gün batımındaki silueti o kadar kederlidir? Neden Scream'de (Çığlık- 1996) boş tuvaletin kapısını açan Sydney'i görürüz? Vertigo'da (Yükseklik Korkusu- 1958) Madeline'in kuleden atlayacağını ve Scotty'nin onu kurtaramayacağını nasıl tahmin edebiliriz? (Tonks, 2006: 9).

Tonks'a göre tüm bu soruların cevabı film müziğinin filmsel duruma olan etkisidir. "Besteciler duygularımızla oynarlar. Hangi yöntemle olursa olsun film müziği, gereksinim duyduğumuz bütün duygularımızla iletişim kuran görünmez bir anlatıcıdır. Hislerimizi çoğaltabilir, onlarla çelişebilir veya aksiyonu ve diyalogu önemsiz kılabilir. Müziği kaldırın herşey yok olur" (Tonks, 2006: 10).

Tonks'un bu keskin ifadesi, sinema ve müzik işbirliğinin önemi ve müziğin filmlere olan katkısının da oldukça yüceltildiği yönünde okunabilmektedir. Ancak, öncelikle görüntülerle yaratılan bir sanat olan sinemanın müzik olmadan da hislerimizi yönlendirdiği ve birçok anlam yarattığını unutmamamız gerekir. Sinemadan müziği kaldırdığımızda herşey yok olmaz. Örneğin, çağdaş bir müzikte (atonal) melodi, armoni ve ritim özelliklerinin tümünden ortadan kalkmasıyla müziğin hala varlığını sürdürebildiği gibi. Müziğin ana malzemesi ses ise, sinemanın asıl malzemesi de görüntülerdir. Sinema, yapısal ya da anlatısal olarak müziğin barındırdığı özelliklerden faydalanır ve kendi anlatısal dilinin gelişimine katkı sağlar.

Müzik, insanın duyumsama, düşünme, anlama ve kavrama güçlerinin işitsel bir dile dönüşerek dışa açılmasıyla, yüzyıllardır insan yaşamında yer almaktadır. Müziğin barındırdığı her türlü anlam, insanın yaşam karşısında takındığı türlü duygular ve düşüncelerin

yansımalarıdır. Müzik, neşe, acı, öfke, gurur ya da heyecan gibi birbirinden farklı duyguyu uyandırıcı bir güce sahiptir. Dinleyici ya da izleyici müziğin ifadelerini hisseder, anlar ya da yaşar. Bu nedenle müzik, sinemasal anlatıların vazgeçilemeyen bir parçası olmaktadır. Sinemanın icadından bu yana filmlerde yerini alan müzik, teknolojik olanaklar ve sinemasal anlatılar geliştikçe filmle olan bağıntılarını güçlendirmiştir.

2.1. Film Müziği Tarihçesine Genel Bir Bakış

Sinemanın müzikle kurmuş olduğu bağ, sinema tarihinin ilk film gösterimlerine kadar uzanmaktadır. Müzik, sessiz sinemanın başlangıcından sesli sinemaya kadar gösterimlerde canlı bir eşlik unsuru olarak yer almıştır. Sinemada teknolojik gelişimlerle doğru orantılı olarak ses ve müzik filme kaydedilebilmeye başlayınca, film müziği olgusu da gelişim göstermiş ve yeni ifade biçimleri kazanmıştır. Sinemanın teknolojik gelişimi, müziğin görsellerle zamansal ve ritmik senkronizasyon, düzenleme ve süreklilik olanaklarını geliştirmiştir. Sinemaya sesin gelişi, film müziği gelişiminin dönüm noktası olarak ifade edilebilmektedir. Sinema ve müziğin kesişimi sinemanın icadıyla aynı zamanlarda başlasa da teknik olarak birleşimi film ve sesin aynı şerit üzerine kaydedilebilmesiyle sesli film döneminde gerçekleşmiştir.

Sinema ve müzik ilişkisi temellerinin, ilk sinema aleti olarak kabul edilen 'büyülü fener' gösterimlerine kadar gittiği iddia edilmektedir. 19. yüzyılda, hareketli resim elde etme çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan bu aletle yapılan gösterilerde müzik eşliğinin olduğu söylenmektedir (Konuralp, 2004: 17).

1891-1896 yılları arasında Emile Reynaud tarafından geliştirilen, 15-20 dakikalık hareketli resimler göstermeyi başaran 'Praksinoskop' aletiyle yapılan gösterilerde de müziğin var olduğu belirtilmektedir. Daha sonra, Thomas Alva Edison'un icat ettiği 'Kinetoskop' ortaya çıkmış ve aletin 'fonograf' (silindir) aracılığıyla ses iletebilmesi özelliği, bazı müzikli şovların filme alınması dolayısıyla kullanıcıya müziğin bir dip ses olarak duyulmasını sağlamıştır (Konuralp, 2004: 18).

28 Aralık 1895'de Lumiere Kardeşlerin 'Sinematografı' halka sunmasıyla birlikte dünya sinema tarihinin ilk filmleri olarak kabul edilen görüntülere de bir piyanist eşlik etmiştir. 1895'deki bu büyük girişim, filmin (ve dolayısıyla müzik eşliğinin) artık kamusal alana girdiğini işaret eder ve sinema tarihinin de başlangıcı olarak kabul edilir.

Erken dönem film gösterimlerinde müzik eşliğine neden ihtiyaç duyulmuş olabileceği ile ilgili çeşitli tartışmalarda, müziğin filme bir estetik sağlamaktan uzak olduğu çünkü filmlere rastgele müziklerin eşlik ettiği belirtilmektedir. Diğer kanılar ise müziğin gürültülü olan projeksiyon aletinin sesini örterek izleyici için görsel ve işitsel birlik sağlamış olduğu ya da perdedeki bünyevi sessizliğin aşılması ihtiyacından kaynaklanmış olmasıdır (Gorbman, 1987: 36).

Konuralp'e göre,

Gösteri aletinin ve seyircinin gürültüsünün dışında filmlerde mutlak bir sessizlik hakimdir. Bu sessizlik nedeniyle seyircinin konuya girmesi güçleşmektedir. İnsan çevresini duyularıyla algılar. Özellikle görme ve işitme birbirleriyle ortak biçimde faaliyettedirler. Müzik burada devreye girer. Gürültüler gibi müzik (hatta daha fazla) dinleyicinin genel algılama yeteneğine hitap eder.... ışık sesle birlikte algılandığında sahne daha aydınlık gözükür gibi gelmektedir. Müzik bu etkiyi kullanarak perdedeki sessiz soluk resimleri daha da aydınlatır ve seyirci filmin içine girer. Ayrıca müzik yalnızca bir gürültü değil, ritmik ve melodiktir. Bu biçimde hareket ve zamanı anlamlı, sürekliliği olan birimlere böler. Bu hareket birimleri, duyu organlarımız ve algılarımıza kadar etkir (Konuralp, 2004: 20).

Sinemanın erken döneminde müzik eşliğinin filmle seyirci arasında duyuşsal olarak etkin bir tamamlayıcılık görevi gördüğü ve gösterimlere de devamlılık kazandırdığı düşünölmüştür. Müzik eşliği izleyiciler için duyuşsal bir tamamlanma olgusu sağlamakla birlikte, prodüksiyon sürecinde stüdyoda oyuncular için belirli ruh halleri yaratmaya da yardımcı olmuştur (Reay, 2004: 6).

Buhler (2010: 34-37), erken dönem sinemada müziğin rolünün, sadece basit bir eşlikle sınırlı kalmamış olduğı, filmde bir düşünce sürekliliğı, bir anlatı çizgisi olabileceğı ve izleyicinin de bu çizgiyi ayırt edebileceğıne inandırdığını ifade etmiştir. Buhler, müzik ve görüntü arasındaki ilişkinin bir ruh hali yaratımı ya da atmosfer yaratımı anlamında sembolik olarak da nitelendirilebileceğini belirtir. Müzik, filmde görölebilen tüm basit konuları ya da ruh hallerini, bir savaş, bir fırtına, bir aşk anlamına getirebilir. Ancak, Buhler, müzikal sembollerin farkındalığı genel olarak yönetmenin ne kadar yetkin olduğunu bilmediğimiz müzik bilgisine, zevkine ve kararına göre yönlendirilmiştir diye de eklemektedir.

Sessiz filmlerin izleyici oranı yükselmeye başladıkça müzik eşlikçilerine de yeni görevler düşmeye başlamıştır. Ancak, bu dönemde film müziğı eşlikçilerine müzik seçiminde rehberlik edecek standartlar henüz oluşmamıştır. Müzikal eşlik ölkeler arasında farklı müzik türleri çeşitliliğıyle ortaya çıkmıştır. Amerika Birleşik Devletlerinde eşlikçiler genel olarak popüler müziğı ilgi duyarken, Batı Avrupa'da ise tercih sanat müziğinden yana olmuştur. Eşlikçiler, gösterimlerde genel olarak ölkelerinin geleneksel ve popüler olan müziklerini icra etmişlerdir (Kalinak, 2014: 612).

Sinemanın erken dönem gösterimlerinde filmlere eşlik eden müzikler içerik ve anlamlarına pek aldırış edilmeden seçilmiş olsa da, müzisyenlerin zamanla bilinçlenmesiyle seslerin görüntüye uydurulma çabasına girişilmiştir. Başlangıçta doğaçlama performanslarla filme eşlik etmiş olan müzisyenler, zamanla besteciler tarafından filmler için bilinçli olarak önerilen müziklerle performanslarını sergilemeye başlamışlardır. Bu performanslar için önerilen müzikler daha çok popüler klasikleri ve dönemin çağdaş eserlerini kapsamıştır. Örnek olarak, ".... duygusal sahnelerde Bellini'nin Casta Diva'sı ya da Hearts and Flowers, In a Monastery Garden gibi popüler şarkılar, takip ve koşuşturma içeren sahneler için de Schubert'in Bitmemiş Senfonisi ya da Beethoven'in çeşitli uvertürleri ve orduların, süvarilerin geldiğı

sahnelerde de Guilliam Tell uvertürü tercih edilmiştir” (Konuralp, 2004: 22). Sessiz filmlerin erken döneminde, mekanlarda haricen çalınan müzik daha çok piyano eşliğiyle gerçekleşmiştir. Bazı besteciler, film piyanistlerinin icrasını kolaylaştırmak için, filmlerin zaman akışına, ritmine ve çeşitli duygu durumlarına özgü müzik düzenlemelerinin bulunduğu kataloglar ortaya çıkarmışlardır (Wierzbicki, 2009: 36).

Sessiz sinema döneminde film müziğine ilişkin olarak ortaya çıkmış olan ilk yazılı belgeler, müzisyenlerin filme eşlik etmesini kolaylaştırmak için yazılan pratik müzik performansları ve aranjeler içeren kataloglar olmuştur. Bu kataloglar, her türlü duygu ve durum için yapılan besteler, klasik eserler üzerinde yapılan varyasyonlar ve uyarlamalar içermektedir. “Misteriosolar, agitatolar, aşk temaları imal ettiler. Uçan Hollandalı’dan fırtınalar adapte edildi. Çaykovski’den dramatik gerilimler, Grieg’den lamentler alındı”(Konuralp, 2004: 23). Kinobibliothek, Tabellenmusik, Pianothek, Pianorgan gibi çeşitli adlarda bulunan bu kataloglardaki eserlerin bestecileri Kinobibliothek koleksiyonu ile Giuseppe Becce (*Lyrisches Drama, Hochdramatisches Agitato, Exotika*), W.R Heymann, Marc Rolan ve Erno Rapee (*Moods and Situations, Abyssinian, Arabian, Argentine, Armenian, light, medium, heavy, agitato*) olarak sayılabilmektedir. Kronolojik olarak, Edison Şirketinin Suggestion for Music (1909), Carl Fisher’ın Moving Picture Portfolio (1913), Especially Designed For Moving Picture Theatres (1913), Joseph Carl Breil’in Original Collection of Dramatic Music for Motion Picture Plays (1917), Giuseppe Becce’nin Twelve volume, Kinothek: Neue Filmmusik (1918-1927) ve Erno Rapee’nin Encyclopedia of Music Pictures (1925), sessiz dönemin film müziğine ilişkin katalogları olarak ortaya çıkmıştır (Wierzbicki, 2009: 56-57, Redner, 2011: 6).

Aynı dönem içinde film müziğine ilişkin yazılı belgelerin ikincil bir kategorisi olarak nitelendirilebilecek metinler ise filme eşlik edecek olan repertuarın düzenlenmesi, yaratılması ve performans konularını içermiştir. Bu metinler, profesyonel eğitime sahip olmayan müzisyenlerin film müzisyenliği konusunda donanım sağlaması açısından tasarlanmış ve bu konuda müzisyenlerin kendi kendilerini eğitebilmelerine de katkıda bulunmuştur. Örnek olarak, Eugene Ahern’in What and How to Play for Pictures (1913), May Shaw Meeker’in The Art of Photoplaying, In Operating Any Photoplayer or Double Tracker Piano Player for Theaters (1916), T, J, A, Mapp’in The Art of Accompanying the Photo-Play (1917), George Too-tell’in How to Play the Cinema Organ: A Practical Book by a Practical Player (1927) ‘adlı broşür ve kitapları sayılabilmektedir (Redner, 2011: 7).

Sessiz dönemde gösterim mekanlarının büyümesiyle orantılı olarak müzikal sesin de büyümesine ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle, solo bir piyanonun yerini artık kalabalık orkestra enstrümanları almaya başlamış ve filmler için orkestralar kurulmuştur. Sinemada müzik denetimi film yapımcılarının kararlarına göre belirlenmiştir. Orkestralar kiralama saatlerine uygun olarak icra zamanı dolduğunda salondan ayrılmış ve piyanist durumu tekrar idare

edilebilir hale getirmiş ya da filmler sessiz olarak izlenmeye devam etmiştir. Ayrıca, kataloglanmış tavsiye müzikler gösterimlerde sıklıkla kullanılmış ve izleyiciler müziklerin aynılığından sıkılmaya başlamışlardır. Gösterimlerdeki müziklerin klişeleşmesi ve ticari filmin konu kalıplarının da açık şekilde farkedilir duruma gelmesi, yapımcıların yeni yöntemler düşünmesini gerektirmiştir. Filmlerde müzikal bir klişelikten kurtulmanın en iyi yolu, filmlere özel bestelenen yeni müziklerin ortaya çıkmasıyla çözüm bulmuştur.

Sessiz sinema döneminde ortaya çıkmış olan ilk özgün film müziği skoru, Pathe kardeşlerin talebiyle klasik müzik bestecisi Camille Saint-Saens tarafından, *L'assassinat du Duc de Guise (Dük Guise Cinayeti- 1908)* filmine yapılmıştır. 1913'de *Der Student von Prag* için Joseph Weiss, 1914'de *Cabirio* için *Ildebranda Pizzetti*, *Rapsodra Satanica* için *Lyda Barelli* ve *Pietro Mascagni*, 1915'de *The Birth of a Nation* için *Joseph Carl Breil* ve 1916'da *Civilisation* için *Victor Schertzinger* gibi isimler filmlere özel müzikler hazırlamışlardır (Wierzbicki, 2009: 41, Konuralp, 2004: 27).

Sinemanın erken dönem filmlerine eşlik eden müziklerin filmle uyumu söz konusu edilirse, ortaya çıkmış olduğu düşünülen zamansal ve ritimsel problem şu şekilde açıklanabilir; Belli bir dönem filmlerin perdeye yansıtılabilmesi gösteri aletinin elle çevrilmesiyle mümkün olmuştur. Bu durumda filmin hızı makinistin fiziksel hızıyla doğru orantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin gösterim hızının sürekliliğini sağlamak makinistin fiziksel hızının ritmik tutarlılığına ihtiyaç duymaktadır. Konuralp'in de (2004: 28) belirttiği gibi, '.... bazı filmlerin baş taraflarında, bobinlerin çevrilmesi için gerekli hız ölçüleri verilir. Ama bu her film için yapılmaz'. Bu hususta dikkat çeken nokta, filme eşlik eden müziğin hızıyla (*ki müzik bir zaman sanatıdır ve en sabit ögesi ritim ve onun temposudur*), filmin gösterim hızının, makinist yüzünden ritmik bir tutarsızlığa neden olabileceğidir. Görüntü ve müzik birliğindeki ritmik tutarsızlıklar görsel ve işitsel birliğin sürekliliğindeki uyumsuzlukları ortaya çıkarır. Müziğin sabit ritmik yasası makinistin aleti aynı süreklilikte çevirebilmesine olanak sağlamışsa eğer görsel ve işitsel bir eş zamanlılıktan da ancak o zaman bahsedilebilir. Bu durumda eş zamanlılığın gerçekleşebilmesi için gerekli olan en önemli husus, makinistin müzikal olarak güçlü bir ritmik işitsel yetiye sahip olmuş olması ve müziğin ritimselliğine paralel olarak film gösterim aletinin kolunu çevirebilmiş olmasıdır. Ters bir durumda, film ve müziğin uyum içinde akışını sağlamaya çalışan kişilerin (*o dönemin mevcut koşullarında müzik eşliğinden sorumlu olan kişiler*) piyanist veya orkestra şefi olması beklenmelidir. Ancak, bu durum oldukça zorlayıcı ve neredeyse mümkün değildir. Bu tür bir eşlik, senkronizasyon ve uyum sorunu, film ve müziğin eş zamanlılığı konusunda neler yapılabileceğinin düşünülmesindeki en temel nedenlerden biri olabilmektedir.

Sinemanın sessiz döneminde müzik görüntünün dramatik etkisini ve anlatısını ritmik olarak ortaya çıkarabilecek güçlü kimliğine henüz bürünmemiştir. Müzik, görüntüleri zamansal özelliğiyle desteklemiş, izleyicilere görselliğin yanında işitsel bir birliktelik kazandırmış ve

kendi içinde sembolik olarak değerlendirilebilecek anlamlarla görüntülere eşlik etmiştir. “Müzik, sessiz sinemanın eksik sesi yerine geçseydi, sembolik olmak yerine alegori yapardı” (Buhler 2010: 38).

Sessiz film müziği ile sesli dönem film müziği arasındaki en temel fark, öncekinin canlı, sürekli ve saf müzik olması, diğerinin ise teknolojik araçlar kullanılarak kaydedilebilmesi ve görüntülerin anlatımına uygun bir şekilde zamansal ve ritmik olarak modüle edilebilmesidir. Sesli film geliştikçe filmde müzik kullanımı da gelişmiştir.

Sesin kayıt edilebilme tarihi, 1877’de Thomas Edison’un (1847-1931) kendi sesiyle okuduğu ‘Mary’nin küçük kuzusu’ adlı şarkıyı icat ettiği fonografa kaydetmesiyle başlamıştır. Edison daha sonra 1891’de, kinetoskop adını verdiği göstericiyi icat etmiştir. Kinetoskop, Lumiere kardeşlerin sinematografi karşısında pek tutunamamıştır. Edison 1895’de, kinetoskopun hareketli görüntülerini fonografla birleştirebilen kinetofonu tanıtmıştır. Ancak, maliyetinin yüksekliğinden dolayı senkronize filmler için talep düşük kalmıştır. Kinetofonla hazırlanan filmler genellikle müzikhollerde, revülerde yer alan sanatçıların gösteri kayıtlarından oluşmuş ve müzik bu filmlerde özgün olarak yer almamıştır (Konuralp, 2004: 29, Reay, 2004: 7).

1887’de Emile Berliner gramofonu icat etmiş ve 1896’da Fransa’da Charles Pathe ve Almanya’da Mester, sinematografi gramofonla birleştirmiştir. 1908 yılından sonra da seri şekilde cihazlar üretilmeye devam etmiştir. Bunlar, cinephone, xivaphone ve chronophone gibi, bir tür sesli film gösterme araçlarıdır. Bu araçlar, sesin yeterince yayılmadığı, görsel ve işitsel senkronizasyon yöntemlerinin başarısız olduğu denemeler olmuştur. Teknolojik olarak görsel ve işitsel senkronizasyon arayışları devam ederken, film müziği açısından önem taşıdığı düşünülen iki gelişmeden bahsedilmektedir. Biri, 1919’da Almanya’da geliştirilen Tri Ergon sistemi, diğeri de 1922’de ortaya çıkan Phonofilm sistemidir. Bu sistemle 1927 sonlarına kadar sesli film gösterileri düzenlenmiştir. Bu filmler, ünlü kişilerin diyalogları, opera sahneleri ve müzisyenlerin çalışmalarını gösteren kısa film örnekleridir. Bazı filmlerde, Besteci Hugo Riesenfeld’in (1879-1939) özel olarak bestelenmiş müziklerinin bulunduğu belirtilmektedir. Tri Ergon’un Berlin Alhambra sinemasında halka sunulduğu ilk gösterimde, seyircilere iki saat boyunca müzikli sahneler ve resitaller gösterilmiş olduğu belirtilmektedir (Konuralp, 2004: 32).

1925’de, Amerika’da Western Electric, plak-tabanlı sesli film projesi olan Vitaphone’u geliştirmiş ve o dönemde henüz küçük bir şirket olan Warner Bros. bu sistemin patentini almış ve Don Juan operasını film yapmıştır. Alan Crosland yönetiminde, başrolünü John Barrymore’un oynadığı *Don Juan* (1926) filmi tamamen sesli bir film değildir. Filmde müzik ve bazı ses efektleri yer almıştır. Bu filmin müzikleri William Axt tarafından bestelenmiş ve Henry Hadley yönetiminde 107 kişilik New York Filarmoni Orkestrası tarafından icra edilmiştir. Filmin başarısıyla, izleyicilerin filme talebi artmıştır. Bu dönemde, orkestraların yer alabileceği büyük

salonların yetersizliği ve yüksek bilet fiyatlarından dolayı daha ekonomik olabilecek yeni yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemler, müziğin hoparlörden verilebilmesi ve daha küçük salonların vitaphone sistemiyle donatılmasıdır. Bu sistemlerin sağlanmasıyla gösterimlerin boyu uzadıkça uzamıştır. Aynı dönem, Fox film şirketinin Movietone ile şarkılı film¹ misillemesi, Warner Bros.'un senkronize filme yatırımını yükseltmiş ve *The Jazz Singer* (1927, Alan Crosland) adlı uzun metrajlı ilk sesli film ortaya çıkmıştır. Müziklerini Louis Silvers'in yaptığı *The Jazz Singer* filmi, Hollywood'da müzikal film döneminin başlangıcının da habercisi olmuştur (Reay, 2004: 8, Konuralp, 2004: 32-36).

Amerika'da ortaya çıkan müzikal filmlerin yegane anlatı unsuru müzik olmuştur. Bu filmlerde, danslar ve şarkılar filmin geneline zamansal ve ritimsel olarak hakim konumdadır. Hollywood türü olan müzikal filmler, kökleri Avrupa operetine (özellikle *Avusturya operetleri*) ve Amerikan vodvili ve müzikholüne dayanan melez bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar 'The Jazz Singer' ilk sesli film ve 'müzikal film' olarak kabul edilse de, şarkıları, dansları ve konuşmaları bütünüyle içeren ilk müzikal *The Broadway Melody* (1929, Harry Beaumont) filmidir (Hayward, 2012: 318).

Hayward (2012: 327-332), müzikal filmlerin izleyiciye eğlence biçiminde bir ütopya sunmak olduğunu ifade etmektedir. Hayward, Dyer'den aktarımla, müzikal filmlerin işlevsel olarak beş kategorisi olduğunu belirtmektedir. Müzikal filmler genel olarak, 'taşkınlık', 'enerji', 'yoğunluk', 'şeffaflık' ve 'topluluk' unsurları barındırmaktadır. Müzikaller, ideolojik stratejiler ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlantılar, evliliğin pazarlanması, toplumsal cinsiyet, toplumsal istikrar ve kapitalizmin değerleridir.

Altman'a göre, Amerikan orta sınıf kentsel tiyatro modellerini barındıran müzikaller, kahraman gençlik hikayeleri, komik ebeveyn figürleri, ev-aile ilişkileri, kadın-erkek karşıtlığı, cinsellik ve filmlerin finallerinde sevinç üzerine yoğunlaşan vurgularla, popüler eğlence kültürüne yoğun bir şekilde hizmet etmiştir. Altman'a göre müzikal filmlerin devamı, günümüzde MTV'ye (*music television network*) kadar da uzanmaktadır (Altman, 1989: 119).

Hayward (2012: 212-328), Altman'dan aktarımla, klasik Amerikan müzikalinde (1930-1960) sebep-sonuç ilişkilerinin oldukça serbest oluşturulduklarını ve bunun kronolojik ve psikolojik motivasyondan çok karşılaştırmalı olarak gelişen paralel hikayelerle ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu hikayeler cinsel farklılıktan başlayarak ulusal kimlik, fiziksel özellikler, kuşak çatışması, iş ve eğlence, gerçeklik ve sanat gibi birçok konuda örnek verilebilecek ikililik ve eşleştirmeleri üreten, karşıtlıkları ortaya çıkaran ve sonra da onları uzlaştıran yapılarda ortaya çıkmaktadır. Bu karşıtlıkların yaratımı Altman'ın ikili odak olarak belirttiği yapılardır. Bu

¹ Fox şirketi, *White Price Glory* (1926, Walsh) filminde, Dolores Del Rio karakteri için yazılan, Kanadalı bando şefi Guy Lombardo'nun bestelediği 'Charmine' şarkısına yer vermiştir. Bu şarkı, ilk sinema şarkısıdır.

paralleleştirmeler bir dizi karşıtlıkların ortaya çıkmasına hizmet ederler. Karşıtlıklar cezbedicidir ama bir şekilde de uzlaştırılabilir. Müzikal filmler farklılık olgusunu ortadan kaldırmak için ideolojik davranmaktadır. İkilikler üreten müzikal filmler ve temaları, 'kuşak farkıyla' *Gigi* (Vincente Minelli, 1958), 'iş ve eğlence' *An Amerikan in Paris* (Vincente Minelli, 1953) ve *The Barkleys of Broadway* (Charles Walters, 1949), 'gerçeklik ve sanat' *Silk Stickings* (Rouben Mamoulian, 1957), 'aile ve yabancı', 'ötekilik' üreten *Oklahoma* (Fred Zinneman, 1955) ve *Seven Brides for Seven Brothers* (Stanley Donen, 1954), 'sömürgeci ve sömürülen' (*Cabin in the Sky* (Minelli/Berkeley, 1943), *Porgy and Bess* (Preminger, 1959) gibi örneklerlendirilebilmektedir (Hayward, 2012: 212-328).

Müzikal filmler, Amerika'da Hollywood film sektörünün hızla büyümesini sağlamıştır. Film şirketlerinin Amerikan halkını sinemaya çekmek için bulduğu en iyi yol müzikal filmlerdir. Broadway'den birçok müzisyen, yönetmen, oyuncu, teknisyen ve müzik direktörü bu dönemde Hollywood'a transfer edilmiştir. Hollywood'da bu dönemde stüdyolarda müzik birimleri oluşmuş ve yapımların müzikle ilgili işleri için müzik direktörleriyle anlaşılmıştır. Bu dönemde, 'konulu filmler' başlamış ve film müziği yapımı da gittikçe gelişmeye başlamıştır. Yeni orkestralar, kadrolu besteciler, orkestra şefleri, vokal direktörleri, Hollywood Stüdyoları yapılanmasında önemle yerlerini almışlardır. Bu yapılanma, film müziği tarihi açısından büyük bir gelişimin göstergesi olmuştur (Erdogan, Solmaz, 2005: 78-79).

Hızla gelişen Hollywood film sektörü, filmlerin anlatısına uygun müzikler besteleyen film müziği kompozitörler dünyasını yaratmıştır. Sesi sinemaya girmesi ve müziğin filmle eş zamanlı senkronize edilebilmesi, film müziği bestecilerinin tekniklerini de hızla ortaya çıkarmaya başlamıştır. Sesli sinemanın gelişile birlikte müziğin eşlik görevi filmlerin anlatısındaki her türlü devinimi tasvir etmeye başlayan anlatıcı konumuna ulaşmıştır.

Besteci ve müzik eleştirmeni Mimaroglu, Hollywood film müziği pratiğinin ortaya çıkışını ve özelliklerini şu şekilde özetlemektedir;

Ne tür müzik ne gibi 'ruh durumlarına' uygun düşer? Halk ne tür melodilerden hoşlanır? Halkı ne tür müzikler rahatsız etmez? film müziğinin kalıplarını bu üç soruya bulunan karşılıklar kesinleştirmiştir. Türlü 'ruh durumları' için on dokuzuncu yüzyılın ve yüzyılımızın başlıca 'dram müziği' ya da 'anlatıcı müzik' bestecilerinin yöntemlerine başvurulmuştur. Halkın hoşuna giden melodiler içinde doğrudan doğruya halk şarkıları türünden melodilerin kullanılmasına gidilmiştir. Bugün film müziği denen türü, Wagner, Debussy, Richard Strauss ve halk müziği karışımından ortaya çıkmış 'formüller' yönetir. Max Steiner, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold, Bernard Herrman, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin gibi Hollywood bestecileri bu 'formüllerin' başlıca hazırlayıcılarıdır (Mimaroglu, 1999: 222).

Hollywood film müziği kompozisyonunda standartlaşan formüller, film müziğinde 'paralelizm' olgusunu ortaya çıkarmıştır. Müziğin filmlerde paralelizm bağlamında yapılanması 'film müziğinin klasik dönemi' olarak nitelendirilebilir. Batı müziğinden ödünç verilen müzikal konvansiyonlar, klasik anlatı filmlerinde ruh halleri ve duyguların yaratılmasında bir kestirme

yol olarak gelişmiştir. Örneğin, anlatıdaki gerginlik için tremolo², sinsilik için pizzicato³, kötülük için disonans (*uyumsuz*) akorların kullanımı belirlenebilmektedir. Bu sözleşmeler, Batı müziğinin kendisi kullanılmadığında bile filmlerde duyulur hale gelmiştir (Kalinak, 2014: 612).

Klasikleşen film müziği formülleri, Batı klasik müzik geleneğindeki belirli müzikal öğelerin klasik film anlatısına göre uyarlanıp düzenlenmesinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Müziğin temel öğeleri olan melodi, armoni ve ritim, filmin anlatı unsurlarına eş zamanlı olarak yapılandırılmaktadır. Müzik, filmin anlatısıyla eş zamanlı uzlaşa sağladığında veya anlamı tekrarlayıp pekiştirdiğinde film müziği 'paralelizm' kavramıyla değerlendirilmektedir. Film müziğinde paralelizm, görüntüyle doğru orantılı olarak elde edilen işitsel bir birliğin zamansal, ritmik ve anlatsal 'uyumunun' söz konusu olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Paralelizmde film müziği öğelerinin özellikle ritmik vurguları, (*paralelizmde ritmik sürekliliklere verilebilecek en önemli örnek, ilk olarak Max Steiner'in uyguladığı Mickey Mousing tekniğidir*) görsel ve işitsel hareketlerin zamansal ve ritmik olarak senkronik bir uyum içinde yapılandırılmasıyla gerçekleşmiştir. Ayrıca, Besteci Max Steiner'in *King Kong* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) filmine yaptığı müzikler, film müziğinde klasik dönem olarak nitelendirilebilen paralelizmin ilk örneklerinden biri sayılmaktadır.

Klasik film müziği kompozisyonu 1930 ve 1950'li yıllar arasında Hollywood'da filmlere özgü özel düzenlemeler yapabilen besteciler kaynağı oluşumuyla önemli ölçüde gelişim göstermiştir. *Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Herbert Stothart, Victor Young, Roy Webb, Alfred Newman, Leith Stevens* gibi isimler, dönemin ünlü bestecileri olarak sayılabilmektedir. Avrupa'da ise film müziği konusunda Amerika'da uygulananlardan farklı yöntemler ortaya çıkmıştır. Avrupa'da o dönem sözleşmeli bestecilerin çalıştırılabileceği büyük stüdyolar yoktur ve bu sebeple yönetmenler bestecilerle kendileri anlaşmış ve uzun süre de aynı bestecilerle çalışmışlardır. Bu durumun film müziğine olan etkisi, yönetmen ve besteci ilişkileriyle üretilen sonuçların daha sanatsal ve özgün kılınabildiği gerçeğiyle ortaya çıkabilmektedir. Sovyetlerde Eisenstein ve Prokofiev (*Alexander Nevsky, 1938 ve Ivan The Terrible, 1944*), Fransa'da Maurice Jaubert ve Marcel Carne (*Le Quai des brumes / Port of Shadows, 1938, ve Le Jour se lève / Daybreak, 1939*), Jean Renoir ve Joseph Cosma (*La Grande Illusion - 1937, La Bête Humaine / The Human Beast, 1938, La Règle du jeu / The Rules of the Game, 1939*) yönetmen ve besteci ilişkilerindeki erken örnekler olarak sayılabilir.

Film müziğinde paralelizm dışında gerçekleşen diğer yöntem, Sovyet montajındaki gelişmelerle orantılı olarak ortaya çıkmıştır. Film müziğinde paralelizm olgusuna karşıt olan bu yöntem, 'görsel ve işitsel kontrpuan' kavramıdır. Görsel ve işitsel kontrpuan, ses ve müziğin,

² Tremolo: Yayı ya da teli titretmek, sallamak, seste dalgalanma yaratmak.

³ Pizzicato: Yayı ya da teli parmakla çekip çekip bırakmak hareketi. (teli gıcıklamak gibi)

görüntünün anlatısına kontrast bir anlam veya anlatıda farklı etkilerin ortaya çıkarılmasını sağlayan bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Film müziği kullanımında çağdaş bir yöntem olarak değerlendirilen *görsel ve işitsel kontrpuan*, filmde ve müzikte çok sesli kurgu ya da dikey kurgu yöntemi olarak da adlandırılmış ve ilk olarak Sergei M. Eisenstein (1898-1948) tarafından ortaya konmuştur.

Wierzbizcki, kontrpuantal yöntemin film sanatında kültürel bir yüksekliğe işaret etmekte olduğunu ve ulusal pazarın sınırlarını aşarak filmsel fikir dünyasında dolaşım için büyük bir olanak sağladığını belirtmiştir (Wierzbizcki, 2009: 98).

Avrupa'da 1940 ve 1960'lı yıllar arasında kontrpuantal film müziği üretimi yapan çağdaş müzik bestecileri, *Benjamin Britten, Sir Arthur Bliss, Georges Auric, Dmitri Shostakovich, Sergey Prokofiev ve Hans Eisler* olarak sıralanabilmektedir. Kontrpuantal film müziği üretimi Hollywood çağdaş müzik bestecileri *Aaron Copland, Virgil Thomson ve Leonard Bernstein'in* üretimlerinde de görülmektedir. İkinci Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan teknik gelişimlerle (*multitrack, stereo*) birlikte ses kayıt ve kurgu olanakları daha da iyileştirilmiş ve 1953'de Alfred Newman'ın *The Robe / Zincirli Köle (1953, Henry Coster)* filmine yaptığı müzikler ilk stereo film müziği olarak kayıtlarda yerini almıştır. Bu dönem film müziğinde yeni stillerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olmuştur. Atonal müzik, jazz müzik ve elektronik müzik gibi türler filmlerde duyulmaya başlamıştır. Film müziğinde yeni stillerin uygulayıcıları, *Miklos Rozsa (Ben Hur - 1959), Franz Waxman (Rebecca - 1940), Dmitri Tiomkin (High Noon - 1952), Bernard Herrman (Psycho - 1960), David Raksin (Laura - 1944), Hugo Friedhofer (Vera Cruz, 1954), Leigh Harline (The Enemy Below - 1957), Fred Skinner (House of Dracula - 1945), Jerome Moross (The Big Country - 1958), Leonard Rosenman (Edge Of The City - 1957), Alex North (A Streetcar Named Desire - 1951), Elmer Bernstein (Golden Arm - 1955)* gibi isimler ve film müzikleriyle örneklendirilebilir. Film müziği, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan müzikal çeşitlilikle birlikte, günümüze kadar birçok müzik stilini de içinde barındırmaktadır. Klasik müzikten, pop müziğe, jazz müzikten elektronik müziğe kadar birçok tür ve stil, film müziği bestecileri tarafından yapılan müziklerle filmlerde kendini duyurabilmektedir.

Film müziği, sinemanın başlangıcında, filmlerin pratik ihtiyaçlarına hizmet etmek için bir eşlik unsuru olarak ortaya çıkmış olsa da, asıl anlamını sesli film döneminde kazanmıştır. Sesli sinema döneminde film müziği, sesin ayrı bir banda eş zamanlı kaydedilebilmesine dayanan sistemlerle doğru orantılı olarak gelişim göstermiştir. Sinemanın sessiz döneminde ortaya çıkan müzikal doğaçlamalar, kataloglanmış müzikal kalıplar ya da özgün üretimler, görsel ve işitsel birlikteliğin teknik olarak sağlanmış olmasıyla birlikte yerini filmler için özel olarak tasarlanan ve dramatik yapıyı eş zamanlı anlatabilen müziklere bırakmıştır. Sesli sinemanın gelişile birlikte müzik, filmlerin anlatısındaki her türlü devinimi tasvir etmeye başlamış ve zamansal ve ritmik parametrelerle filmin yapısallığına uyumlanmıştır.

Sesli sinemanın gelişiyle, sinema tarihinin önemli film teorisyenleri ve ünlü yönetmenleri filmde 'ses ve müzik' kullanımının sinemanın sanat olma özelliğine ne şekilde etki edebileceği ya da müziğin filme eklenilebilmesinin olanakları ve etkileri üzerine tartışmaya başlamış ve birbirinden farklı görüşler ortaya koymuşlardır.

2.2. Film Müziğine İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar

Film sanatı üzerine yapılan kuramsal söylem tarihi, filmin görsel alanının her zaman filmin işitsel alanından daha üstün ve daha etkili olduğunu varsaymıştır. Kuramcılar, filmde sesin etkisi ve gerçekçilik iddiası ya da eksikliği gibi çeşitli endişeleri sıklıkla tartışmışlardır. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte film müziği söylemi de yoğun olarak tartışmaların kapsamına dahil olmaktadır.

Sinemayı psikolojik, estetik ve felsefi açıdan inceleyen ilk film kuramcılarında Hugo Münsterberg (1863-1916), sinemanın, duyguları resmetmek olduğunu ifade etmiş ve filmin insan duygularına seslenebildiği için nesnel dünyadan bağımsız nitelenmesi gerektiğini savunmuştur. Sinemanın, nesnel yaşamdan soyutlanıp algılara dayalı olarak insanın zihninde yeniden şekillendiğini ve öznel bir dünya yarattığını belirtmiştir. 'Yeni Kant'çılar' olarak bilinen grubun üyelerinden olan Münsterberg, Kant'ın izinden giderek kendi film teorisine felsefi bir yaklaşım getirmiş ve sinemada gerçeklik duygusunun zaman, mekan ve nedensellik kavramları çerçevesinde şekillendiğini ifade etmiştir (Buyan, 2015: 20).

Münsterberg'e göre filmi kelimelerden, sestten ve renkten yoksun kılmak filmin nesnel gerçeklikten koparılmasının bir yoludur. İzleyicinin zihnine ses ve renk gibi farklı bir uyarının etkide bulunması filmin estetik olgusunun yaratılmasına engeldir. Ona göre film, belirli derecede gerçeklikten yalıtılmış bir form, zihinsel estetik bir nesne ve izleyici zihninde bir süreçtir.

Filmde ses ve renk kullanımına karşı çıkmış olan Münsterberg, bu öğelerin filmin sanatsal değerini zedeleyeceğini düşünmüştür. Nasıl ki müzik sanatı kulağa, resim sanatı da göze hitap etmektedir, Münsterberg'e göre sinema da, zihne seslenen bir sanat olarak ortaya çıkmaktadır. Ona göre film dünyanın bir aracı değil zihnin bir aracıdır. Onun temeli teknolojiye değil zihinsel hayatta yatmaktadır. Ses teknik bir gelişimdir ve zekanın yeni düzeylere ulaşmasına katkıda bulunmamaktadır. Ona göre 1915 teknolojisi sinemanın sanatsal amaçlarını yerine getirebilmesi için ideal bir seviyededir (Andrew, 2007: 27).

Psikoloji geçmişine sahip olan bir diğer film kuramcısı Rudolf Arnheim (1904-2007), sinemada ses olgusunun yokluğuyla özellikle ilgilenmiştir. Arnheim, bir resimden ses kuşağı sahibi olmasının beklenemeyeceği gibi aynı şeyin film için de geçerli olduğunu belirtmektedir. Diyalogun eylemi felç edebileceğini, duruş ve yüz ifadeleri yoluyla resmedilen duyguların özünü engelleyebileceğini ifade etmiştir (Butler, 2011: 24).

Arnheim, görünür olanın daha güçlü vurgulanabilmesi için sesin kullanılmaması gerektiğini belirtir. Sesin yokluğu izleyicinin dikkatini eylemlerin görünebilir özelliklerine daha çok yoğunlaştırmalı ve görüntü özel ilgiyi kendi üzerine çekmelidir. Seslerin nitelikleri ve etkileri sadece görünür alanda özel bir şekilde ortaya çıkarılmalıdır. “Sözler dışarıda bırakılırsa, izleyici tamamen jestlerin anlatım gücüne teslim olur. Böylece, gerçek olay yalnızca bir şeyden - sestən- yoksun bırakılarak epizotun çekiciliğini arttırır” (Arnheim, 2002: 96).

Arnheim’a göre, filmsel olaylar, kendine yabancı bir materyalle dolaylı olarak temsil edilebilir. Filmde herhangi bir eylemin sonuçlarını bu materyallerin göstermesi olumlu sanatsal bir etkidir. Arnheim konuyla ilgili Jacques Feyder’in *Les Nouveaux Messieurs* (1929) filminden bir sahneyi şu şekilde örneklendirir;

.... politik bir toplantı iyice ateşlenir; artan heyecanı yatıştırmak için Suzanne mekanik piyanoya bozuk para atar. Salon hemen yüzlerce ampulle aydınlanır ve şimdi ateşli konuşmaya karşılık müzik ahenkle çalmaktadır. Müzik duyulmaz: bu sessiz bir filmidir. Ancak Feyder, heyecanla konuşmacıyı dinleyen kalabalığı gösterir; birden yüzler yumuşar ve rahatlar; tüm kafalar müziğe uygun olarak sallanmaya başlar. Müziğin ritmi gittikçe belirginleşir, ta ki dans hevesi hepsini sarana dek; sanki duyulmayan bir emir verilmiş gibi vücutlarını bir yandan bir yana yumuşakça sallamaya başlarlar (Arnheim, 2002: 95).

Arnheim’a göre, Feyder’in filminde müzik eğer izleyici tarafından işitilir olsaydı bu yalnızca müziğin o anda çalınıyor olduğunun farkına varılmasıyla sınırlı olurdu. Müziğin önemli bir gücü olan ritmik işlevinin filmde insanları birleştirmesi ve hareket ettirmesi izleyici tarafından dikkat çekici bir biçimde ortaya çıkmazdı. “Sessiz film belli sanatsal potansiyellerini sessizliğinden almaktadır. İşitilebilir bir olayda özellikle vurgulanmak istenen şeyin yerine görülebilir bir şey koyar; olayın kendisini vermek yerine, yalnızca onun anlamlı karakteristiklerinden bazılarını vererek onu biçimlendirir ve yorumlar” (Arnheim, 2002: 95).

Arnheim’a göre ritim, devinimle yakın ilişkilidir. “Görsel devinim zaman içinde gerçekleşen bir eylem olduğu için müzikle bir yakınlığı vardır ve ondan etkilenir. Müzik perdedeki hareketin devinimsel karakterini çok etkileyici bir biçimde vurgulayabilir; çizgi filmlerin ışıklıklarında, işaretlerinde ve gümbürtülerinde olduğu gibi” (Arnheim, 2002: 159).

Arnheim, filmde belirli bir karakterin ya da belirli bir sahnenin devinim temasının, müzikal bir uyumla temsil edildiği takdirde görüntü değerini iki katına çıkarabileceğini ifade etmektedir. Ayrıca içerik bu şekilde yorumlanmış olduğunda, hareketli nesnelerin görüntüsü de sanatsal bir biçim kazanacaktır. “Büyük bir oyuncu sinemada olduğu kadar tiyatrodaki, tamamen kendisine ait bir hareketin yalın ve karakteristik melodisiyle ayrılır” (Arnheim, 2002: 155). Arnheim bu bölümde Charlie Chaplin, Buster Keaton ve bu tür bir hareket melodisi olmadığını belirttiği komedyen Harold Lloyd örneğini vermektedir.

Arnheim, dinleyicinin duyabileceği işitsel dünyanın belgesel nitelikler açısından yoksul olduğunu ifade etmiştir. Ancak, fiziksel dünyanın çok küçük bir bölümünü sunan müziğin

görülemeyen dünyayı nakletmekte de mükemmel bir ürün olduğunu belirtir. “Kulak bir uslamlama aracıdır; insan tarafından önceden biçimlendirilmiş materyalleri algılamak konusunda çok iyi vasıflandırılmıştır- oysa görme dolaysız bir deneyim, duyumsal ham maddenin devşirilmesidir” (Arnheim, 2002: 164).

Sinema sanatını insanın duygusal dünyasını sembolize edebilecek görsel biçimlere dayandıran Arnheim, filmde gerçekliği olduğu gibi vermeye çalışan ses olgusuna karşı çıkmış ve onu bir yanılsama aracı olarak kabul etmiştir. Arnheim, filmde müziği ses kadar ayrıntılı bir şekilde irdelememiş olsa da yaptığı bazı açıklamalarda, müziğin perdedeki hareketin devinimsel karakterini etkileyici bir biçimde vurgulayabileceğini ifade etmektedir. Arnheim’a göre müziğin barındırdığı ritmik özellik, görüntüdeki devinime biçimsel bir etki yapacak şekilde kullanılabilir, ancak yine de işitsel olarak izleyicinin kulaklarına dokunmamalıdır.

Sinemaya sesin gelişyle, 1928 yılında Sergei Eisenstein (1898 - 1948), Vsevolod Pudovkin (1893 - 1953) ve Grigori Aleksandrov (1903 - 1983), sesli filmin geleceği konusunda ortak bir bildiri yayınlamışlardır. Bildiride, sesli film uygulamalarının yanlış yönde ilerlediğini ifade eden yönetmenler, sinemanın bir sanat olarak gelişmesi, yetkinleşmesi ve edinilmiş kazançların yok edilmemesi adına, sesli filmle ilgili kuramsal nitelikli bir dizi ilke sıralamışlardır. Sinemayı etkileme gücüne eriştiren en temel ve tek araç onlar için kurgudur ve sinemanın daha çok gelişmesi için izleyiciyi etkileyen kurgu yöntemlerinin güçlendirilmesi gerekmektedir. Bildiriye göre, ‘ses’ öncelikle merak giderici bir çizgide yol alacak ve sözlü filmlerle ticari olarak işletilecektir. ‘Ses’ doğal düzeyde yapılandırılarak görüntüdeki devinime ‘eş zamanlı’ (*paralelizm*) olarak uydurulacaktır. Ancak, film için bu ses uygulamalarının otomatikleşmesi korkulacak bir durumdur. Çünkü sesin aynı şekilde eklenmesi kurgu sanatını yok edecektir. Filmde sesin ancak kontrpuantal olarak kullanılışı kurguyu geliştirecek ve yetkinleştirecektir. Sesle ilgili yapılacak ilk deneysel çalışma, sesin görsel imgelerle kesin eşlemesizliği yönünde olmalıdır. Ancak böyle bir girişimle görsel ve işitsel imgelerin ‘orkestral kontrpuan’ yaratması sağlanabilecektir (Eisenstein, 1984: 337-338).

Kontrpuan, müzik kompozisyonunda birden fazla melodinin birbirlerini armonik ve ritmik olarak bağlayan ancak melodik ritim devinimlerinin birbirinden farklı olduğu (*ya da çatıştığı*), yatay ve dikey olarak belli estetik ölçütlere uygun olarak kurulan çok sesli birleştirme sanatıdır. Eisenstein bu müzikal kavramı ses ve görüntü ilişkisinde karşıtıklara dayalı bir kurgu estetiği oluşturmak için kullanmıştır.

Eisenstein’ın sesli filme yaklaşımı dönemin diğer kuramcılarından çok daha farklı ve yenilikçi bir biçimde ele alınmaktadır. Eisenstein, görüntülerin daha çok varsıllaştırılması adına yaratıcılığı oluşturabilecek anlatım yollarının çeşitli alanlardan istenildiği ölçüde sağlanabileceğini savunmaktadır. Ona göre sinemacının başvurabileceği anlatım yollarına herhangi bir sınırlama konulmamalıdır. Görsel öge, dramatik öge ve ses ögesi, hepsi birden tek,

birleştirici ve kaynaştırıcıdır. Onun için sessiz kurgudan sesli sinemaya ya da görsel ve işitsel kurguya geçiş ilkede hiçbir şey değiştirmemektedir. “Ne var ki, bir ilke, ilkeden başka bir şey değildir; oysa bizim ivedi görevimiz bu yeni tür kurguya yaklaşımı bulmaktır” (Eisenstein, 1984: 70-73).

Eisenstein’ın kurgu çalışmaları yöntem olarak Hegel’in diyalektik idealizmine dayanmaktadır. Bu felsefe sistemine göre bir fikir (tez), karşısında başka bir fikirle (antitez) karışarak ortaya yeni bir anlayışı (sentez) çıkarmaktadır. Eisenstein, bu felsefi düşünce sisteminin somut yaratıya uygulanması ve biçimlendirilmeye yansımalarıyla sanatın doğurulabileceğini savunmaktadır. Eisenstein, sanatın diyalektik ilkesinin *çatışma* olduğunu ifade etmektedir ve ona göre *çatışma*, sanat biçimlerinin var oluşundaki temel ilkedir. “Sanat, önce toplumsal görevinden dolayı bir çatışmadır; çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. Sanat doğasından ötürü çatışmadır; çünkü sanat, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki bir çatışmadır. Sanat, yöntem biliminden dolayı, bir çatışmadır” (Eisenstein, 1984: 114).

Eisenstein, kurgu sanatını geliştirirken çekimler içindeki çatışma türlerini, özelliklerini ve birbirleriyle olan karşıtlıklarını maddeler halinde sıralamaktadır. Bu çatışma türleri;

1. Çizemsel çatışma (yani çekimler içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbiriyle çatışması).
2. Düzlemlerin çatışması (yine çekimler içindeki çeşitli düzlemlerin konumlarından ortaya çıkan çatışma).
3. Oylumların çatışması (çekim içindeki nesnelerin, varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma).
4. Uzamsal çatışma (çekim içinde yer alan uzam parçalarının çatışması).
5. Işık çatışması (çekimlerin ışıklılık derecelerinin, aydınlık, karanlık, loşluk bölümlerinin çatışması).
6. Dizem çatışması (çekimlerin sıralanışından doğan çatışma).
7. Özdek ile bunun uzamsal doğası arasındaki çatışma (özdeğe bakış açısından - yani alttan görüş, üstten görüş, vb. - dolayı ortaya çıkan biçim bozumunun oluşturduğu çatışma).
8. Özdek ile bunun uzamsal doğası arasındaki çatışma (değişik mercek yardımıyla ortaya çıkan biçim bozumunun yol açtığı çatışma).
9. Bir olay ile bunun zamansal doğası arasındaki çatışma (yavaşlatılmış devinim, hızlandırılmış devinim, tek resimli devinimle olayın doğal süresi ve bozulan süresi arasındaki çatışma).
10. Tüm optik karmaşa ile apayrı bir alan arasındaki çatışma (yani bir yanda optik öte yanda akustik alanlar arasındaki çatışma) (Eisenstein, 1984: 115).

‘Tüm optik karmaşa ile apayrı bir alan arasındaki çatışma’ türü görsel ve işitsel alanların birleşiminden doğan çatışmayı nitelemektedir. Eisenstein için sesli film, optik ve akustik deney arasındaki çatışmayla üretilir ve sesli film, görsel-işitsel kontrpuan (*audio-visual counterpoint*) olarak gerçekleşir. Görsel-işitsel kontrpuan, görüntü ve müziğin özgünlüklerini doğrusal olarak muhafaza ederken birlikte yeni bir anlam üretecek şekilde ortaya çıkardıkları devinimsel bir manipülasyonun sonucudur. Paralel olarak yerleştirilmiş ses ve görüntü devinimlerinin birbiriyle çatışmasıdır. Görüntü ve müzik zıttır fakat paraleldir. Görüntü ve müziğin

heterojenliğinin yan yana vurgulanmasıdır. Görüntü tez, müzik antitez ve sonuç (*anlam*) sentezdir.

Eisenstein, görme, işitme, koklama ve hatta tatma gibi tüm duyumlarımıza seslenecek öğelerin, öncelikle sessiz filmde görüntülerle oluşabileceğini savlamaktadır. İnsan davranışları ve insanın gerçekliği görüntülerle algılama yöntemi onun kurgu deneylerinin her zaman belirleyici unsurudur. Eisenstein, *Film Duyumu* (1984) kitabının '*Duyumların Eşlenmesi*' adlı ikinci bölümünde salt görsellikle bu duyumların gözümüzde nasıl canlanabileceğini örneklendirmiştir;

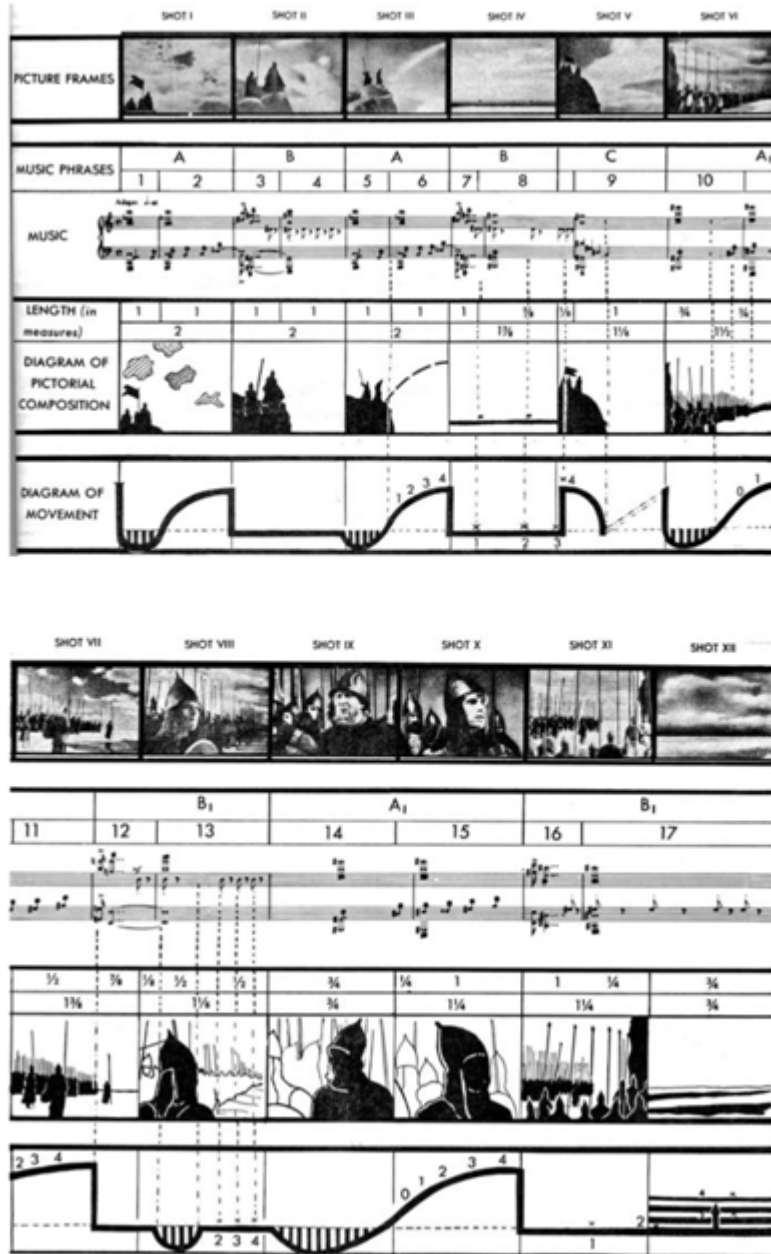
- 1.Dokunma Duyumu (hamamların taş duvarları gibi, terleyen sırtlar)
- 2.Koklama Duyumu (yaban hayvanlardan akan ter kokusu)
- 3.Görme Duyumu: Işık (derin gölge, güreşçilerin parlayan kolları, bacakları ışığın altında göz kamaştırıyor; polislerin düğmelerinin ve kılıç kabzalarının derin gölgede parıltıları) ve, renk (sarı bıyıklarla karışan solgunluk, örselenen tenin gittikçe pembeleşmesi)
- 4.İşitme Duyumu (tene şaplatılan eller)
- 5.Devinim Duyumu (dizleri üzerinde sürünerek ilerleme, başların dönüşü)
- 6.Katıksız Coşku, ya da dram (meydan okuyan bakışlar) (Eisenstein, 1984: 72).

Eisenstein, sesli sinemayla birlikte görsel ve işitsel anlatımın doğru kullanılması yönünde yeni bir tür kurgu yaklaşımının ortaya konulmasını ivedi bir görev edinmiştir. Eisenstein, sinemada görsel ve işitsel elementlerin orkestral bir kontrpuan yaratılmışçasına bir aradalığının mümkün olabileceği yeni bir kurgu yaklaşımı ortaya koymuş ve buna dikey (*vertical*) kurgu adını vermiştir. Eisenstein'in görsel ve işitsel kontrpuan olarak da adlandırdığı dikey kurgu, görüntü ve müzik (*resim ve ses*) birlikteliğinin ne şekilde kombine edilebileceğinin gösterildiği bir yöntemdir. Dikey kurgu teriminin kökeni çok sesli müzik sanatında barınmaktadır. Bir orkestra partiyonu düzeninden yola çıkarak ortaya çıkarılan bu yöntem, sinemada görsel ve işitsel bir kurgu türü olarak yer almıştır (Eisenstein, 1984: 73).

Bir orkestra partiyonunda her bir çalgının müziği yazılı (*notalı*) olarak bildirilir. Partiyon, her bir çalgının hangi notaları çalması gerektiğinin belirtildiği dizelerden (*porte*) oluşur. Partiyon, çalgıların nota yazımıdır. Her bir çalgıya ait notaların bulunduğu dizek, belirli bir zaman içinde yatay olarak gelişirken, çalgıları oluşturan tüm dizekler de dikey bir sıralama ve zaman içinde orkestra şefi tarafından takip edilir. Orkestra partiyonunda çalgıların her biri yatay, tümü ise dikey olarak kontrol edilir. Çalgıların belirlenmiş bir zaman içinde dikey olarak sıralandığı ve her birisinin notalarının yatay olarak devindiği, uyumlu ya da uyumsuz bir şekilde iç içe geçebilen, melodik, armonik ve ritmik olarak sürüp giden çok sesli birlikteliğe 'orkestral kontrpuan' denir.

Eisenstein, sinemada görüntü ve sesin yatay ilerleyişinde, birbiriyle senkronik veya asenkronik etkileşim halinde olan devinimleri, bir orkestra partiyonundan hareketle, görsel ve işitsel anlamda yeni biçimsel bir öneri olarak ortaya koymaktadır. Bu biçim, müziğin zaman yasası ekseninde devinen bir özelliğe sahiptir. Oyuncuların jest ve mimikleri, sesi, çerçeve,

çerçeve içi düzlemler, müzik ve renk, bütünüyle bağımsız yatay bir akışı muhafaza ederken, müzikal zaman yasasına bağlı olarak da uyumlu veya uyumsuz bir birlikteliğin dikey düşüncesi olurlar. Eisenstein için film müziği, filmin görsel, ritmik, kinetik ve grafik öğeleriyle diyaloga geçebilen ve onları bağımsız olarak keşfetmek üzere özgürce hareket edebilen bir yapıt konumundadır.



Resim 2.1: Alexandr Nevsky filminden on iki çekim ve 'görsel - işitsel kontrpuan' örneği.

Eisenstein, bu yöntemle egemen olmak için insanın yeni bir duyum geliştirmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu duyum, görsel ve işitsel algıları ortak bir paydaya indirgeme yeteneğidir ve örneklerini Kabuki Tiyatrosunda görebileceğimizi belirtir. Kabuki'de, eşlik etmek yerine

aktarım yöntemi öne çıkmaktadır. Temel duyumsal örnek bir özdekten diğerine, bir kıskırtma çeşidinden öbürüne aktarımla gerçekleşmektedir. Eisenstein için Kabuki deneyimi, devinimi işitmek ve sesi görmektir. Bu edinim, sesli sinema ve görsel-işitsel kontrpuanı duyumsamak için oldukça önemlidir (Eisenstein, 1984: 35). Eisenstein, konuyla ilgili açıklamasını kitabın "filmsel dördüncü boyut" bölümünde şu şekilde tekrar ele almıştır;

.... yine de işitsel ve görsel algılamaları ortak bir paydaya indirgeyemeyiz. Bunlar ayrı boyutlarda değerlerdir. Ama görsel üsttitrem (titreşim) ile sesli üsttitrem tek başına ölçülebilir tözün değerleridir. Çünkü görüntü bir görsel algılama ve bir işitsel algılamaysa da, gerek görsel gerekse işitsel üsttitremler bütünüyle fizyolojik duyulardır. Bundan dolayı, kılavuz yerine geçen, sonuca ulaştıran işitsel ya da görsel kategorilerin dışında tek ve aynı çeşittendirler. Çünkü müziksel üsttitrem, 'işitiyorum' sözüne tam uymaz. Görsel üsttitrem de 'görüyorum' sözüne tam uymaz. İkisi için de sözlüğümüze yeni ve tek bir formül girmelidir: 'Duyuyorum' (hissediyorum). Üsttitrem kuramı ve yöntembilimi, öbürleri arasında, Debussy ile Skriyabin eliyle geliştirilmiş ve tanıtılmıştı. Eski ile Yeni (1929), görsel üsttitrem'in yeni bir kavramını getirir. Görsel ve işitsel üsttitremler arasındaki karşısürümsel çatışmadan Sovyet filminin düzeni doğacaktır (Eisenstein, 1984: 87).

Eisenstein, hem sessiz filmi hem de sesli filmi kapsayan kurgu biçimleriyle ilgili diyalektik ideallerini deneylerken, batı müzik kuramının biçimsel özelliklerinden sıklıkla faydalanmıştır. Yüzyıllardır gelişim içinde olan Klasik Batı Müziğinin dikey (*armonik*) ve yatay (*melodik*) biçimselliği Eisenstein'ı her koşulda sezgisel ve algısal olarak etkilemiş ve bu etkileşimle beraber Eisenstein, sinemada kurgu biçimleri oluştururken söz konusu müziğin kuramında ortaya çıkan birçok olgudan yararlanmıştır. Eisenstein, metrik (*ölçümlü*) kurgu, ritmik (*dizemsel*) kurgu, tonal (*titremsel*) kurgu, overtonal (*üsttitremsel*) kurgu, entellektüel (*anlık*) kurgu olarak ortaya çıkardığı kurgu biçimlerini açıklarken müzikal olgulardan örnekleri özenle ve sıklıkla kullanmaktadır. Nitekim, müzik ve görüntü ilişkisinde karşıtlıklara dayalı bir estetik biçim olan 'görsel ve işitsel kontrpuan' da müzikten ödünç alınan kontrpuan kavramıyla husul bulmaktadır. Müziğe ait olan bu kavram görsel işitsel sinema estetiğine yeni bir boyut kazandırılabilmesi için Eisenstein tarafından bir dikey kurgu biçimi olarak önerilmiş ve kullanılmıştır.

Eisenstein'ın görsel ve işitsel kontrpuan yöntemini gerçekleştirmiş olduğu ilk yapıt *Alexandr Nevsky*' (1938)' dir. Alexandr Nevsky, film düzenlemesinin müziğe göre ayarlandığı yapımlardan biridir (Prendergast, 1992: 50). Eisenstein, besteci Sergei Prokofiev'le (1891-1953) olan sıkı işbirliği sonucunda düşüncelerini tümüyle gerçekleştirme olanağı bulduğunu da yazılarında sıkça dile getirir.

Bir müzikçi olmamakla birlikte, kendimi hiç durmadan müziğin içinde buluyorum Bir müzik imgesinin doğuşundaki gizem, ezginin ortaya çıkışı ve bestecinin çevresindeki dünyayı dolduran bağlantısız seslerin ve geçici ilişkilerin kargaşasından yükselen büyüleyici uyum ve birliğin oluşumu hep merakımı uyandırmıştır Prokofiev'in nasıl olup da yalnız kendisine düşen saniyelerin sayısını bilerek ve yazılı gerci iki (en çok üç) kez görerek, ertesi güne tüm bölümün genel tartımını değil, aynı zamanda kurgu gelişiminin en ince ayrımlarını da ortaya

koyan vurgu ve durgulara kusursuz ve tam olarak uyan müziği hazırladığını hep merak etmişimdir. Buradaki uygunluk 'vurguların eşleştirilmesi', yani, görüntü ve müzik arasındaki uygunluğu kurmanın ilkel yöntemi değildir, tersine görsel imgelerle örgensel ve duyuşsal bir biçimde kaynaşan müziğin şaşırtıcı ezgilerinin bir arada çalınmasıyla ortaya çıkan gelişimdir Sesli filmde çalışmaya istekli bir yönetmen gibi perdeye müzik yazmaya koyulan bir besteci de, Prokofiev'deki kadar gelişmiş olması gerekmez de, bu yeteneğe sahip olmalıdır (Eisenstein, 1993: 177).

"Kompozitör, birbirleriyle ilgisiz gibi görünen bölümlere müziğini uygularken sadece sahnelerin iç uyumunu göz önüne alarak değil, sahnelerin birbiriyle olan bağlantılarını saptayıp tüm filmin akışına uygun bir biçimi gerçekleştirmeye çalışmalıdır. Kurguyu derinliğine kavrayan Prokofiev bu işin ustasıdır. Çünkü sinemaya üç boyutu kazandıran kurgudur" (Eisenstein, 1975: 101).

Vsevolod Pudovkin (1893- 1953), çağdaşı Eisenstein gibi, sinemada görsel ve işitsel kurgunun olanaklarını tartışan ilk düşünürlerdendir. Eisenstein ve Pudovkin, 1928'de sesli filmin geleceği konusunda hazırladıkları bildiride ortak bir görüş ortaya koymuşlardır. Ancak, Pudovkin'in filmde ses veya müzik kullanımı konusunda görüşleri Eisenstein'e göre daha keskin ve serttir. Ona göre söz veya çeşitli ses etkilerinin görüntülerle tıpa tıp eşleşmesinin asla mümkün olmaması gerekmektedir. Çünkü bu çeşit kullanıma sahip filmler bir nevi sahne oyunlarının filme alınmış bir çeşiti olur ve film, anlatım dilinin gücüne ulaşamaz. Onun için sinema dili, edebiyat dilinin gücünü kazanmalıdır. Filmde bir insanın öfkesinin sanki bir aslanın kükremesi olarak yansıtılabilmesi gerekmektedir (Pudovkin, 1966: 186).

Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri kitabının '*Sesli Film İlkesi Olarak Eşlemesizlik*' bölümünde, sesin teknik olarak kullanımıyla sesin bir anlatım aracı olarak kullanımının birbirinden ayrı düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Sesin sadece görüntünün doğallığını artıran mekanik bir araç gibi kullanılması ona göre yanlıştır. Ses, filmin anlatım gücünü artırmalıdır. Bu anlatım gücü, görüntü ve ses kuşağının birbirinden ayrı bir ritmik akışta geliştirilmesiyle gerçekleşir. Görsel ve işitsel öğeler doğal bir taklide bağlanmadan, hareketin karşılıklı etkileri göz önüne alınarak birleştirilmelidir (Pudovkin, 1966: 202-203).

Örneğin, gerçek yaşamda siz okuyucular, birdenbire yardım isteyen bir ses duyabilirsiniz; yalnız pencereyi görürsünüz; bunun üzerine pencereden dışarı bakar ve ilk bakışta gelip geçen araçlardan başka hiç bir şey göremezsiniz. Ama bu otomobillerin, otobüslerin doğal sesini işitmezsiniz; bunun yerine sadece sizi yerinizden fırlatan haykırışı işitmeğe devam edersiniz. Nihayet gözlerinizle, sesin geldiği noktayı bulursunuz; bir kalabalık toplanmıştır ve adamın biri yaralıyı kaldırmaktadır, yaralının artık sesi çıkmıyordur. Ama şimdi yaralıya bakarken artık caddeden geçen araçların gürültü ve patırtısını duyarsınız ve trafiğin bu gürültüsü içinde, can kurtaran arabasının acı düdüğü yavaş yavaş öbürlerini bastırır. Bunun üzerine yaralı adamın üzerindeki elbiseler dikkatinizi çeker: Bu elbiseler kardeşinizinkilere benziyordu; bunun üzerine kardeşinizin saat ikide sizi ziyarete geleceğini birden hatırlayıverirsiniz, Belki de ölecek olan bu adamın sizin kardeşiniz olup olmadığı düşüncesinin uyandırdığı kaygı ve kararsızlığın getirdiği korkunç gerilim sırasında bütün sesler kesilir, artık algınız için tam bir sessizlikten başka bir şey yoktur. Acaba saat iki mi? Duvardaki saate bakar ve aynı anda saatin sesini işitirsiniz. Bu, çılgılığı işittiğinizden beri bir görüntünün ilk eşlemeli anı ve yol açtığı ilk sestir. Burada daima iki ritim vardır: Nesnel

dünyanın ritmik akışı ile insanın bu dünyayı gözlemesindeki tempo ve ritim (Pudovkin, 1966: 202).

Pudovkin, sessiz sinemadaki dinamik ritim duygusunun, sesin filmlere girmesi ve sözlü filmlerin ortalığı kaplamasıyla birlikte yitirilmiş olduğunu söylemektedir. Bu dönemde, sesli filmlerde sürekli duraklamaların yer aldığı konuşmalar ve aşırı derecede ağır gelişen konular ortaya çıkmaya başlamıştır. Pudovkin, yönetmenlerin çoğunun, görsel olarak düşünülmesi gereken imgeler için, açıklayıcı sözler içeren bir sözlü film deyişi geliştirdiklerini belirtir. Bu çeşit bir deyiş, tiyatro öğelerinin, yabancı kaldıkları bir araca sokulması gibidir. “Tiyatronun, görsel değişimleri, hızlı bir ayırmada veremediği için, konuşmaların gücüne dayanan kendine özgü bir tekniği vardır; sinema ise filme kaydedilmiş doğal malzemeden ayrı bir zaman ve uzayda değişik görsel izlenimler ortaya koymak olanağına dayanır” (Pudovkin, 1966: 212).

Pudovkin, bu olanağı geliştirmek için yönetmenlerin sesli filmde sesle ilgili denemeler yaparak, sesli kuşağa kurguyu uygulamaları gerektiğini belirtmiştir. Kurgu, mekanik bir işlem den ziyade yaratıcı işleme çevrilebilen bir gelişme olanağı sağlar. Ona göre ses, söz ya da müzik kurgusu, görüntülerin deviniminde hiç bir değişikliğe uğramaksızın gelişmeli ve kendine özgü bir ritimle kendi başına değişmelidir. Müzik hiçbir koşulda görüntüye eşlik etmemeli ve karşı sürümün ayrı bir ögesi olarak ortaya çıkmalıdır. Pudovkin, ses kuşağı kurgusunun gerekliliğini ve sesli filmde ritim yaratmanın önemini kontrpuantal yaklaşımı savunarak ortaya koymuştur.

Pudovkin için görüntü öznel bir değerlendirmeye bağlı ise ses nesnel bir nitelik taşımalı, ses öznel olarak değerlendirilmişse de görüntü nesnel bir nitelik taşımalıdır. Sesli filmde müzik görüntülere asla eşlik etmemeli ve kendi yolunu izlemelidir. Sesli filmler, kontrpuantal bir yaklaşımla ilkel bir doğalcılığı aşabilir. “Ben sesli filmin gerçek müzik ritmine sessiz film den daha çok yaklaşacağına inanıyorum. Bu ritim sadece perdedeki oyuncunun ya da nesnelerin hareketinden değil fakat aynı zamanda sesin doğru olarak kurgulanmasından ve ses parçalarının görüntüyle açık bir karşı sürüm (*kontrpuan*) meydana getirecek şekilde düzenlenmesinden doğmalıdır” (Pudovkin, 1966: 216). Pudovkin, ilk sesli filmi *The Deserter* (1933) ‘da, hararetle savunmuş olduğu kontrpuantal yöntemi kullanmıştır.

Pudovkin ve Eisenstein’ın fikirleri, film müziğinde kontrpuantal kullanımın temellerini atmış ve Avrupa çapında birçok besteciyi etkilemiştir. Hans Eisler (1898 - 1962), Constant Lambert (1905 - 1951), Maurice Jaubert (1900 - 1940) gibi isimler, film müziğinde kontrpuantal kullanımı benimseyen ilk besteciler olmuşlardır.

Besteci Constant Lambert, *Mechanical Music And Cinema* yazısında, filme eşlik etmeyen ve görüntünün bir karşıtı olarak kullanılan sesin gizli anlatsal olasılıklarını ilk farkına varan kişinin Pudovkin olduğunu belirtmiştir. Pudovkin’in damlayan bir mutfak musluğunu ağlayan bir kadın sesiyle senkronize ettiğini ifade eder. Lambert ayrıca, sinemanın, günün bestecisine

sunulan mekanik uyarılardan (*gramofon, radyo gibi*) en önemlisi olduğunu belirtmiş ve 19. yüzyılda operaların sahip olduğu duygusal etkiye 20. yüzyılda filmlerin sahip olacağını ifade etmiştir. Ayrıca, ona göre Pudovkin ve Eisenstein, Mussorgsky (1839 - 1881)'nin ruhsal halefleri, D.W Griffith (1875 - 1948) Puccini (1858 - 1924)'nin halefi, Cecil B. DeMille (1881 - 1959) Meyerbeer (1791 - 1864)'in, Rene Clair (1898 - 1981) ise Offenbach'ın (1819 - 1880) halefi olmaktadır (Lambert, 1934: 260-262).

Film müziği anlatımında kontrpuantal yöntemin bir diğer savunucusu olan Besteci Maurice Jaubert, sadece müzik dinlemek için sinemaya gidilmediğini ve müziğin ekranın görsel izlenimlerini derinleştirmesi gerektiğini ifade etmektedir. Müziğin, görseli açıklamakla görevli olmadığını, görüntüye özel olarak farklı bir üst ton eklemesi gerektiğini, görsel eyleme iltifat etmeden ve onu tekrarlamadan, aksine eylemde olması gerekliliğini vurgulamaktadır. Jaubert, film müziği çalışmalarında, klasik müziğin gelenekselliğinden ve paralelizm anlayışından uzak, ilerici bir film müziği dili geliştirmiştir (Jaubert, 1938: 111).

Sinemaya sesin gelişiyi birlikte film teorisyenleri, yönetmenler ve besteciler görsel ve işitsel birliğin yapılandırılabilmesi dolayımında tartışılan iki ana yaklaşımı net olarak ayırt etmişlerdir. Bu yaklaşımlar *paralelizm* ve *kontrpuantal* film müziği kavramlarıdır. Film müziği kompozisyonunda müziğin imgeyle anlatısal, zamansal ve ritmik olarak uyumlu yapılandırılması paralelizm kapsamında değerlendirilmektedir. Müziğin anlatıda, zamanda ve ritimde imgeyle çatışması da kontrpuantal kullanımı tanımlamaktadır. Paralelizmde film ve müziğin dramatik yapısı eş zamanlı ve doğru orantılıdır. Müziğin ritmi genel olarak filmin ritmiyle uyumludur. Film müziğinde klasik olarak en yaygın kullanım biçimi paralelizmdir ve müzik filmin duygusal, dramatik ve gerçekçi etkilerini pekiştirmek için kullanılır. Günümüzde ana akım filmlerin ve dramatik televizyon yapımlarının ana karakteristiği de paralelizmdir. Her iki yaklaşım da, tutarlı ve aynı anda film görüntülerinin yaratıcı bir şekilde geliştirilmesine olanak tanıyarak uygulanabilmektedir.

Sinema tarihinin erken dönem film kuramcılardan Bela Balazs (1884 - 1949), film müziğinde kontrpuantal kullanımı reddetmemekle birlikte, müzik ve imge arasında anlamlı bir tutarlılık yaratan kullanımı gerçekçi bir etki olarak tanımlamaktadır. Balazs, *Theory Of The Film* kitabının, *Film Music* bölümünde yaptığı açıklamalarda, sesli filmin gelişiyi birlikte müziğin doğadaki sesleri artık taklit etmesi gerekmediğini ve 'saflığını' koruyabileceğini ifade etmektedir. Balazs, film müziği bestecisinin, filmde kaydedilen doğal sesleri (*dalgaların sesi, gök gürültüsü, makineler*) dikkate alması ve akustik izlenimin anlamlı bir bütün olabilmesi için de müziğini ona uyacak şekilde oluşturmasını önermiştir. Ona göre film müziği, resimlerde görünenlere paralel bir ifade vermeyi amaçlamalıdır ve eylemlerin ana dönüm noktalarına eşlik etmelidir. Ancak, film müziği, anlatıdaki her nedeni ritmik bir sürekliliğe çevirmemelidir. Eylemi her seferinde taklit edecek olan bu ritmik acımasızlık filmi kaliteli bir bale ya da pandomime

çevirmektedir. Ayrıca, Balazs için sesli filmde sessizlik oldukça önemli bir ifade aracıdır. Sessizlik, yoğun gerginlik anlarında birinin nefesini tutması gibi bir eylemdir. Sessizlik, filmde bir atmosfer oluşturmak için yardımcı olur. Sessizliğin büyük deneyimini ifade edecek olan ise film müziğidir. Film müziği, sesli filmde sessizliğin sesidir. Sessiz karakterlerin kalbindeki tutkularının sesi film müziğiyle ifade bulur (Balazs, 1952: 235-236).

Kurt London'dan (1936) bir sene önce paralelizm bağlamına yerleşebilecek bilgiler sunan Leonid Sabaneev (1881 - 1968), *'Music For The Films: A Handbook For Composers and Conductors'* kitabında, film müziğinin kendisine dikkat çekmemesi, montajdan yana hareket etmesi ve her koşulda tutarlılığını ve mantığını koruması gerektiği görüşünü bildirmektedir. Sabaneev'e göre, görsel ritm müzikal yapının biçimsel mantığına karşı çıkabileceğinden uygulamada tam bir eşleşmeden kaçınılması gerekmektedir. Sabaneev'in fikri çoğunlukla filmin imgesiyle müziğin mutlak senkronizasyonunun zaten mümkün olamayacağı ve müziğin sessiz film geleneğinde olduğu gibi özerk ve sürekli olacağı yönündedir. Sabaneev ayrıca bestecilerin, tekrarlanabilecek kısa müzikal cümleleri ve dizileri kullanabileceğini ve müziğin filmin düzenini ve anlatısını kolaylaştıran bir şekilde yer alması gerektiğini belirtmektedir (Sabaneev, 1935: 46).

Kurt London (1900 - 1985), *Film Music (1936)* kitabında, müziğin görüntüyle 'paralelizm' ekseninde yapılandırılmasını iki perspektiften ele almıştır. Bunlardan ilki, sessiz film ve sesli filmde görüntü ve ses birliğindeki fiziksel senkronizasyonunun teknik yönlerine odaklanır. İkinci perspektif, görsel ve işitsel kompozisyonda müziğin görüntüye dramatik olarak uyarlanması süreciyle ilgili meseleler, zorluklar ve gözlemlerle ilgilidir. London'a göre bu güçlüklerin ana kaynağı, segmentasyon ve sıklıkla değişen çekimlerle karakterize edilen film yapısında yatmaktadır. Görüntülerin değişimindeki hız ile müziğin formal karakteri arasında bir çelişki olduğunu ileri sürer. Bu çelişki sonucunda, müziğin formal karakterinde melodik ve ritmik modülasyonlarla filme uygun değişim ve dönüşüm sağlanmıştır. London'a göre müziğin formal yapısı, görüntünün ritmine göre modüle edilmelidir. Başka bir deyişle, görüntüye göre müziğin senkronizasyonu önerilmiştir (London, 1936: 60-71-75).

London, görüntülerin diziliminde müziğin ritmik düzen sağlayabilme yeteneğinden faydalanılması gerektiğini özellikle belirtmektedir. Ona göre film müziği, eylemi yorumlarken dramatik tamamlanma hissini ortaya çıkarmalı ve imgenin açıkça ortaya koyduğu anlatıya hizmet etmelidir. Müzik filmin öyküsünü psikolojik olarak aynı doğrultuda ilerletmeli ve dramatik bir bütünlük duygusu yaratmalıdır. Dolayısıyla London, müzik ve filmin çatışmayla ya da kontrpuantal bir yapılandırma ile anlaşılması fikrini benimsememektedir.

1930'ların başında, besteci Virgil Thomson (1896 - 1989), filmin sahip olmadığı sürekliliği sağlamak için müziğe ihtiyacı olduğunu belirtmiştir (Neumeyer, 2000: 10). "Sinemanın ilk yapımcıları görsel ritimlere çok az dikkat ettiler ve kurgu kararsızdı, çoğu zaman bir mantık

duygusu yoktu” (London, 1936: 72). Müziğin sürekliliği sağlama yeteneği yönetmen ve yapımcılar tarafından filmin ritmik zayıflığını maskelemek için kullanılmıştır. Müzik, filmde anlatı doğrusallığını korumak, görüntüleri düzenlemek ve parçalanmasını engellemek, çekimler arasında biçimsel ve ritmik bağlantılar sağlamak ve sahneler arasında geçişler yapmak için oldukça kullanışlıdır (Gorbman, 1987: 73).

Paralelizm, müziğin görüntülerle eşleştirilmesinde özellikle doğrusal özellikler telaffuz edildiğinde daima ‘ritim’ olgusuyla değerlendirilmektedir. Ancak paralelizm, müziğin ritim dışındaki diğer temel öğeleri olan ‘melodi’ ve ‘armoninin’ uyumlu ‘tonal’ yapısı ve imgeye paralellik gösteren anlatı doğrusallığıyla da ortaya çıkmaktadır. Görsel ve işitsel kurgunun ritmik olarak doğrusal olmayan yerleri, armonik ve melodik olarak filmle paralelizmi sağlamaktadır. Çünkü, müziğin armonik ve melodik öğeleri de ritmiktir. Film müziği kompozisyonunda paralelizm, genel olarak müziğin hiyerarşik olan tonal (*klasik*) yapısı dahilinde belirli müzik kompozisyon tekniklerinin uyarlayıcı şekillerde kullanılması ve kalıplaşmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Paralelizmde uyumlu olan ritmik bir akış, kovalamaca sahnelerinde hızlı, durgun sahnelerde de ağır tempoyla ifade bulur. Düzenli bir ritmik akışın insan üzerinde hipnotik etkileri vardır. Çalınan müziğin ritmik etkisiyle kalp atışlarımızda ve nefes alışverişlerimizde artışlar ve azalmalar görülür. Bu psikolojik etki ve perdedeki görüntüler sayesinde seyirci filmin akışına kendisini daha iyi uydurmaktadır. Ayrıca, oyuncuların ruh hallerini ve hareketlerini seyirciye aktarma çabasında olan bu kullanım biçiminde iki ayrı teknik ortaya çıkmıştır. Birinci teknik, hareketleri taklit etme amacı güden *Mickey Mousing* tekniğidir. Bu teknik, özellikle çizgi filmler için geliştirilmiştir. Tekniğin sahibi Max Steiner (1888 - 1971), bu kullanımı normal filmlere de uyarlamıştır. Müzik, perdede olan herşeyi mümkün olduğunca taklit eder. Aaron Copland (1900 - 1990) deyişiyle, ‘bir aktör, müziğin yardımı olmadan kaşını bile kaldıramaz.’ İkinci teknik, *leitmotiv (izlek)* tekniğidir. Bir müzik kavramı olan *leitmotiv*, bir eserde, kişilerin ya da olayların tanıtılması için kullanılan, melodik, ritmik ya da armonik kimliği olan müzikal motiflerdir. Filmde belirlenmiş karakterlerin, kavramların ya da nesnelerin küçük müzikal temsilcisidir. Temsil edilen görüntü perdeye yansıdığı anda müzikal izlek müziğin içinde belirir. Filmdeki kahramanlar, kötü adamlar, sempatik kişiler, vamp kadınlar vb., leitmotiv tekniğiyle seyircinin kulağına fısıldanır. Film müziğinde leitmotiv tekniği, perdede görünen oyuncuların kişilik özelliklerini seyirciye duyurur (Konuralp, 2004: 97).

Kurt London’ın da belirttiği üzere leitmotiv, filmde baskın ruh hali için bir başlık, karakteristik bir duygu ya da izleyicinin anlamasına yardımcı olabilecek ve belki de psikolojik ışıltı tutabilecek bir tasvirdir (London, 1936: 58).

Eisler’e göre (1947), film müziği daima leitmotivlerle örtüştürülmüştür. Bu motiflerin hatırlama değeri izleyiciye güçlü yönergeler verirken yanı sıra bestecinin üretim telaşını

hafifletir. Bu sayede besteci hayal gücünün nerede devreye girebileceğine dair alıntılama yapabilir. Leitmotiv fikri Richard Wagner'den (1813 - 1883) beri popüler bir fikirdir. Bu motifler her zaman, müzikal anlamda ön eğitimi olmayanlara bir yönelimi ya da bir yolu açıklamanın en kaba araçları olarak işlev görmüştür (Eisler, 2003: 15).

Eisenstein ve Pudovkin'in kontrpuantal yaklaşımı hususunda hemfikir olan en önemli kuramcı, Hanns Eisler (1898 - 1962) olmuştur. Eisler, 'paralelizmi', filmde 'leitmotiv' gibi açıklayıcı amaçlar için müzik kullanımını, klişeleri ve görüntüyü yorumlayan müziğin standardizasyonunu, büyük ölçüde eleştirmiştir.

Besteci ve kuramcı Eisler, 1947'de Theodor W. Adorno (1903 - 1969) ile işbirliği içinde *Kompositionen für den Film (Film İçin Kompozisyonlar)* eserini yayınlamıştır. Eser, kitle kültürü eleştirisi ve film müziği disiplinine önemli katkılar sağlamaktadır. Eisler, kitapta film müziği bestecilerine egemen Hollywood kalıpları (*paralelizm*) yerine, atonalite ve on iki ton tekniğinden faydalanmalarını önermiştir. Atonalitenin film müziği kompozisyonuna mükemmel bir şekilde uyduğunu düşünen Eisler, bu türdeki daha kısa süreli ve yoğun formların geleneksel (*tonal*) müzik formlarından daha etkileyici ve duyguların aşırılığını ifade etme yeteneğinin de daha çok olduğunu belirtmektedir. Eisler, müzikte uzun cümlelerin ve geniş bir yapılandırmanın film müziğinin doğası ile çeliştiğini ve gerçekliğin önceden hazırlanmış müzikal duygu kalıplarıyla değil saf bir müzikal içerikten ortaya çıkması gerektiğini belirtmiştir. Bu içerik ona göre çağdaş müzikte barınmaktadır. Bu düşüncenin temel nedeni, tonal müziğin içeriğindeki hiyerarşik yapının, manipülasyonlara karşı kısıtlı olmasıdır. Filmin anlatı yapısındaki doğrusal zaman olgusunun, müzikteki işlevsel armonik ilerlemeye ya da simetrik olarak eklenmiş melodilerin kullanımına her zaman izin veremeyeceğini ifade etmektedir (Eisler, 2003: 38-40-41).

Adorno ve Eisler'ın ifadesiyle; "Müziğin sinemada anlamlı bir biçimde kullanılması, gerçek bir işbirliğini gerektirir. Bestecinin film yapımına eşit haklara sahip olarak katılması gerekir. Sinemada müziğin sadece yeniden üretim değil, üretim düzeyine getirilmesi gerekir. Hangi malzemeyle çalışılırsa çalışılsın fark etmez, film müziğinin özgül olması, her durumda, sözcük anlamıyla ya da mecazi olarak depodan çıkartılmış değil, o duruma özgü özel koşullardan yaratılmış olması gerekir" (Behrens, 2011: 95).

Adorno ve Eisler, film müziğinin, ekranda yansıyan imgelerin sessizlik boşluğunu dolduracağını ve izleyiciyi anksiyeteden kurtaracağını iddia ederler. Görüntüye karşı panzehir etkisi müziktedir ve izleyiciyi dilsiz yabancılaşmadan ve dolayısıyla kendi doğasının yanlış temsilinden kurtarmaktadır. "Adorno ve Eisler için film müziği, birbirleriyle ilgisiz ve zıt olan mekanik bir ürün ve izleyicilerle bir araya getiren bir çimentodur" (Kalinak, 2010: 25).

Siegfried Kracauer (1889 - 1966), temellerinin 1940'larda atılmış olduğu ancak 1960'da yayınlanan kitabı, *Film Teorisi - Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*'nda, sinemada ses ve müzik

kullanımına dair kapsamlı değerlendirmelerde bulunmakta ve kontrpuantal kullanımdan yana olduğu bir sonuç ortaya koymaktadır.

Kracauer, ses terimini iki anlamda kullanır. Birincisi, bildiğimiz ve duyduğumuz her türlü şey, ikincisi de söze ve diyaloga işaret etmektedir. Kracauer, sinematik kullanımlar söz konusu olduğunda, sözün filme eklenmesine yönelik bütün başarılı kullanımların ortak noktasının diyalogun rolünü azaltmak olduğunu belirtmiştir. Sesli filmin anlamlı iletimlerinin, temel estetik ilkeye sadık olması için, öncelikle görüntüden doğması gerekmektedir. Ona göre sinemanın en temel özelliği, gerçekliği olduğu gibi yansıtması ve onun öncelikle görsel bir dil olmasıdır. Filmde ses ve diyaloga fazlaca ve gereksiz bel bağlamak sorunlu bir kullanımdır, çünkü bu tiyatroya yakınlığı arttırır ve kamera gerçekliğinden uzaklaşma eğilimini güçlendirir (Kracauer, 2015: 206).

Kracauer, *Diyalog ve Ses* başlıklı bölümde, film iletilerinin ses ve görüntü ile aktarımı ve eşleştirmeye ilgili önemli açıklamalar yapmaktadır. "Ses meselesini değerlendirirken, diyalog - hatta söz- ile sesi ayrı ayrı ele almak en iyisidir. Özellikle sözde, ses ile görüntü arasındaki iki tür ilişki göz önünde bulundurulmalıdır. Bunlardan ilki, onlara nasıl bir rol verildiğiyle, yani filmin iletilerinin esasen sesle mi yoksa görüntüyle mi aktarıldığıyla ilgilidir. İkincisiyse ses ile görüntünün verili bir anda nasıl eşlendiğiyle ilgilidir" (Kracauer, 2015: 206).

Kracauer, ses ile görüntünün eşlenmesiyle ilgili kavramları *senkronizm - asenkronizm* ve *paralelizm - kontrpuan* olarak açıklamaktadır. *Senkronizm - asenkronizm* tarzında ses filmde doğal kaynağının görüntüleriyle senkronize olabilir ya da olmayabilir. "Senkronizm dendiğinde genelde ekranda çakışan seslerle görüntülerin gerçek hayatta da senkronize olması anlaşılır; dolayısıyla bu seslerle görüntüler, ilke olarak aynı anda hem ses hem de görüntü kaydeden kameralarla kaydedilebilir demektir. Asenkronizm dendiğinde ise gerçekte aynı anda ortaya çıkmayan seslerle görüntülerin ekranda çakıştırılması anlaşılır." Kracauer, bu kullanım olasılıklarını, fiilen ekranda sunulan dünyaya ait olan ses ile ait olmayan ses olarak ikiye ayırmaktadır ve Karel Reisz'in önerdiği şekilde, 'fiili ses' ve 'yorumsal' ses olarak adlandırmaktadır. Senkronizm sadece fiili sesi içerirken asenkronizm iki ses çeşidini birden kapsamaktadır (Kracauer, 2015: 216-217).

Paralelizm - kontrpuan tarzı ses eşlemesinde ise sesle birlikte görüntülerin 'ne anlattığı' üzerinde durulmaktadır. Görüntülerin bize anlattığı şeylerin sesle tekrar ediliyor oluşu, paralelizm kapsamındadır. Konuşan birini aynı anda hem dinler hem de izleriz (*senkronizm ve paralelizm*). "Konuşmacının etkileyici görüntülerle içimize işleyen jestleri veya fiziksel özellikleri niyetini öyle çarpıcı bir biçimde ortaya koyar ki aynı anda ağızdan dökülen sözler bu görüntülerin bize zaten anlattıklarının tekrarından ibaret kalır" (Kracauer, 2015: 218).

İkinci alternatif olan kontrpuan tarzı ses işlemesi ise farklı anlamlara işaret eden ses ve görsellerin işbirliğinin bir sonucudur. 'Konuşmacının yüzünün yakın çekimi aslında ikiyüzlünün

teki olduğunu, söylediklerinin gerçek olmadığını gösterebilir.’ Kracauer, ses ve görüntü senkronizasyonundaki bu iki alternatif yaklaşımın birbirleriyle her zaman bağlantılı olduğunu ve bağımsız olarak ortaya çıkmadığını ifade etmektedir. Her bir çiftin her bir alternatifi bir diğeriyle kaynaşp gitmektedir (Kracauer, 2015: 218).

Eisenstein ve Pudovkin’in kontrpuantal kuramının bir dereceye kadar savunucusu olan Kracauer, kuramın kavramsallaşmasıyla ilgili şöyle bir eleştiride bulunmaktadır; “Pudovkin ve Eisenstein, asenkronizmin kontrpuan tarzı ses kullanımını, tersten söyleyecek olursak da kontrpuan tarzı ses kullanımının asenkronizmi gerektirdiği varsayımını kabul eder” (Kracauer, 2015:220). Kracauer, Eisenstein ve Pudovkin’i, kontrpuantal yöntemin üstün meziyetleri olduğuna inanandıkları için eleştirmektedir. Kracauer’a göre, Eisenstein ve Pudovkin diğer imkanlara kulaklarını tıkamışlardır ve bu durum onların montaj takıntıları yüzünden olmuştur. Ancak, Rus doktrinin bu argümanının, paralelizm ve senkronizmin, özdeş olduğu fikrini beraberinde getirerek bir karışıklığa yol açtığını belirtmiştir. Kracauer, bu karışıklığa karşı uyarının 1930’larda Arnheim tarafından ifade edildiğini hatırlatmaktadır (Kracauer, 2015: 220).

Kracauer için kontrpuan teorisi önemli ve gerçektir ancak kendi bakış açısına göre iki kusur barındırmaktadır;

Birincisi, atıfta bulundukları senkronizasyon metotları sinematik olsun veya olmasın herhangi bir amaca hizmet edebilecek birer teknikten ibaret olduğu halde bu metotlara bağımsız bir anlam atfediyorlar. İkincisi, kontrpuan tarzı asenkronizmi gerçekliği algılama tarzımızı sadık bir biçimde yansıttığı gerekçesiyle savunuyorlar. Ancak filmlerin sinematik niteliğinin kaynağı, gerçeklik deneyimimize, hatta genel anlamda gerçekliğin kendisine sadık kalmalarından ziyade, kamera gerçekliğine nüfuz etmeleridir - görünen fiziksel varoluştur (Kracauer, 2015: 221).

Ses, söz ve diyalogun görüntü eşlemesi bağlamında dört tip senkronizasyon metodu (*senkronizm - asenkronizm ve paralelizm - kontrpuan*) ortaya koyan Kracauer, mevcut teorilerle ilgili önermelerini de sunarak konuyu kapsamlı bir şekilde irdelemektedir. “Mevcut teoriler genelde asenkronik sesin kontrpuan tarzında uygulanmasını tavsiye ederken paralel senkronizasyona karşı uyarılarda bulunur. Benim yeni önermem bu teorileri bir dereceye kadar destekliyor. Sözlü iletimler ağır basıyorsa, muhtemelen imge söze paralel olacaktır. Buna karşılık, eğer söz geri plandaysa, görselleri daha etkili hale getiren kontrpuan büyük fayda sağlar” (Kracauer, 2015: 222).

Kracauer, kitabının sekizinci bölümü olan *Müzik* bölümünde ise film müziği ile ilgili psikolojik ve estetik bağlamda değerlendirmeler yapmakta ve filme eşlik eden müzikal unsurların gerçekliği yansıtacak biçimde yer alması gerektiğini savunmaktadır. Sinemanın ilk zamanlarından itibaren film gösterimlerine eşlik etmiş olan müziğin, projektörün rahatsız edici sesini örtmek gibi bir işlevden dolayı yer aldığını da kabul etmemektedir. Kracauer, projektörün kısa bir süre sonra salondan çıkmış olduğunu ancak müziğin ısrarla kalmaya devam ettiğini

ifade etmektedir. Bunun nedeninin, müziğin salt mevcudiyetinin görüntülerin etkisini arttırması ve bunun insanlar tarafından hissedilmiş olmasıyla ilişkilidir. “Film müziği esasen bizzat filmin kendisinin değil film gösterimlerinin bir parçasıydı. Asıl işlevi seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmektir” (Kracauer, 2015: 243).

Kracauer, sinemanın köken olarak fotoğraftan geldiğini savunmaktadır. Ona göre sinema, fotoğrafın yoksun olduğu bir gerçekliği resmetme kapasitesine sahip olduğu için bir yanılzamaya yol açmaktadır. Fotoğraflar, kendi içinde kapalı ve kendine yeten biçimlerdir. Fotoğraf, bütün bir gerçekliğin eşdeğeri olarak kabul edilmez. Ancak, fotoğraflar yerini filme bıraktığı zaman işler değişmektedir. Fotoğraflardan ibaret olmayan sinema, kendini bütün doluluğuyla hayatın röprodüksiyonları olduğuna inandırmaktadır. Müzikal eşlik ise bu yanılzamları ‘fotoğraf’ olarak görece kadar diriltmektedir. Müzik, dilsiz görüntüleri tam bir gerçeklik yanılzamasından çıkarmakta ve seyircinin sessiz görüntülerin merkezine çekilerek fotoğrafik hayatı deneyimlemesini sağlamaktadır. Müziğin işlevi ses ihtiyacını karşılamaktan ziyade onu ortadan kaldırmaktır. Ayrıca müzik artık duyulmaz olmaya başladığında duyularımızı görüntülere uydurmakta ve fotoğraf gibi kendi içinde kapalı ve kendine yeten varlıklar gibi üzerimizde bir iz bırakarak kendini gerçekleştirmiş olacaktır (Kracauer, 2015: 244-245).

Kracauer ayrıca, eşlik eden müziğin aniden durarak bizi sessiz görüntülerle baş başa bırakmasını da ‘süspans yüklü sessizlik’ olarak nitelendirmektedir. Bu uygulamayla görüntülerin kaldığı tek başlılık bizi müzikle desteklenmiş önceki görüntülerden çok daha güçlü bir şekilde kendine çekmektedir. “Görüntüleri bu kadar çekincesizce kabul etmemizin altında, müziğin duyu merkezimizi duygudaşlık uyandıran enerjilerle doldurması yatıyor olmalı. Müzik o belirleyici an gelmeden geri çekilse bile, ardında bıraktığı ışıltıyla sessiz doruk noktasının devamlılığını daha etkili bir biçimde aydınlatmaktadır” (Kracauer, 2015: 246).

Kracauer için müzikal eşlik, yani yorumlayan müzik, sesli filmde de kurumsallaşmıştır. Görüntülerin yeniden odağa alınması için yorumlayan müziğe bazı işler düşmektedir. Seslerin kaydedilmediği veya psikolojik nedenlerle duyulmadan kaldığı aralıklarda görüntüleri yakın tutmak için müziğe ihtiyaç vardır. Kelimelerin baskın olduğu noktada da, müzik görüntüleri desteklemelidir.

Film müziğinde estetik işlevleri paralelizm ve kontrpuan ekseninde açıklayan Kracauer için paralel yorumlayan müzik, görüntünün barındırdığı ruh halleri, eğilimler ve anlamların kendine özgü bir dille müzik tarafından yeniden ifade edilmesidir. Müzik kendine özgü dilini, görüntüdeki kovalamaca sahnelerinde kullanılan bir galop ya da görüntüde doruk noktasının gelişini ifade edebilecek güçlü bir rinforzando ve leitmotivlerle duyurmaktadır. “Bu tarz müzik, seyirciyi film çekimlerinin fotoğrafik doğasına psikolojik olarak koşullamanın yanı sıra, bazı içerimlerini dikkatlice vurgulamak gibi sinematik bir işlev de üstlenir” (Kracauer, 2015: 251).

Kracauer, müziğin paralelizm kullanımında dikkat edilmesi gereken hususlara değinmektedir. Müzik eşlikleri psikolojik uyarıcılar olarak iş görürken arka planı doldurma rolüyle sınırlandırılmalıdır. Görsel bir temanın desteklenmesiyle, vurgulanması farklı şeylerdir ve fazlaca vurgulayan bir müzik eşlik görevi görmekten çıkıp yol gösterici bir konum kazanır ve bu durum seyirciyi görüntünün yalınlığını göremeyecek hale getirerek körleştirici bir etki yaratır. Sabit anlamları olan ve klişe melodilerden yapılan eşlikler körleşmeyi yaratmaktadır. Sinemada görsel klişeler olduğu gibi müzikal klişeler de yaygındır. Kracauer, sinematik araçlar yardımıyla kotarılmış ve kamera gerçekliği malzemesiyle zekice yapılmış bir eğlence olan Disney animasyonlarındaki paralelizm kullanımını da eleştirmiş ve sürekliliklerin, tekrarların ve klişeliğin tehlikelerine özellikle dikkat çekmiştir (Kracauer, 2015: 252-253).

Kracauer, paralelizm bağlamında açıkladığı birçok şeyin kontrpuan tarzı eşlik için de geçerli olduğunu belirtmektedir. Kontrpuan tarzı eşlik geri planda kalırsa görüntüleri güçlendirir. Eğer bu eşlik ön plandaysa eylemin seyrini belirleyen herhangi bir sözlü iletim gibi işlev gösterir ve görüntü örgüsünün etkisini azaltır. Kracauer'e göre paralelizm ve kontrpuan tarzı eşlik arasındaki en önemli ve ciddi fark şudur; " Sinemacı, paralelizm durumunda görüntülerin zaten aktardığını müziğe ikiletmek zorunda kalacak, kontrpuan durumunda ise müziğe mümkün olan her türlü işlev ve görevi yüklemekte serbest olacaktır. Söz gelimi kontrpuan durumunda müziğe simgesel anlamlar*4 yüklenebilir" (Kracauer, 2015: 253).

Yorumlayan müziğin görüntülerle eşleşmesi kadar anlatıyla olan ilişkisi de önemlidir. Kracauer, paralelizm ve kontrpuan tarzı eşliklerin film anlatısıyla olan ilişkilerinde, anlatıyı bilhassa kontrpuan tarzı müziğin yerine getirebileceğini savlamaktadır. Ancak, görüntülerin aktardığı iletiye yabancı olan motiflerle eşlik eden bir kontrpuan tarzı müzik eşliği de eğer olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunmuyorsa anlamsızdır. Hakim teori (*paralelizm*), 1936'da Kurt London'ın öne sürdüğü üzere ve Kracauer'in aktarımıyla, 'aksiyonun psikolojik ilerleyişine hizmet etmeli, diyalog bölümlerini hiçbir uyumsuzluk olmayacak biçimde bağlamalı; fikir birliği sağlayıp düşüncenin gelişimini devam ettirmeli; ve hepsinden önemlisi, doruk noktasını yoğunlaştırıp sonraki dramatik aksiyona hazırlamalıdır' ve yine Kracauer'in aktarımıyla; ' Ernest Lindgren'de, London'ın önermesini benimsemiş ve müzik zaman zaman 'duygusal

⁴ Kracauer burada şu açıklamayı yapmaktadır: "Pudovkin'in tam da bunu yapması asenkronik kontrpuanın ayrıcalıklı olduğu önyargısının doğrudan bir sonucuydu ki bu da bu sefer "müzik kendi çizgisini korumalı" diye ısrar etmesine yol açıyordu". Kracauer, Pudovkin'in ilk sesli filmi *The Deserter* (1933)'ın ikinci bölümünde kullanılan müziğin, fiili durumla alakasız bir iletinin taşıyıcısı olarak yer almasını eleştirmektedir. "Pudovkin, yenilgiye uğrayan işçilerin bir gösterisinin kasvetli görüntülerini coşkulu bir müzikle senkronize etmiş, böylece işçilerin mücadele ruhunun kırılmadığını açıkça ortaya koyacağını, dahası seyircinin işçilerin nihai zaferine katılmasını sağlayacağını düşünmüştür. Aslında, ekrandakilere sempatiyle yaklaşacak Komünistler söz konusu olduğunda bile, seyircinin bu mesajı rahatlıkla kavrayacağına inanmak zor. Coşkulu müzik pekala şimdilik zafer kazananların duygularını da ifade ediyor olabilir. Ses gibi müzik de, kavramları bize zaten verildikleri halleriyle nitelendirme konusunda epey faydalı olabilir, ama söz konusu kavramları kendi başına tanımlayamaz ve simgeleyemez. *The Deserter*'in müziği hedefini ıskalar ve şüphesiz, bu özgül hedef maddi gerçeklik ve uzantılardan ziyade ideoloji boyutunu içerdiği ölçüde de sorunludur." (Kracauer, 2015:254).

rahatlama sağlamalı' diyerek önermeyi genişletmiştir. Müziğin yapısal işlevlerine kayıtsız kalmayan Aaron Copland'da, 'doğası gereği sürekli parçalanma tehdidi altında olan görsel bir mecra'yı bir arada tutmanın' bir yolu olarak müziğin faydasından bahsetmiştir. Kracauer'e göre, anlatının bu şekilde kurulmasına katkı sağlayan müzik eşliği fayda sağlamaktadır ancak filmin yakınlıklarına aykırı düşmektedir, dramaturjik açıdan etkilidir ancak sinematik açıdan iyi olduğu anlamına gelmemektedir. "Neredeyse bütün eleştirmenlerin film müziğinin dramaturjik niteliğini sinematik niteliğiyle karıştırmaması, geleneksel teorinin sinematik olan ve olmayan anlatıları birbirinden ayıramamasından kaynaklanıyor olmalı. Bu farkları göz ardı ederseniz, haliyle müzikal eşliğin dramatik sürekliliği devam ettirdiği ve/veya süspans yaratmaya yardım ettiği takdirde çok daha iyi olduğunu varsaymak zorunda kalırsınız" (Kracauer, 2015: 255).

Kracauer'e göre paralelizm oldukça biçimsel bir yapıdır ve ekrandaki her türlü hikayenin temsil edilebilmesine eşit derecede uygun olabileceğinin kabul edilmesi yanlıgsına düşmektedir. Sinematik mecra'ya her türlü hikaye uygun değildir. Mesela dramaturjik bir mükemmeliğe sahip teatral hikayeler sinematik bir yaklaşıma uymaz ve nedeni, ideolojik bir merkezinin olmasından kaynaklanır. Bu tür hikayelerde zihinsel gerçeklik fiziksel gerçekliği baskılar. Hikayelerin teatrallliğini artıracak olan paralelizm tarzı bir müzik eşliği, kamera gerçekliğinden uzak içerik ve anlamları kaçınılmaz olarak öne çıkaracaktır. "Teatral hikayeye hizmet etmesi için tasarlanan müzik, hikayeye uymadığı ölçüde sinematiktir. Başka bir deyişle, sinematik olmayan anlatılarda müziğin dramaturjik uyumsuzluğu pekala meziyete dönüşebilir. Hikayenin mevcut amaçlarını değil de bu amaçların gözden kaçırdığı maddi fenomenleri öne çıkarırsa, sinematik bir nitelik kazanma imkanı artar. Bu noktada müziğin meziyeti, aksiyonu iletmemekten çok gözardı etmekten ileri gelir" (Kracauer, 2015: 256).

Çağdaş film kuramcısı Christian Metz (1931-1993), 1970'lerde ele aldığı *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'de, Jean Mitry'nin (1907-1988) *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (1965) başlıklı çalışmasını değerlendirmiş ve sözün filmdeki yeri ile ilgili tartışmasında Mitry'nin dogmatik olarak nitelendirilebilecek bazı kuramlara karşı çıktığını belirtmiştir. Mitry'nin karşı çıktığı bu kuramlar, ses ve görüntü arasında 'eş zamanlılık bulunmama ilkesi' ya da 'çakışmazlık ilkesi', Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov tarafından ele alınan 'orkestral uyum manifestosu', yani, *görsel ve işitsel kontrpuan* teorisidir. Mitry, sözün, filmsel öykünün gerçeklik katsayısını artırdığını ve gerçekçilik anlayışına doğru itmekten başka bir seçeneğe sahip olmadığını belirtmektedir. Mitry, kontrpuantal kuramın içeriğinde, imgenin söz aracılığıyla tekrarlanmamasının, sesin görüntüye dair herhangi bir imada bulunmamasının ve en basit ve doğal olarak 'dolaylı olanlar da dahil' her türlü 'söz ve ses' kullanımının yadsınmış olduğunu ifade etmektedir. "Film gündelik yaşamdaki algılama süreci gibi çoğunlukla görülen ve işitileni bir araya getirmektedir Sesli nesneler görsel alana oranla hiçbir ayrıcalığa sahip değildirler" (Metz, 2012: 41).

Mitry, 'uyum kuramı' olarak ifade ettiği paralelizm konusunda, paralelizm sorunsalının, görsel ve işitsel birlikteliğin eş zamanlı olup olmama meselesi olmadığını (*Mitry bu koşutluğu dışlamamaktadır*) sorunun karşılıklı etkileşim süreciyle ilgili olduğunu ifade etmektedir. Mitry'e göre filmsel süreklilik, çoğunlukla, planlar arasında anlamlı ilişkiyi üreten görsel unsurlarla sağlanmaktadır. Ancak, nihai anlam, imge ve diyalogun içsel ilişkisiyle (*geniş anlamda kurgu*) belirlenmektedir.

Sözlü filmde kuramsal mekanizma ve en uygun söyleysel süreklilik adına 1. planın genel anlamından (işit-görsel) yola çıkarak 2. planın görsel yapısını belirleme, sonra 2. planın genel anlamından yola çıkarak 3. planın görsel yapısını belirleme vs. şeklinde sürüp gitmektedir. Filmde kişiliklerin ağzından çıkan dilbilimsel önermeler giderek başlangıçtaki konudan uzaklaşmakta, her önerme içinde yer aldığı görsel veriyle görece ilişki içinde olup diyaloglar çoğu kez bölük pörçük kalmakta ve tamamlanamamaktadır. Arada pek çok sessizlik anı olabilmekte (manzara sahneleri vs.) ve sinemada tiyatrodaki süreklilik taşıyan metnin eşdeğeri olarak nitelendirilebilecek bir şeyle karşılaşmamaktadır Gerçekten sinematografik niteliklere sahip olan filmlerin diğerlerinden ayrılmasını sağlayan şey o filmde yer alan diyalog miktarı değil, sözün film adlı bütünü oluşturan unsurlara oranla sahip olduğu konumdur (Metz, 2012: 43).

Metz, çalışmanın devamında Mitry'nin 'sahne içindeki diyalog' ve 'davranış diyalogu' ayrımını ele almaktadır. Mitry, sahne içindeki diyalogun, tiyatronun temel ilkesi olduğu ve dramatik verilerin sözle açıklandığını ifade etmiştir. Davranış diyalogunun ise sinema ve gündelik yaşama özgü olduğunu belirten Mitry, kullanılan sözlerin ifade ve anlam noktasında söylenenden fazlasını veya söylenenden farklı şeyleri ifade edebileceğini belirtmektedir;

.... kişinin ağzından çıkan sözler hem onun kişiliğini hem de söylemeye çalıştığı şeyi yalanlayabilir, ve bu sözler tıpkı kahramanın yüzü, davranışları, giysileri, eylemleri, yaşam biçimi gibi onun hakkında bizi bilgilendirmekte, onunla hiçbir ilgisi olmayan yağmur ya da güzel hava gibi konularla ilgili olabilmektedir. Bunlar boşu boşa söylenmiş sözler gibi kabul edilebilir. Fenomenolojik ve davranışlar üstüne oturan bir sanat olan sinema hemen herkesin tekrarladığı gibi özellikle içinde bulunulan dünyayla ilgili ifadeler üretilmesine elverişli olup ilke olarak sahne içindeki diyalogları dışlamamaktadır, zira entrikanın bu diyalogların varlığını onayladığı durumlar vardır. Yaşamda da bazı şeylerin gerçekten de sözle ve tiyatro metinlerinin doğallığıyla ifade edildiği durumlar vardır, (örneğin belli kararların alınması gereken sohbetler ve pek çok tartışma gibi⁵ (Metz, 2012: 43-44).

Mitry, film müziği ile ilgili ele aldığı düşüncelerini bu konuda özellikle yetkili olduğunu düşündüğü Besteci Maurice Jaubert'in (1900-1940) üretimlerine dayandırmaktadır.

Jaubert'in düşüncelerinin özü şudur: çok yaygın bir şey olan kötü film müziği, laf kalabalığının eşdeğeri olarak nitelendirilebilecek basit bir sistemle yavaş yavaş bir tür 'müziko-sinematografik dilyetisi' üretimiyle sonuçlanarak, görülen olayı yorumlayan ve içeriği ifade etmeye yarayan bir şeye benzemiştir. Burada müzik, tüm saygınlığını yitirerek değişik 'ruhsal durumları' (aşk sahnelerinde keman sesleri, saldırı ve takip sahnelerinde

⁵ Metz, bu noktada Mitry'i eleştirerek, bu tür durumlarla sık karşılaşmadığını ve kendisinin 'davranış diyalogu' adlı karmaşık bir rol üstlendiğini ve tiyatroyu hakikatin sinemayı ise gerçekliğin sanatı olarak karşı karşıya getirenlerin kine benzer bir çözümleme yaptığını belirtmektedir. Metz, bu konuyla ilgili somut şekilde algılanabileceğini düşündüğü farkları, çalışmanın devamında başka şekilde formüle ederek açıklamaktadır (Metz, 2012: 44-45).

vurmalı çalgıların yarattığı kıyameti andıran gürültüler vs.) kısa hikayeciklerle taklit etme gayreti içinde olan bir şeye benzemektedir. Oysa müzik filmde herhangi bir taklit endişesi olmadan zaman zaman müdahale etmeli, imgeyle karşılıklı etkileşime girerek ortaya işit-görsel bir ritim çıkartmalıdır; yoksa dramatik bir verinin açıklamasına benzememelidir (Metz, 2012: 46).

Jaubert'in savını onaylayan ve eklemeler yapan Mitry, paralelizm bağlamında sıkça ifade edilmiş olan uyum kavramı ile ilgili de bazı açıklamalar yapmaktadır; 'Değerinden çok şey yitiren imge ve müzik arasındaki 'uyum' der; "başka bir deyişle, 'uyum' terimi ancak müzik kuramında kesin bir anlama sahip olabilir, sinemaya ancak başka bir biçime sokularak ihraç edilebilir. İmge-müzik uyumundan söz edenler bu terimle iki farklı anlam - iki farklı duygu, iki farklı atmosfer vb. - arasındaki bir iç etkileşimden söz ederlerken, 'müziksel uyum' tonlar, ritimler, tınlar arasında oynanan bir oyuna benzemektedir yoksa doğrudan hedeflediği herhangi bir anlamsal içerik yoktur" (Metz, 2012: 47).

Mitry, müzikal uyumun, çeşitli düzenlemelerle, mesela 'tersine çevirmeler, karşıtlıklar, koşutluklar' gibi oluşumlarla varolduğunu belirtmektedir. Ardından, bu oluşumların sadece bazılarının karşıt (*kontrpuantal*) olduklarını ifade eder ve Besteci Pierre Schaffer'in (1910-1995), imge ve müzik arasında olası iç etkileşimlere örnek olabilecek gizleme, karşıtlık, eşzamanlılık, düzenleme (*syntonie*) sınıflandırmalarını hatırlatır (Metz, 2012: 47).

Mitry, sinemada müziğin kullanım amaçlarını açıklamaya yarayan kuramların eksikliklerini işe yarar bilgilerle tamamlamaya çalıştığını ifade eder. Sıkça da belirtildiği üzere; başlangıçta 'müziğin projeksiyon aletinin sesini örtmesi' bakımından filmlerde kullanılması, Mitry'e göre de geçerlidir. Ayrıca, müzik eşliğinin ilk yıllardaki bir diğer amacının da "filmin psikolojik açıdan algılanmasına elverişli bir işitsel ortam yaratma ve seyircinin bir düş evreninde bulunduğunu kabul etmeye koşullandırıp, yapıtın gerçek dünyadan yalıtılmasını sağlayacak sesli bir ortam içine yerleştirerek seyirciden beklenen algı transferini kolaylaştırmak" olduğunu belirtmiştir.

Ancak, Mitry bu işlevlerin önemini yadsımamakla birlikte konuya dair yeni açıklamalar yapar. Mitry'e göre sessiz filmler, güncel filmlere oranla, daha yoksul bir gerçeklik izlenimi yaratmaktadır. Sessiz filmlerde, 'sözden yoksunluk, ani ara başlıklarla kesintiye uğratılan sahneler ve bu sahneler aracılığıyla oluşturulan dramatik yapı, kameranın sabit olması durumu vb. gibi şeyler, her türlü yaşanmış zamansallık duygusunun karşısında bir ilerleme gösterirken, filmsel öykü sürecine özgü zamanın anlaşılması hissetmeyle değil, entrikanın mantığına uygun çıkarsamalarla mümkün olabiliyordu'. Buradaki eksiklik, film öyküsündeki sürecin zamanı ile seyircinin filmi izleme zamanı yani 'birincil' zaman arasındaki tutarsızlıktır. Bu bağlamda, müzik, filme ortak bir zamansal ölçüt kazandırma görevi üstlenir. Müzik, yeniden canlandırma sürecinde yaşanan zaman ve yeniden canlandırılmış şeye ait zaman arasında bir süre ilişkisi oluşturmayı başarır. Müzik, hiç kesintiye uğramadan aktarılması ve sahip olduğu motiflerin yer

yer görüntüye uymasıyla bu ilişkiyi kurmayı başarmıştır. Söz ve gerçek gürültülere sahip olan modern sinema ve zaman akışını kurgu oyunları, kamera hareketleriyle, zincirleme karartma vs. ile ima eden imge oluşumları, müziğe daha az gerek duymaktadır. Mitry'e göre, "Bu bakış açısı bize göre çağdaş filmlerde, kolaylıkla fark edilebilen müziğe giderek neden daha az yer verildiğinin anlaşılmasını sağlamaktadır" (Metz, 2012: 48).

Hollywood film müziğine kontrpuantal odakta atonal tekniğini tanıtan film müziği bestecisi Leonard Rosenman (1924 - 2008), 1968 tarihli "*Yeni Müzik Perspektifleri*" adlı dergide yer alan "*Alt Kültürden Notlar*" başlıklı makalesinde, dönemin film müziği kullanımına ilişkin yorumlar ve müziğin sanatsal bir işbirlikçi olarak sinema sanatına nasıl hizmet etmesi gerektiği ile ilgili bazı açıklamalar yapmaktadır. Kontrpuantal geleneğe yaslanan Rosenman, film ve ona eşlik eden müzik arasında simbiyotik (*tamamlayıcı*) bir katalitik değişim ilişkisi olduğunu belirtmektedir. Rosenman'a göre film müziğinde katalitik unsurun psikolojik olarak bir tema, ballad ya da motif biçiminde kapsül içine alındığında etkili olabileceği zaten bulunmuştur. Bu kapsül (*paralelizm*), bağlamı ne olursa olsun tıkanmış, sürekli tekrarlanan ve böylece koşullandırma ve ilişkilendirme yoluyla verilen herhangi bir bağlamı anlaşılabilir kılmak içindir. Müzikal ana akımın (*tonal müzik*), fonksiyonel müzikte başka bir boyutu yoktur. Ele alınması gereken konu, izleyicinin görüntü algısının müzikle manipülasyonudur. Bu şekilde, görüntüye karşı uygulanan müzik, görüntünün doğallığını değiştirmedeki üstün gerçekliğiyle bir sanat eseri olarak görüntünün yorumlayıcı olarak algılanabileceğini ve izleyicinin yalnızca gerçeği algılayamayacağını ortaya çıkarmış olacaktır. Rosenman, film müziğinin görüntüleri güçlendirmekle yetinmeyip, çelişkili bir işlev görmesini, filmin baş kahramanlarının görünmeyen iç çatışmalarını yansıtmayı, müziğin derin bir katmana ulaşarak görünmeyen, açıklanmamış ve paralel olmayan bir bağlantı kurmaya çalışmasını savunmaktadır (Rosenman, 1968: 129).

"Rosenman'ın başarıları; dodekafoni (*müzikte on iki ton sistemi*), microtonality, musique concrète, elektronik müzik, cool jazz ve hard bop jazz gibi müzik türlerinin filmde başarılı bir şekilde uygulanmasıyla göze çarpar" (Burlingame, 2008: 3). Prendergast, Rosenman'ın tarzını 'uyumsuzluk ve kontrpuantal dokuların anlamlı olasılıklarının bir kombinasyonu' olarak tanımlar (Prendergast, 1992: 108).

Film müziği teorisine ilişkin tarihsel, göstergebilimsel ve psikoanalitik bir yaklaşımla çalışmalar ortaya koyan Claudia Gorbman, 1987'de yazdığı "*Unheard Melodies: Narrative Film Music*" kitabında, film ve müzik ilişkisini teorik ve estetik yönleriyle kapsamlı bir biçimde ele almıştır. Gorbman'ın çalışması bilim insanlarının ve müzikologların yoğun şekilde 'film müziği' çalışmalarına ilgi duymasını sağlamıştır. Gorbman'ın kitabı, Adorno ve Eisler'in (1947) görüşlerini film müziği ve filmde duyulmayan müziği karşılaştırarak açıklamaktadır. Gorbman, çalışmasının satırları arasında verdiği film müziği örnekleriyle, bütünü analiz etmek yerine

seçilmiş belirli sahneleri incelemek için kullandığı bir metodoloji oluşturmaktadır. Bu metodoloji hem müzikal hem de filmsel ritim ve sahnelerdeki stil ve temsil üzerine yoğunlaşmaktadır. Gorbman'ın yaklaşımı film için seçilen müziğin uygunluğunu 'Klasik' Hollywood filminin bir örneğiyle belirlemesiyle başlar ve besteci ile yönetmenin filmdeki müziğin işlevine olan yaklaşımını ve anlayışını incelemesiyle devam eder. Ardından, film müziğinin, metodolojisine uygunluğunu analiz eder ve değerlendirir. Bunu takiben, önce sahne sırasını tanımlayan yapısal bir film haritası hazırlar; İkinci olarak, sahne uzunluğu ve müzikle rölatif eşzamanlılığı göz önüne alır; Üçüncü sırada ise, leitmotiv, melodi, tematik içerik ve armonik yapıyı oluşturan geleneksel müzik analizidir. Gorbman daha sonra, müziğin enstrümantasyonunu ele alır ve bestecinin enstrümanları seçme nedenlerini keşfetmeye çalışır. Gorbman, filmdeki egemen ritmi ve bunun anlatıyla yarattığı ilişkiyi, müziğin ve filmin düzenlenişini ve sıkça ritim sorunlarını değerlendirir. Gorbman'ın yaklaşımı paralelizm geleneğine büyük ölçüde uyar ve onu geliştirir.

Film müziğine ilişkin kuramsal yaklaşımlar, genel olarak tarihsel, teorik, estetik ve analiz odaklı kategoriler içinde değerlendirilmektedir. Film müziği araştırmalarının çoğu estetik ve dramaturjik fonksiyonların incelenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Çalışmalar baskın olarak paralelizm bağlamında film müziği yapısına odaklanarak değerlendirilmektedir. Hollywood film pratiği, hareket odaklı anlatı yapısıyla zamanda ağırlıklı olarak doğrusal biçimde yapılandırılmaktadır ve film müziği eylemlerle senkronize olarak biçimlendirilmektedir. Avrupa sanat sinemasında ise doğrusal olmayan bir anlatı, zamansal ve ritmik belirsizlikler, az müzik kullanımı ve belirli ruh hallerini vurgulama eğilimi gösteren kontrpuantal yapılar belirlenmektedir. Film müziğine ilişkin kuramsal yaklaşımlar, film teorisi ve müzik teorisinin ortak bir dilde birbirleriyle ilişkilendirilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Film müziği kompozisyonunda paralelizm ve kontrpuantal yapıların belirlenebilmesini sağlayan temel konular film ve müziğin zamansal ve ritmik yapılanmaları ve bu yapıların oluşmasını sağlayan parametrik özelliklerdir. Film müziğinde zamansal ve ritmik oluşumların ortaya çıkmasını sağlayan parametrik özellikler ise müziğin ve dolayısıyla film müziğinin temel öğeleri olan ritim, melodi ve armonidir.

2.3. Film Müziğinin Temel Öğeleri

İnsan, doğadan gelen seslere duyarlı bir varlıktır. Doğanın seslerini bir düzene sokma ihtiyacı, bu varlığın ellerinde müziğe dönüşmüştür. Sesleri müziğe dönüştürmek, bilinçli bir insan edimini varsayar. Müziğin hammaddesi olan sesin, insan edimiyle doğadan kopması, müziği duyulur doğa haline getirmiştir.

"Ağaçlardan gelen esintinin hışırtısını, bir derenin hafif çağıltısını, bir kuş şakımasını işittiğimizde haz duyarız ve bütün bunlar hoşumuza gider, bizi eğlendirir, zevk verir. Hatta"ne

de tatlı müzik (!)" bile diyebiliriz. Doğal olarak, bunu yalnızca bir karşılaştırma ilişkisi içinde söyleriz. Ne var ki karşılaştırma idrak demek değildir. Bu doğal sesler müziği akla getirir ama kendileri henüz müzik değildir" (Stravinsky, 2011: 25).

Müziği, sıradan ya da haz aldığımız seslerden ayıran özellik, müziğin içindeki titreşimlerin diğer doğal seslere nazaran, düzenlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. "Müzikte ses, varolma bakımından doğada; iletme bakımından enstrümandadır. Enstrüman müziğin aşkın yapısını hem müjdeler, hem de engeller. Doğa ise (*tam tersine*) bu aşkınlığı, içsel dünyamızın engin, sınır tanımayan olanaklarıyla bize duyurandır" (Yıldırım, Koç, 2011: 46).

En basitiyle, müzik, organize edilmiş seslerdir. "Sesler, müzik eserinin ham maddesidir. İşlendiği takdirde müzik olur. Sesleri düzenleme ilke ve yöntemleri tarih boyunca gelişmiş ve değişmiştir. İlke ve yöntemler, genelde çağın ve kültürel ortamın koşullarına göre belirlenmiştir (Say, 2009: 18).

Müzik sanatındaki sesler, düzenli titreşimlerden oluşan seslerdir. Attali, titreşimleri düzenli olmayan sesleri gürültü olarak nitelendirmektedir. Müziği armonik boyutuna indirmek ve bilimsel olarak tanımlanmış sade bir söz dizimle karıştırmak gerekirse, müzik, 'seslerin akılcı kullanımından doğan bilimdir'. Ya da tersine, müzik, "sinyallerin en basit hali, sınırlanmış bir mesaj, ya da evrensel iletişimin şifreli halidir" (Attali, 2005:19).

Ritim, müziğin sürekliliğini sağlayan en temel ögesidir. Ritim, müzikte kuvvetli zamanlarla zayıf zamanların belirli aralıklarla tekrarlanması ve zamansal değerlerin düzenli biçimde birbirini takip etmesidir. Ritim, zamansal ve mekansal bir yasa ve orantıdır. Ritim, müziğin hareketini ve dolayısıyla karakterini belirler. Ritmik hareketler, belirli süreler içerisinde aynı ya da değişik uzunluklara sahip parçacıkların, sırayla ve düzenli bir biçimde birbirlerini izlemesiyle gerçekleşmektedir. Belirli bir ritmin doğabilmesi, en az iki sesin birlikte bir araya gelmesi ve o iki sesteki birinin daha güçlü duyurulması ve vurgulanmasıyla ortaya çıkabilmektedir. Öte yandan bu iki sesin süre değeri de ritmik bir hareket yaratmaktadır. Böylece ritim, seslerin vurgu ve süre değeriyle, iki değişkene bağlı olarak oluşur.

Karolyi, ritmin evrende de gerçekleştiğine ilişkin ilk kanıtların doğanın gözlemlenmesiyle ortaya çıktığını belirtir. "Gün ile gecenin birbirini izlemesi, durmadan kıyıya vuran dalgalar, kalp atışları, nefes alış verişler, zaman içinde düzenli olarak tekrarlanan hareket ile ritim arasında çok güçlü bir bağ olduğunu düşündürür" (Karolyi, 2011: 27).

Müzikte olduğu gibi diğer sanatlarda da ritim bulunur. Ama özellikle müzikte ritim daha belirgindir. Müzik yazımında ritim değeri, portre içinde belirlenmiş ölçü çizgilerinin arasına yerleşen notalar ve susma (*es*) işaretleriyle belirlenir. Ayrıca, ritmik hareketin hızını, *adagio*,

*andante, moderato, allegro, presto*⁶ gibi tempo belirten terimler göstermektedir. Tempo, müzik eserlerinde çok ağırdan çok hızlıya kadar bütün hız derecelerini kapsayan ve yazılı terimlerle belirtilen bir kavramlar silsilesidir.

Melodi (*ezgi*) ise değişik yüksekliklerdeki seslerin belirli süre değerleri içinde kendine özgü anlamlar yaratmak üzere art arda gelerek oluşturduğu bir müzik düşüncesidir. Eski Yunancada lirik şiirler üzerine söylenen şarkı anlamına gelen ‘melos’ sözcüğünden ortaya çıkmıştır. Melodi, birbirinden ayrılamayan iki öğeden oluşur: Perde (*tonların yüksek ya da alçak olma niteliği*) ve ritim (*tartım, tonların süre bakımından uzunluğu ve kısalığı*). Buna ek olarak melodi; tek sesli bir şan parçasında olduğu gibi monofonik (*tek sesli, yani notaların bir müzik cümlesinde tek bir yatay çizgi üzerinde gösterilmeleri*) ya da homofonik (*eş sesli, yani armonik olarak yapılandırılmış ve müzik cümlesinde hem yatay hem dikey çizgide yerleştirilmiş*) olabilir. Melodi polifoniye (*çok sesliliği*), yani aynı zamanda çalınan iki ya da daha çok melodinin birlikteliğini (*kontrpuan*) de içerebilmektedir. Notaların çoğunun majör ya da minör tek anahtarda bulunduğu melodilere diatonik denir. Melodi tek bir anahtarla belirlenmiyorsa kromatiktir. Melodi, müziğin ana cümlesidir. Ritim ve armoni, müzik dışında diğer sanat dallarında, yaşam ve doğa olaylarında sıklıkla kullanılan olgular iken, melodi, sadece müziğe özgü bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir.

Armoni ise müzik yazımında melodinin yatay düzleminin aksine dikey düzlemini oluşturan sesler (*nota*) kurulumudur. Melodiye eşlik eden akorlardır. Melodinin seslerinin açılımını sağlayarak dizilir. Armoni, barok ve klasik devrin müzikteki en büyük başarılarından biridir. Armoni, birden fazla sesin aynı anda eş zamanlı tınlamasıdır. Seslerin birbiriyle uyumu ya da uyumsuzluğunun belirlenmesi armonik bilgiyle sağlanmaktadır. Tek sesli enstrümanlar (*örneğin obua, fagot, trombon gibi nefesli çalgılar*) tek başlarına armoni yaratamazlar. Armoni oluşumu için en az üçünün bir arada seslenmesi gerekmektedir.

Armoni, çoksesli müziğin temel ögesidir ve seslerin uyumundaki kuralları ve ilkeleri geliştiren uyum bilimi ve uyum sanatıdır. Armoni doğada gerçekleşebilen bir olgudur. Sese sahip olan bir cisim titreştiği vakit, ortaya çıkan ana tonunun yanında çok daha hafif işitilebilen ikinci, üçüncü, dördüncü seslerin birleşiminden armoni oluşur. Temel sesin (*ana ton*) yanında ve *aynı anda uyum içinde* titreşmekte olan bu sesler armoniklerdir (*doğuşkanlar*). Müzikal anlamda eğitim görmüş bir kulak bu seslerden birkaçını işitebilmektedir. Armoninin oluşmasını sağlayan materyaller sesler ve bunların bütünü oluşturulan ve aynı anda seslenen akorlardır. Akorlar aynı zamanda (*an*) duyulan üç ya da üçten fazla sesin birleşmesiyle oluşmaktadır (Feridunoğlu, 2004: 51).

⁶ Adagio: Yavaş, ağır. Andante: Yarı yavaş. Moderato: Orta hızda. Allegro: Hızlı, canlı ve neşeli. Presto: Çok hızlı, gösterişli ve çabuk.

Armoni bilimi, tonal müziğin kurallarını sistematik bir biçimde geliştirmiştir. 17. Yüzyıldan 19. Yüzyılın sonlarına kadar izlediği çizgide zenginleşmiş ve buluşçu yönüyle aynı zamanda bir sanat haline gelmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru klasik armoninin ilke ve kuralları çağın bestecileri tarafından zorlanmaya başlamış ve zamanla tonal sistemi ayakta tutan kavram ve kuralların çökmesiyle birlikte besteciler müzikte yeni sistem arayışlarına girmiştir. “Yeni sistem arayışlarının sebebi, yaklaşık üç yüzyıllık tonal sistemin kendini tekrarlama durumunda olması ve olanaklarının tükenmeye yüz tutmasıdır. Tonal armoninin son büyük temsilcilerinden Brahms bile Beethoven’dan sonra senfoni yazmanın zor olduğunu belirtmiştir. Çünkü Beethoven, klasik armoninin hemen bütün olanaklarını kullanmış, kendisinden sonra gelenlere fazla bir şey bırakmamıştır” (Say, 2009: 119).

Sinemanın icat edilmiş olduğu yıllarda, klasik müzik sanatı şiddetli bir devrimin başlangıç aşamasını yaşamıştır. Batı Avrupa Müziğinde romantizm sonrası ortaya çıkan Çağdaş müzik (*yeni müzik*) olgusu, (*İlhan Mimaroğlu’nun deyişiyle, ‘müzikte deneyler çağı’*), müziğin yüzyıllardır süren tonal (*uyum*) hiyerarşisini yıkmış ve müziğin temel öğeleri olan ritim, melodi ve armoni öğelerinde sarsıcı değişikliklere yol açmıştır. Çağdaş müzik döneminin gelişiyile birlikte çağdaş besteciler ve yeni müzik teknikleri ortaya çıkmaya başlamıştır. 20. Yüzyıl, bilimde, teknolojiye, toplumsal yaşam biçiminde ve sanatta atılımlar çağı olarak değerlendirilir. Bu dönem müzik tarihinde, yeni akım ve tekniklerin en fazla ortaya çıktığı çağ olarak saptanmıştır.

Mimaroğlu, 20. yüzyıl çağdaş müziğin özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir;

Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğerinin ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenmesini yöneten kurallar geçerlikten düşmüştür. Ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin ‘üst üste’, aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Çalgı alanında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden de yararlanılmıştır. Kısacası, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar, yeni gereçler sağlamıştır ve bu yüzden çağımız, müzik tarihinin en zengin çağı olmaktadır (Mimaroğlu, 1999: 119).

Avrupa sanat müziğinde, klasik ve romantik dönemden sonra ortaya çıkmış olan ve günümüze kadar gelişim gösteren akımlar ve teknikler ‘çağdaş müzik’ terimi içinde değerlendirilmektedir. 1890’dan günümüze kadar gelen çağdaş müzik akım ve teknikleri şu şekilde sıralanmaktadır;

- İzlenimci (Impressionist) Müzik (1892)
- Anlatımcı (Expressionist) Müzik (1908)

- Elektronik (Electronic) Müzik (1906)
- Müziksel İlkelcilik (Musical Primitivism) (1910)
- Neo-Klasik (Neo Classical) Müzik (1911)
- Dizisel (Serial) Müzik (1920)
- Mikrotonal (Microtonal) Müzik (1920)
- Caz (Jazz) Etkili Müzik (1924)
- İşlevsel (Utility) Müzik (1930)
- Rastlamsal (Aleatoric) Müzik (1930)
- Neo-Romantik (Neo Romantic) Müzik (1938)
- Bilgisayarlı (Computer) Müzik (1950)
- Minimal Müzik (1960)
- Çokstilli (Polystylism) Müzik (1960)
- Yeni Yalınlık (New Simplicity) (1970)
- Yeni Karmaşıklık (New Complexity) (1980)
- Müziksel Tarihçilik (Musical Historicism) (1980)
- Rock Etkili Müzik (1980)

Film müziğinde çağdaş müzik teknikleri kullanımı genel olarak kontrpuantal uygulama olarak karşımıza çıkabilmektedir. Çağdaş müzik, klasik biçimde yapılandırılan müziğin hiyerarşik tonal yapılarını ve ritmik kurulumlarını ciddi ölçüde yıkmış, yerine atonal ve aritmik yeni yapısalılıkları ortaya çıkarmıştır. Klasik film müziği yapısı genel olarak tonal ve ritmik formüllerle film müziğinde paralelizm gibi belli bir eğilime sahipken, çağdaş müzikte ve dolayısıyla kontrpuantal film müziğinde, belirgin formüllerden bahsetmek pek mümkün olmamaktadır.

Çağdaş müzik bestecisi ve film müziği kuramcısı Hans Eisler (1947), film müziğinde paralelizm odaklı gelişen anlatıları ya da görüntüyü yorumlayan müziğin standardizasyonunu, kitabının *Önyargılar ve Kötü Alışkanlıklar* bölümünde ayrıntılı olarak ele almakta ve eleştirmektedir. Eisler, Hollywood film müziği pratiği olan paralelizmde temel olarak yer alan leitmotiv kullanımının ve film müziğinin temel öğeleri olan armoni ve melodi kavramlarının, bir tüketim göstergesi olarak kavrandığını ifade etmektedir.

Eisler'e göre (2003: 13) film müziğinin gelişimi günlük basit pratiklere bağlı olmuştur.

Film müziğinin söz konusu gelişimi, kısmen film üretiminin en dolaysız gereksinimlerine, kısmen de müzikte ve müzikal tasavvurlarda geçerli olana yönelmiştir. Bu durum, zamanında film ile uğraşanların sağduyularını, yargılama yetisini tanımlama çabasına eşdeğer bir dizi deneyim kuralını yerle bir etmiştir. Bu arada olağan bir durum olarak hem film müziği hem de film dışı müzikteki teknik gelişmeler ile söz konusu bu kurallar aşılmıştır. Buna rağmen, anılan bu kurallar, eyleme biçimleri, sanki kötü bir alışkanlık değil de adeta kalıtsal olarak devralınmış bilgelik gibi, ısrarla yaşamdaki varlığını koruyordu. Bu tarz, ontolojik olmayan,

deneyimle edinilmiş bilgiler, basit eğlence müziğinin hayal gücünden ortaya çıkar; ancak film müziğinin bağımsız gelişimini her şeyden daha çok engelleyen ise nesnel ve kişisel gerekçelere dayanır. Deneyim bilgilerinin rasyonel/akılcı görünümü, standart müziği kıskırtan filmlerin ölçünleştirilmesi (*standartlaştırılması*) ile ilgilidir (Eisler, 2003: 13).

Eisler, film müziğinde paralelizmin daima müziğin ana motifi olan leitmotivlerle (*izleklerle*) örtüşürülmüş olduğunu belirtmektedir. “Bu motiflerin hatırlama değeri izleyiciye güçlü yönergeler verirken, yanı sıra bestecinin üretim telaşını hafifletir. Bu sayede besteci, hayal gücünün nerede devreye girebileceğine dair alıntılama yapabilir” (Eisler, 2003: 14). Leitmotiv fikrinin Richard Wagner’den beri popüler olduğunu ifade eden Eisler, film müziğinde leitmotivün *‘figürlerin, duyguların ve sembollerin tanınabildiği bir ticari marka türü’* olarak işlev gördüğünü belirtir ve ekler; “Bu motifler her zaman, müzikal anlamda ön eğitimi olmayanlara bir yönelimi ya da bir yolu açıklamanın en kaba araçları olarak işlev görmektedir” (Eisler, 2003: 14).

Eisler’ göre (1947), leitmotivler, belirgin vurgularla ortaya çıkan şarkı melodisi veya *‘filmde oyuncunun alnını kırıştırarak kattığı bir içerik’* gibi, ısrarlı ve hemen hemen hiç değişmeyen yinelemelerle film müziğinde kullanılmaktadır. Eisler, leitmotiv tekniğinin kullanımıyla ilgili şu açıklamalara yer vermektedir;

Tekniğin kapsayıcılığı ve işlevselliği açısından kullanıldığı ve özellikle de uygun olması gerektiği kabulü mantıklıdır. Ancak bu uygun bulma durumu, gerçekçi değildir. Öne sürülen sebepler her şeyden önce teknik tarzdadır. En başından itibaren, ana motifin yapı taşı özelliği, etkileyici, vurucu ve öz oluşu, Wagner döneminin ve Wagner sonrası dönemin bestelenmiş güçlü müzikal tiyatro eserlerinin müzikal boyutuyla bağlantılı olmuştur. Ana motif henüz müzikal anlamda tam olarak gelişmediği için, beste açısından, bir gösterge işlevinden çok, bir anlam katma çabasıyla geniş müzikal boyut talep etmektedir. Materyalin atomizasyonu yapının anıtsallığına denk gelir. Bu bağıntı filmde tamamen ortadan kalkar; çünkü film müziği montaj tekniği esasına dayanır. Film kesin olarak, bir materyalin diğer bir materyal aracılığıyla kesintiye uğramasını gerekli kılar ve devamlılığı gerektirmez. Fotoğraflanmış sahnelerin süregelen değişimi, filmin yapısına dair bir şeyler gösterir. Kısıklıklarından dolayı kendi içlerinde biçimlendirilmeleri gerektiği için, müzikal olarak da genellikle leitmotiv tekniklerine izin vermeyen daha kısa formlarla ilintilidir. Leitmotiv tekniği, ne ana izleğin trafik ışıkları gibi belli belirsiz görünmezliğine, ne de bu kısıklık, ana izleğin uygun bir şekilde esnetilmesine izin verir. Bu teknik durum, estetiği ortaya çıkarır. Wagner’in ana izleği, müzik dramasının sembolik niteliği tasavvuru ile sıkı sıkıya bağlıdır. Ana izlek her ne kadar daima geniş ölçüde anlaşılmış olsa da, insanları, duyguları veya nesneleri basitçe karakterize etmemeli; daha çok Wagner’in sanat algısı bağlamı ile metafizik içeriklerin etki alanındaki sahnesel sürece taşınmalıdır (Eisler, 2003: 15-17).

Eisler, Wagner’in müziğinde leitmotiv tekniğinin sembolik arzular doğrultusunda tasarlanmış olduğunu ve gerçekliğin tam görüntüsünü sunan filmde leitmotivle yaratılacak bir sembolizm için çok fazla yer olmadığını belirtir. “Ünlüleri zaten herkes tanırken, efendisine anlamlı bir ifade ile sunum yapan uşakta ana izleğin gücü azalır. Bir zamanlar etkili olan teknik, açık bir şekilde ikilendiğinde etkili ve ekonomik olmayacaktır. Aynı zamanda ana izlek uygulaması, filmdeki gibi, müzikal bir sonuca evrilmezse, bestesel düzenlemenin yüksek oranda yetersizliğine yol açar” (Eisler, 2003: 17).

Eisler, melodi ve armoniye olan talebin, tüketicilerin timsali olarak toplumun beğenisine dayandığını belirtir. “Üreticilerin ve tüketicilerin bu talepte birbirlerini anladıklarının aksi düşünülmemelidir” diye de ekler. Ancak “melodi ve armoni ile ilgili kavramlar, var sayıldıkları gibi açık değildir. Söz konusu her iki kavram da geniş kapsamda kalıplaşmış tarihsel kategorilerdir. Melodi kavramı ilk olarak, 19. yüzyılda, liedlerin (*sanatsal değeri olan şarkı*), özellikle de Franz Schubert’in (1797–1828) tanınmasıyla bağlantılı olarak teorik açıdan kabul görmüştür” (Eisler, 2003: 17).

Melodinin özel bir durumu olarak, Almanca’da belirli bir kullanımı bulunmayan ancak İngilizce’de “tune=tını/melodi” kavramı ile melodinin özel bir biçimi olarak tam bir karşılık bulabilen bu müzik kategorisi ortaya çıkmıştır. Bu durum, her şeyden önce, yüksek perdede melodik devamlılığı bir biçimde “doğalmış” gibi sürdüren melodinin kesintisiz akması ile ilgilidir. Öyle ki bu durum, belli bir dizi gösterge temelinde melodinin devamlılığını öne almayı, öncelemeyi ve sezmeyi mümkün kılar. Dinleyiciler, bu şekilde bir öncelemeyi hak olarak görüp, her şeyi de bunun kurallarına göre işleyip işlemediğine bakarak değerlendirirler. Geç romantik dönem boyunca müziğin diğer tüm öğelerine yayılan melodi fetişizmi, aynı zamanda melodi kavramını da daima daraltmıştır. Bugün, yerleşik, üzerinde uzlaşılan melodi kavramı en kaba ölçütlerle ilgilidir. Anlaşılabilirlik ise armonik ve ritmik bakışım aracılığıyla ve ilgili armonik durumların yeniden yazılması ile (*transkripsiyonuyla*); şarkı olarak okunabilirliği de birbirini izleyen tınların (*diyatonik*) minik aralıklarının baskınlığı ile garantilenir. Böylelikle her iki mantıksal yaklaşım (*aksiyom/koyut*) da yalnızca çok belirgin tarihsel bir materyali, romantik dönemin tonalitesini koşul olarak öne sürmez; daha çok her şeyden önce, hiçbir biçimde müzikal mantıkta kendiliğinden ortaya çıkmamış, aksine mantıksal görünümü, kendiliğinden belli kurallar ile ilişkilendirilen, baskın uygulamaların sabit bir şekilde nesneleştirilmesi ile kazanılmış, bir dizi teknik eyleme biçimi ile tanımlanır (Eisler, 2003: 19).

Hans Eisler (2003: 20), film müziğinde melodi ve armoni kullanımının filmin nesnel gereklilikleriyle daima çatışma halinde olduğunu ifade etmektedir. “Şarkı melodilerinin ön koşulu, kompozitörün (*bestecinin*) seçiminin ve fikrinin, ona özgül olarak lirik ve şiirsel, ilham veren durumlara dayandığı anlamındaki bağımsızlığıdır. Filmde ise artık böyle bir şeyden bahsedilemez. Filmde yer alan tüm müzikler, bütün tonların eşliğinde “ruhun” derinliklerinden gelen bir üretim değil; tüketimin göstergesidir.” Eisler, kompozitörden ‘liriksel ve şiirsel’ bir ilhamın beklenemeyeceğini ifade eder. Çünkü, “... ilham endüstrisi uygulamasının kompozitörden talep ettiği, süsleyen ve hizmet eden işlevi” ile çelişmektedir.

‘Poetik’ olarak melodi sorunu, popüler melodi kavramına taşınan, benimsenmiş geleneksel nitelikten dolayı tam anlamıyla içinden çıkılmaz haldedir. Filmdeki görsel eylem, her zaman düz yazı, düzensizlik ve simetrik olmayanın özelliklerini taşır. Uzun metrajlı filmlerin her biri, kendini belgesel sanısı oluşturan, fotoğraflanmış bir yaşam olarak sunar. Bu sebeple, görüntü ile simetrik olarak bölümlenmiş geleneksel melodi arasında bir kopukluk oluşur. 8 vuruşluk periyotların hiçbiri, fotoğraflanmış bir öpücük ile tam anlamıyla senkronize değildir. Özellikle göze çarpan, hareketli bulutlar, güneşin doğuşu, rüzgar, yağmur gibi doğal olayların görüntüsündeki fon müziğinde senkronik ve asenkronik orantısızlıktır. Öyle ki, söz konusu bu doğa olayları 19. yüzyılda yazılan şiirlere ilham vermiş olabilir. Ancak film endüstrisi ile ilişkilendirildiklerinde, güncellikleri, şiirsel ve kurallı diğer unsurları kabul etmediği için oldukça düzensiz ve belgesel niteliğinde fotoğraflanmışlardır (Eisler, 2003: 20).

Eisler, kitabının "*Film müziği duyulmamalıdır!*" başlıklı bölümünde, müziğin filmde dikkat çekmeden yer alması gerektiğine yönelik yaygın taleplerle hemfikir olduğunu ve organize bir müziğin, hizmet eden bir filmin gerçekliğine daha uygun düştüğünü ve fark edilmeden, fazla öne çıkmadan yer alabileceğini ifade etmektedir. Bunun dışında;

.... tipik, şart koşulmuş bir durum olarak yapımdaki pek çok olasılık arasında, tek ve en alt seviyede duran, müziğin duyulmaması gerektiğidir. Müziğin planlı kullanımı senaryoda başlamalı ve müziğin bilinç alanına girip girmemesi sorusuna her zaman senaryonun somut dramaturjik gerekliliklerine göre karar verilmelidir. Aksiyonu kesmek ve bir melodinin gelişmesine olanak vermek etkili sanatsal bir araç olabilir. Buna örnek olarak, ciddi bir müzik parçası ile aksiyonun kesintiye uğratıldığı, özel psikolojik özgün anlamlandırma ile tahlil edilen, Nazi karşıtı bir film gösterilebilir. Müziğin ifadesi, dinleyiciye, sürecin önemli boyutunda genel durumun hatırlanmasında yardımcı olur. Elbette bu durumda müzik, uzlaşma göre olması gerekenin tam tersi olacaktır; zira böylelikle müzik bireysel bir duygu ifadesi olmaktan çıkacak, özel olanın aykırılığına karşı olacaktır. Düşük bir eğlence biçimi olarak kabul edilen, dramatik psikolojinin tamamen ortadan kalktığı müzikallerde ve müzikal filmlerde, müzik aracılığıyla bu şekilde bir kesinti tekniğine, anlamsal olarak bağımsız şarkı, dans ve final kullanımlarına yönelik uygulamalarda rastlanır (Eisler, 2003: 21).

Hollywood film müziği pratiği olan paralelizme karşı eleştirilerini açıkça dile getiren Eisler, müziğin sürekli eylem ile dengelendiğini ve sahnede adeta bir aksesuar veya akustik mobilya haline getirildiğini ifade eder ve konuyla ilgili şöyle bir öneride bulunur;

Filmdeki görüntü ve diyalog oldukça anlaşılırdır; bu bağlamda, geleneksel müziğin anlaşılabilirliğe bir katkısı olamaz; olsa olsa ondan bir şeyler koparır, en kötü filmde bile diğer standartlaştırılmış müzik efektlerinin kullanılması, her defasında, sahne ile ilgili belirlemelerin gerisinde kalır. Ancak açıklama işlevi gereksiz olarak bırakıldığında, müzik, kesin süreçlere belirsizlik olarak dâhil olmayacaktır. Müziğin görevi, 'keyiflilik' gibi sorgulanır olsa da, zaten her şeyi görünür kılmaktır. Her şeyden önce, şöyle bir şey talep edilebilir: Müzikal görsellikler ya oldukça açık, aşırı ışılandırılmış ve dolayısıyla yorumlayan, anlamlandıran olmalı ya da kullanılmamalıdır (Eisler, 2003: 22).

Film müziği kompozisyonunu anlayabilmek ya da çözümlemek için müzikte ve müzikal tasavvurlarda her zaman geçerli olan kurucu öğelere değinilmesi zorunlu olmaktadır. Müziğin ve dolayısıyla film müziğinin oluşumunu sağlayan bu öğeler, ritim, melodi ve armoni olarak ortaya çıkmaktadır. Klasik Batı Müziğinin temel yapı taşları olan bu öğeler, klasik müzik ve çağdaş müzik ayrımında birbirlerinden farklı olarak biçimlendirilebilmektedir. Film müziği kompozisyonunda paralelizm ve kontrpuantal anlatıyı oluşturan en temel konu ise melodi, armoni ve ritim bileşenlerinin hem kendi içinde hem de hareketli imgede anlam üretirken zamansal ve ritmik olarak nasıl modüle edildiği ile ilgili olarak ortaya çıkmaktadır. 'Klasik anlatı' ve 'çağdaş anlatı' filmlerinde müzik kompozisyonu, besteci tarafından müziğin farklı biçimlerinin değerlendirilebilmesi ve film anlatısına uygun olarak yapılandırılabilmesiyle gerçekleşmektedir. Hollywood sineması ağırlıklı olarak film müziğinin klasik yapısına odaklanarak paralelizmi üretirken, Avrupa sanat sineması (*örneğin, Jean Luc Godard, Federico Fellini, Andrei Tarkovsky*) söz konusu olduğunda ise müzik kullanımında kontrpuantal yapıların

tercih edildiği söylenebilir. Film müziğinde kontrpuantal yapılara filmlerinde yer veren diğer yönetmenler, *A Clockwork Orange/Otomatik Portakal* (1971) ve *Full Metal Jacket* (1987) filmleriyle Stanley Kubrick, *Reservoir Dogs/Rezervuar Köpekleri* (1992) filmiyle Quentin Tarantino, *Trainspotting* (1996) filmiyle Danny Boyle ve *Run Lola Run / Koş Lola Koş* (1998) filmiyle Tom Tykwer olarak da sayılabilir.

2.4. Film Müziğinin İşlev Ve Unsurları

Film müziğinin işlev ve unsurları, baskın olarak Hollywood film müziği uygulaması olan paralelizm ekseninde ortaya çıkmaktadır. Film müziği genel olarak filmin anlatısındaki duyguların göstergesi, anlatının ipucu mekanizması ya da perdedeki olayların her zaman aynı çizgisellikte yorumlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Film müziği, müzikal kodların ve enstrümanların birbirinden farklı renk ve icralarıyla, belirli ruh halleri, çeşitli duygular, zaman, mekan, kültürel kimlikler, karakter özellikleri, hayvanlar, doğa ve hatta nesnelerle ilişkilendirilerek görüntüleri tasvir ve taklit etmektedir.

David Raksin (1912 - 2004), müziği filmlerde kullanma amacının bir filmin anlamını gerçekleştirmesine yardımcı olmak olduğunu ifade etmiştir. Aaron Copland (1900 - 1990), bir bestecinin, filmin dramatik ve duygusal değerini müzik aracılığıyla güçlü kılmak ve daha inandırıcı bir zaman ve mekan atmosferi yaratabilmek olduğunu belirtmektedir. Zaman ve mekan atmosferi elde etmenin çeşitli yolları bulunmaktadır; 'Müzik tınısı' (*enstrümanların karakteristik rengi*), müziğin egzotik veya duyusal yönlerini temsil etmek üzere renkler yaratmaktadır. Müziğin rengi, zaman ve iç atmosferi yaratabilmektedir. Film müziğinde mekan ve renk ilişkiseldir. Mesela bir obua kullanımı kolayca bir pastoral manzara önerebilir, bakır nefesli enstrümanlar, kahramanlık ve coşku yansıtan renkleriyle sinema mekanının anlamını yaratabilir. Müziğin rengi müdahaleci değildir ve dramatik eylemle rekabet etmez. Ayrıca müziğin renk etkisi, zaman alan müzikal tema gelişiminden farklı olarak, anında gerçekleşir. Müzik rengi çeşitli şekillerde elde edilebilir. Mesela, bir filmin anlatısında yerel dinamiklere özgü müzikal malzemeler (*enstrümanlar*) kullanılması örnek verilebilir. Ülkelerle ya da kültürlerle ilişkilendirilebilen birbirinden farklı müzik aleti, müziğin tını (renk) olgusunu ortaya çıkarmaktadır (Prendergast, 1992: 214). Örneğin, balalayka çalgısını duyduğumuzda perdede Rusya coğrafyası yansıyabilir ya da bir buzuki sesi bize Yunan kültürüyle ilgili perdede herhangi bir bilgiyi aktarabilir.

Sinemada müziğin başlıca beş işlevi olduğunu belirten Copland (akt. Carroll 1988) bu işlevleri şu şekilde sıralamaktadır; "(1) Zaman, yer, atmosfer yaratır. (2) Kişilerin ruhsal durumlarının altını çizer; söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır. (3) Brecht'in de dediği gibi, geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden

çeker, böylece izleyici bir film izlediğinin farkına varmaz. (4) Bir süreklilik sağlar. (5) Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginliği yumuşatır” (akt. Onaran, 2004: 16).

Film müziği, bir karakterin görünmeyen düşüncelerinin psikolojik süreçlerini vurgulamak ya da bu süreçleri yaratabilmek için kullanılabilir. Film müziğinde bu gibi bir çıkarım kontrpuantal film müziği kullanımını tanımlar. Kontrpuantal kullanım, diyaloglardan çok daha etkili olabilecek psikolojik unsurları ortaya çıkarabilir. Copland, müziğin ‘izleyicinin tüm duyguları üzerinde oynayabildiğini’ ve bazen görülen şeyin tersine işaret eden müziğin, görülen şeyi tamamen tersine çevirebildiğini ifade eder. Film müziğinin kontrpuantal kullanımı bu gibi durumlarda oldukça etkili olmasına rağmen, yönetmenler bestecilere bu konuda çok fazla şans vermemiştir.

Film müziğinde kontrpuantal kullanım, filmdeki anlatıyı bize doğrudan iletmez. Kontrpuantal film müziği, karakterlerin düşünebildiğini hissettirmek ve onların iç sesini yansıtmakla ilgilenir. Paralelizmde genel olarak bu tercih edilmez çünkü film herşeyi düşünmüştür ve izleyici sadece perdede görüneni duyar ve algılar. Kontrpuantal film müziği kullanımı, filmde sadece verileni algılamakla ilgili değil, görüneni düşündürmekle de ilgilidir. Rosenman’ın da belirttiği gibi, filmdeki doğallığı psikolojik bir gerçekliğe dönüştürebilecek olan müzik, anlatım gücünü zaten görsel imgeden alacaktır (Rosenman, 1968: 129).

Film müziğinin üç nedenden dolayı kullanılmakta olduğunu ifade eden Konuralp ise film müziğinin, ‘seyirciyi konu içine sokmaya ve tempoyu sağlamaya çalışması’, ‘sinema dilinin kendi varlığını müzikle pekiştirmesi’ ve müziğin, ‘filmi film yapabildiğini’ belirtmektedir. Bu fonksiyonların altında yatan nedenler, *tecimsel, sanatsal ve popüler* olmalarıyla ilgilidir. Konuralp, bu unsurları sırasıyla, izleyicinin filmin anlatısıyla eş zamanlı duygulanımları, diyalog ve harekete ihtiyaç duyulmaksızın izleyiciye bir şeyler anlatılması veya karakterleri betimlemek ve izleyicinin filmi ve filmde sahneleri müzikle hatırlaması olarak ifade etmektedir (Konuralp, 2004: 77).

Maas, film müziğinin işlevlerini dört başlık altında toplamaktadır; Bu işlevler, *tektonik, dizimsel, anlamsal ve medyatikleştirme* işlevleridir. ‘Tektonik işlevi’ ile film müziği, filmin öykü evreni dışında çalışan bir yapı elemanı gibi, giriş ve bitiş gerilimini ve filmin bütünsel çerçevesini ortaya çıkarmaktadır. Film müziğinin ‘dizimsel işlevi’, filmin bir anlatı unsuru olarak görüntülerle birlikte etkileşime girebilmesi, gerçek ve hayal oluşumlarını birbirinden ayırabilmesi ve çekimlerin sıralanmasındaki süreçleri bağlamasıdır. ‘Anlamsal işlevi’ ile film müziği, belli amaçlara göre biçimlendirilmiş anlamları göstermek için kullanılmaktadır. ‘Medyatikleştirme işleviyle’ de müzik, seyirciyi geçici birlikteliklere götürmekte ve filmi bir şekilde kabul ettirmektedir (Erdoğan, Solmaz, 2005: 59).

Bu dört başlığa göre, müziğin tektonik işlevi, filmin başlangıç, jenerik ve final için düzenlenmiş müziklerini konu edinmektedir. Filmin jenerik müziği filmin içerik ve tarzı

hakkında izleyiciye ipuçları sunar ve filmin başladığını belirtir. Final müziği ise konunun ne şekilde son bulduğuna veya bundan sonra ne olabileceği üzerine yönelik fikirler barındırır. Ayrıca, filmin oluşum süreci boyunca boşlukları doldurmak için kaynak sağlar ve genel olarak filmin bütünsel çerçevesini oluşturur. Dizimsel işlevi, müziğin bir anlatım aracı olarak kullanılarak sahnelerin doruk noktalarına eklenmesi ve izleyicinin duygularının bu noktalarda gezinmesini hedeflemektedir. Bu etkiye yol açabilmesi için, müziğin *gürlük (nüans)* ve *hareket*⁷ özelliklerinden faydalanılmaktadır. Film müziğinin anlamsal işlevi karakterleri tanıtmak ve bunun yanı sıra coğrafyayı, zamanı ve mekanı belirtmektir. Medyatikleştirme işlevi ise popüler müzik kullanımıyla izleyicinin konu içine çekilmesini sağlamaktır (Erdoğan, Solmaz, 2005: 60).

Film müziği, film anlatısının evrimini kolaylaştıracak ve destekleyecek bir üslup aracı olarak da işlev görmektedir. Film müziği, film eyleminde yer alan ve film anlatı dünyasının bir parçası olan diegetic müzik (*kaynak, içsel, gerçekçi müzik*) ve sahne için ruh hali yaratan, dramatik gelişimi ve karakterlerin yönelmelerini sağlayan non-diegetic müzik (*arka plan, altını çizme*) ve ekstra kurgusal müzik olarak nitelendirilebilmektedir (Kassabian, 2001: 42).

Filmsel zaman içinde tasvir edilen anlatı dünyası (*diegetic*) filmin evrenidir. Film evreninde, müziğin diegetic, non-diegetic ve ekstra kurgusal biçimleri yer almaktadır. Film evrenine (*öyküsüne*) ait olan ses ve müziklerin hepsi diegetic unsur olarak ifade edilmektedir. Örneğin, filmde işitilen bir radyonun sesi veya filmde yer alan canlı bir müzik grubunun çaldığı şarkılar, film müziğinin diegetic bir unsur olarak kurgulandığının göstergesidir. Kabaca, film müziğinin diegetic unsurunu izleyiciden öte filmin karakterlerinin duyduğu bir film evreni sesi veya müziği olarak nitelendirebiliriz. Film evreninin dışında yer alan film müziği, non-diegetic yani film anlatısına film evreni dışından yerleştirilen ve filmin kurgusu bittikten sonra eklenen bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Bordwell, Thompson, 2012: 366).

Ekstra kurgusal film müziği ise filmin zamansal evreni içinde yer alan ancak filmin öyküsel evreni dışında kalabilen ve genelde filmin başında veya sonunda bulunan bir unsurdur. Bu yöntem izleyiciye diegetic unsurlardan non-diegetic unsurlara geçişi veya müziğin izleyici üzerinde işitsel bir ağ geçidi olarak duyurulabilmesiyle de işlev görmektedir. Film müziğinin bu

⁷ Gürlük (nüans) terimleri;
Piano: Hafif gürlük ('p')
Mezzoforte: Orta gürlük ('mf')
Forte: Kuvvetli gürlük ('f')
Pianissimo: Çok hafif gürlük ('pp')
Fortissimo: Çok kuvvetli gürlük ('ff')
Hareket (hız) terimleri;
Adagio: Ağır
Andante: Ağırca
Moderato: Orta çabuklukta
Allegro: Çabuk ve neşeli.

şekilde konuşlandırılması, film müziğinin biçimsel işlevinin önemli bir örneği olabilmektedir (Larsen, 2005: 213).

Film müziğinin melodi, armoni ve ritim biçimselliğiyle ortaya çıkan tüm işlevleri, filmin anlatı unsurlarını sıralamak, ayırmak, birleştirmek veya kontrast oluşturmak gibi görevleri yerine getirmektedir. Film müziği, kesik veya düzenli çekimlerden oluşan hareketli imgelerin parçalanmış doğası için bir arabulucu ve süreklilik görevi görmektedir. Alt çizgileri olmadan parçalanmış ve kafa karıştırıcı görünen çekimleri müzik birleştirebilir ve özellikle sahne sekanslarını veya ardışık çekimleri filmsel zamanın ilerlemesi ve sürekliliğinin sağlanması bakımından düzene sokabilir. Filmin bir bölümünün sonuçlanmasını sağlayıp yeni bir segment açabilir. Film anlatısındaki benzerlikleri veya farklılıkları vurgulayabilir. Süreklilik ve süreksizlik önerebilir. Ton (*renk*) ve tempo değişimleri veya diğer müzikal karakteristiklerin devinimiyle süreksizlik yaratabilir. Film müziği, genel olarak filmin dramatik yapısının altını çizdiği için filme devamlılık ve dayanıklılık kazandırmaktadır.

Müzikteki bazı özellikler, izleyicinin aklında belirli ilişkilerin aşılmasına neden olabilmektedir. Film müziği orkestrasyonu, seyirciye belirli bir zaman ya da yer önerebilmektedir. Müzik, dünyanın her yerinde uygulanan kültürel bir fenomen olduğu için bir filmin dışavurumunun yararına kullanılabilecek coğrafi, kültürel, dönemsel ve hatta toplumsal çağrışımları ortaya çıkarabilmektedir. Film müziği, filmin türünü ve zaman mekandaki yerleşimini önerebilir. Larsen'in ifadesiyle bu sınıflandırmalar izleyicinin görsel ve işitsel bir paralelizm beklentisini karşılar niteliktedir (Larsen, 2005: 65).

Film müziğinde paralelizm, klasik anlatı yapısına sahip filmlerin doğrusal anlatımını destekler ve sürdürür. Anlatıdaki olayların gelecek ve geçmişine dair yönlendirmeler yapar ve anlatıya dair fikirler üretir. Film müziğinin işlevlerinden bir diğeri, stilistik bir araç olarak kullanılabilesidir. Belli müzikal motifler, karakterlerin tanımlanmasına yardımcı olur. Hatta sadece tanımlanmasına yardımcı olmakla kalmaz, karakterlere belirli duyguları da aşılayabilir. Bu motifler büyük ölçüde leitmotivlerdir.

Film müziğinin anlatısal özelliklerinden biri olan leitmotiv, müzikte ton sisteminin dinamik özellikleriyle ortaya çıkar. Anlatısal (tonal/paralelizm) müziğin dinamik özellikleri çoğunlukla sürprizden çok aktif bir beklentiye dayanır. Müziğin tonal yapıları, gerginlik yaratan ve çözülmesi beklenen gerilmeler üzerine inşa edilebilir. Müzikal çözümler, armonik ve melodik kombinasyonlar arasındaki hiyerarşik (tonal) ilişkilere dayanır. Tonal merkezden uzaklaşmak dinleyicide ana tonal merkezin yeniden ne zaman kurulacağı veya çözüleceği gibi psikolojik bir endişe duygusu yaratır. İzleyicinin aktif beklentisini boşa çıkarmak için müzikal bir tonda ton kararları çözüme ulaştırılmayabilir ve bu uygulamadan da ek bir tür birliktelik ortaya çıkabilir (Cooke, 2008: 85). Müziğin tonal yapılanmasında çözümlenmemiş bir uyum,

işitsel olarak bir beklenti duygusu yaratır ve izleyicinin film anlatısındaki akışa doğru ısrarla çekilmesini sağlar.

Gorbman'a (1987) göre, filmlerde müzikal 'anlam' yaratımı üç farklı kodlama sistemiyle algılanabilmektedir.

- 1) Saf müzik kodları
- 2) Kültürel müzik kodları
- 3) Sinematik müzik kodları

Müziğin filmde *saf müzik kodları*yla çalışması, müziğin yalnızca kendi formal yapısının algılanması anlamına gelir. Saf müzik sadece kendisine atıfta bulunur ve herhangi bir anlam üretiminden bağımsızdır. Saf müzik kodlarını bilinçli olarak dinler ve müziğin melodisine, armonisine ya da ritmik işleyişine konsantre oluruz. Gorbman, filmlerin saf müzik kodları temelinde algılanmaması gerektiğini belirtir. Film müziğinin 'saf kodlarla' bir 'yargıç' gibi değerlendirilmesi, müziğin filmin bir işbirlikçisi veya parçası olma durumunun görmezden gelinmesidir. Film müziğinin *kültürel müzik kodları* ise izleyici algısında belirli ortamların, zamanların veya ruh halleriyle ilgili bağlantıların ortaya çıkarılmasını sağlar ve tepkisel reaksiyonlara yol açar. Filmsel zamanda geçmiş ya da gelecek anlatının tarzı veya konusu hakkında atıfta bulunabilir. Bu bağlantılar genel olarak filmdeki görüntülerle uyumludur ve kültürel olarak şartlandırılmış olan anlayışımız üzerinde etkileri yüzeye çıkarır. *Sinematik müzik kodları* ise müziğin filmin tamamen kendisine atıfta bulunduğu anlamına gelmektedir. Sinematik müzik kodları, sıklıkla paralelizm ve leitmotiv yöntemleri olarak değerlendirilir. İzleyici görsel ve işitsel bir alışkanlık ya da anlamlandırma veya uyum beklentisi içindedir ve sinematik müzik kodları bu algıları şekillendirir. Bu kodlar genel olarak filmin arka planında hizmet ederler. Arka plan film müziğinin rolü, gösterge bilimsel bir bağlanmaya da psikolojik olarak bağlanma olarak da tanımlanabilir (Gorbman, 1987: 12-13-55).

Gorbman, klasik Hollywood film müziği uygulaması (*1930-1950 - Max Steiner modeli*) başlığı altında geliştirilen, 'yazılı olmayan bir kurallar ve sözleşmeler havuzu' olarak nitelendirdiği yedi ilkenin listesini ortaya çıkarır. Bu ilkeler film müziğinin, görünmezlik, duyulmazlık, duygu belirteci, anlatı ipucu, süreklilik, birlik ve ihlal özellikleri olmaktadır.

Görünmezlik: Görüntüde müziğin fiziksel kaynağı (mikrofonlar, sanatçılar, cihazlar vb.) görünmemektedir.

Duyulmazlık: Müzik arka plan olarak işlev görür ve izleyici genel olarak müziğe odaklanmaz. Diyaloglar ve görseller, anlatının birincil araçları olmaktadır.

Duygu Belirteci: Müzik duygunun kendisidir ve imgede görsel olarak eş zamanlı ayırt edilememektedir. Müzik örtülü içeriği çağırır ancak imgede bu duygu tam olarak ayırt edilemez.

Müzik, gerginlik, heyecan, irrasyonel ya da epik duygular ve romantizm gibi birçok özel duyguyu ortaya çıkarabilir.

Anlatı ipucu: Müzik, zaman ve mekan duygusu, bakış açısı ya da ruh hali uyandırır. Anlatı olaylarını yorumlar. Filmin açılış ve bitiş müziği ile filmsel türe ve ruh haline özgü bilgiler verir. Film öyküsünün başlangıç ve kapanış hissini yaratır. Mekanı ve karakterleri belirleyen referansları sağlar. Anlatı ile ilgili ipuçları verir ve anlatı olaylarını yorumlar.

Süreklilik: Müzik, görüntülerdeki diyaloglarda, eylemlerde ve görüntü geçişlerinde boşlukları doldurur ve ritmik süreklilikleri sağlar. Kurguyla ilgili kalıtsal zaman boşluklarını yumuşatır ve kapatır.

Birlik: Film müziğinin armonik, melodik ve ritmik öğeleri, tonal bir uyumla filmde birliği sağlar. Müzikal malzemelerin (enstrümantasyon ya da orkestrasyon) belirginliğiyle anlatısal birlik inşa edilir. Müzikal temalar ve leitmotivler kullanılarak birlik güçlendirilir. Müzikal tekrarlar ve çeşitlemeler sıklıkla kullanılır.

İhlal: Yukarıdaki ilkelerden herhangi biri başka bir ilke uyarınca ihlal edilebilir (Gorbman, 1987: 53-57).

Gorbman'a göre (1987: 55) film müziği, sinemada sayısız işlev ve anlam geliştirmiştir. Müzik, sessiz sinemada olduğu gibi sesli sinemanın da ayrılmaz bir parçası olmuş ve filmlerde birçok olguya katkı sağlamıştır. Müzik, izleyicilerin kolayca anlayabileceği ya da görüntüyü ifade edici değerleriyle film için oldukça kullanışlı bir anlatı yöntemidir. Film müziği bir dildir ve duyguların göstergesidir.

Chion (1994: 8) ise müziğin ekranda gösterilen bir durumla birlikte belirli bir duygu üretmesinin iki ana yolu olduğunu belirtmektedir. Birincisi, müzik, sahnenin ritmini, sesini ve ifadesini büyütür (*kültürel kodlama dahil*), sahnenin hissine katılımını doğrudan ifade eder. Bu durumda müzik, görüntülerin içeriğinden gelen duyguları uyandırırken Chion, onu *empatik* müzik olarak sınıflandırır. İkincisi, müzik eşliğinin ekrandaki duruma kayıtsız kaldığı ve ilintisiz bir şekilde ilerlediği *anempatik* durumdur. Chion'un, filmde ses ve müzik kullanımının görüntüyle doğrusal ve doğrusal olmayan bir biçimde ilerlemesi diye nitelendirdiği empatik ve anempatik durum, film müziğinde paralelizm ve kontrpuantal kullanımın farklı ifadeleri olarak da kabul edilebilir.

Özetle, film müziğinin işlev ve unsurları, filmin anlatısal ve yapısal özelliklerine zamansal ve ritmik olarak itaat ettiğinde ya da hareketli görüntüye bağlı bir duygu ve eş zamanlı bir ruh hali empoze ettiğinde paralelizmi üretmektedir. Film müziği, filmde anlatısal olarak bir üst gerçekliğe ya da perdedeki anlamları algısal olarak değiştirip farklı bir gerçekliğe dönüştürdüğünde ve kendi zamansal ve ritmik özelliklerinden ödün vermeden filmde yapılandığında da kontrpuantal film müziği olarak değerlendirilmektedir.

3. ZAMAN VE RİTİM

Zaman ve ritim, evrendeki oluşun sürekli hareketi ve olayların düzenli aralıklarla tekrarıdır. Doğa ve insan, yaşam ve ölüm arasında ritmik olarak sürekli devinir. Zaman ve ritim, nesnel ya da öznel tüm oluşların içindeki süreçlerdedir. Zamanın sürekliliği ritimlerin yinelenmesini gerektirir. Mevsimler, gece ve gündüz, aylar, yıllar, güneşin doğuşu ve batışı, doğa, biyo ritmik doğamız, hepsi zamana tabidir, sürekli ve ritimseldir. İnsan, zamanı bilinçli olarak aralıklara böler, bu aralıkları deneyimler, hızlı ya da yavaş bir şekilde sürekliliği takip eder ancak hiçbir zaman oluşu geriye döndüremez. Sinema zamanı geriye döndürebilir, zamanın ertelenmesini ya da süresini belirleyebilir, zamanı daraltıp genişletebilir ve hareket halindeki dünyayı manipüle ya da tahrif ederek kendine özgü anlatısını gerçekleştirir.

3.1. Zaman Kavramı

Zaman kavramı, geçmişte kimi düşünceye göre mitolojik bir öge, kimine göre Tanrı ve kimine göre de doğanın bir parçası ya da özelliği olmuştur. Zaman, ölçülebilen ya da ölçülemeyen olarak, nicel ya da nitel özellikleriyle sıkça sorgulanmıştır. Zaman, kimi düşünöre göre somut kimi düşünöre göre soyuttur. Zaman, kimine göre dışsal ve kimine göre içsel bir olgudur. Zaman, homojen, heterojen, parçasal veya akışkandır. Zamanın yönü değiştirilebilir ya da değiştirilemezdir. Zaman, hareket ve süredir. Zaman hızlı ve yavaştır. Felsefe, fizik, psikoloji ve birçok disiplin zaman konusunda bu olguları sıklıkla tartışmıştır. Zaman kavramıyla birlikte düşsel, bilimsel ve kültürel birçok olgu, bize insanı, toplumu, doğayı ve sanatı daha iyi kavrayabilmemiz açısından evrensel ve özsel bağlamda yığınla veri sunmuştur.

Zaman kavramı, temelde 'geçmiş, şimdi ve gelecek' boyutlarıyla tartışılmıştır. Ortaya çıkan görüşlerde, bu boyutların biri diğerine göre ya daha önemli varsayılmış, ya direkt yok sayılmış ya da birbirinden ayrılmazlığı bağlamında değerlendirilmiştir.

İlk çağda zaman kavramının en yoğun düşünürlerinden Aristoteles (MÖ 384 - 322), kavramı çözümlerken zamanın geçmiş ve gelecek boyutundan ziyade 'şimdi' boyutuna odaklanmıştır. Düşünöre göre, zaman bilgisinin oluşu ve hareket noktası 'an'dır. Ancak 'an' zaman değildir ve zamanın bir parçası olamaz. Bütünün parçalardan kurulması gerekmektedir, oysa zaman şimdiki anlardan bir araya gelmemiştir. Zaman parçalanabilir olmasına karşın parçalarının biri olup bitmiş biri de henüz var olmamıştır. An, geçmiş ve geleceği birbirinden ayıran bir noktadır. An'ın ölçüsü yoktur. An, zaman bilginimizin odağı olsa da zamanın bir parçası olarak değerlendirilemez. An'lar zamanı oluşturmazlar. Ama an olmadan zaman da olmamaktadır (Babür, 2017: 185).

Aristoteles, zamanın doğasını çözümlerken 'an' kavramını devinim ve değişime doğru geliştirmiş ve zamanın önce ve sonraya göre devinim sayısı olduğunu ifade etmiştir. Her devinim, oluşumunda belli bir zamanın geçmekte olduğuna işaret eder. Her devinim ve her

değişim zamanın içindedir. Devinim eğer devinen aracılığıyla bilinebiliyorsa, zaman da şimdiki anla fark edilebilmektedir.

Orta çağ filozofu Aurelius Augustinus'a (MS 354 - 430) göre ise zaman şimdide olması ve şimdinin gelecekte kaybolmamasıyla ebediyettir ve dolayısıyla zaman olmaktan çıkmaktadır. Şimdi geçmişe aktığında yok olacaktır. Ona göre şimdiki zaman var olmayı sürekli kaybettiği için gerçek zamandır. Ona göre, geçmiş ve gelecek şimdiki zaman olarak vardır. Gerçekten var olan, şimdiki zamandır. Bu üç zaman boyutu insanın zihnindedir. Ve zaman insan zihninde ölçülmektedir (Babür, 1996: 55).

Aristoteles'de zaman anlayışı döngüsel ve sonsuzken, Augustinus'da çizgisel ve sonludur. Aristo, zamanı doğa düzeninin bir parçası olarak görürken, Augustinus tanrısal bir yaratışa inanır ve zamanı manevi bir boyutun içine taşır. Aristoteles'e göre zaman fiziğin zamanı, Augustinus'a göre ise zaman, ruhun zamanıdır. Zaman kavramı felsefi tartışmalar içinde genel olarak birbirine zıt iki görüş çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Birincisi nesnel ve fiziksel bir öge olarak bilinçten bağımsız bir veri olması, diğeri de öznel ve subjektif olmasıdır.

Modern dönemde zaman anlayışı, hareketin zamandan ayrılmasıyla zamanı hareketin öncülü ya da bağımsız bir değişkeni olarak ifade edebilen matematiksel bir boyut kazanmıştır. Bu süreçte mutlak zaman kavramı ortaya çıkmıştır. Newton (1643 - 1727) için zaman matematiksel zamandır ve mutlak gerçektir ve doğası gereği kendi dışında hiçbir bağımlılığı olmadan eşit şekilde akan şeydir.

1781 tarihli *Mutlak Aklın Eleştirisi* kitabında Immanuel Kant (1724 - 1804), Newtoncu mutlak ve nesnel zaman kuramını reddeder (*zira deneyimlenmesi mümkün değildir*) ve zamanın tüm deneyimlerin öznel bir biçimi ya da temeli olduğunu söyler. Ancak, zaman öznel olsa da, evrenseldir çünkü herkes için aynıdır. (Kern, 2013: 48) Zaman kavramını süregelen anlayış içinde yeniden gözden geçiren Kant, algılayışların uzay ve zamanın salt formları olduğunu ifade etmektedir ve bu salt formlar da öznenin kendisinde a priori olarak mevcuttur. Zaman, içsel algıların, uzay da dışsal algıların bilgiye dönüşebilmesi için ön şart halleridir. Algımız, zaman ve uzay formlarından geçmedikçe bilgi ortaya çıkmamaktadır (Sütcü, 2015: 130).

Bergson (1859 - 1941) için zaman, zihin hallerinin arkası kesilmeksizin süren daimi oluşu ve değişimleridir. Bergson, iki çeşit zaman anlayışı ortaya koymaktadır. Birincisi, ölçülebilir, homojen ve dışsal olan zamandır. İkincisi ise insan bilincine özgü, içsel ve heterojen zamandır. Gerçek zaman içsel olan ve somut süreye sahip olan heterojen zamandır. Homojen olan dış zaman sadece sembolik bir ifadedir. Bergson'un zaman kavramıyla ilgili düşünceleri, gerçekliğin ne olduğunun ayrıntılı bir sorgulamasıdır. Bergson gerçekliği iki gerçeklik alanı arasındaki farkları açıklayarak ortaya çıkarmaktadır. Psikolojik olgular ve fizik olgular, içsel ve dışsal olanlar, ruhsal ve maddi dünya. Bu ikilikler arasında savunduğu asıl gerçeklik, psikolojik, içsel, bilinçsel veya ruhsal gerçekliğin alanıdır.

Bergson, zamanı temel felsefesi olan 'süre' kavramı ile bağlantılı olarak değerlendirmektedir. Zamanın akışı olarak 'süre' öznenin kendisidir ve bu metafizik sezgi en öznel öznellik olarak algılanmaktadır. Ancak, bu öznellik zamansaldır çünkü süre zamansal bir değerdir ve bu da sürenin zamansal öznellik olduğu anlamına gelir. İçsel zaman, bilinç akışıdır ve kendi kendine süreklenir. Süre hareket halindeki benliğin bilincidir. Dolayısıyla, saf sürenin tanımladığı hareket türü, sonsuz ve metafiziksel bir harekettir ve bu gerçekliktir. Dolayısıyla, maddi dünyadaki süreci ifade eden her şey Bergson için bir yanılsamadır. Hatta, sinematografik bir yanılsamadır (Deleuze, 2014: 113-130).

Gilles Deleuze (1925-1995), Bergson'un düşüncelerinde, kendi deyimiyle 'psikolojik bir krizin teşhis edilebileceğini' düşünmektedir. Bu teşhis, fiziki bir gerçeklik olan *hareket* ile bilincin psişik bir gerçekliği olan *imgenin*, karşı karşıya konulamaması krizidir. Deleuze, hareket ve imge ile sinematografik imge arasındaki bir kesişmeyi hiçbir şeyin engelleyemeyeceğini belirterek, Bergson üzerinden temellendirdiği *hareket imge* ve *zaman imge* kavramlarını ortaya çıkarmıştır (Deleuze, 2014: 9).

Deleuze, sinemanın gücünün izlerini hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş sürecinde arar. Hareket-imge sinemanın ilk sarsıcı patlamasıdır; bir görüş alanı boyunca hareket eden kamera açıları sayesinde hareketin dolaysız anlatımı olanaklı hale gelir ve böylelikle düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilir. Zaman-imgede ise zaman artık dolaylı olarak -bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak - sunulmuyordur, çünkü zaman-imge ile sunulan zamanın kendisidir (Colebrook, 2013: 46).

Deleuze için sinema, zaman kavramının yeniden düşünülebilmesini olanaklı kılan bir araçtır. Deleuze'e göre yaşadığımız evrenin imgeleri sinemada yer aldığı zamanı dolaylı ve dolaysız olarak hareket-imge ve zaman-imge kavramlarıyla ortaya çıkarır. Sinema, hareket-imge ve zaman-imgenin yeniden keşfidir. Hareket, bir biçimden diğerine kurallı bir geçişle "*ayrıcılık anların*" bir düzeni olur. Her ne kadar hareket hala yeniden oluşturuluyorsa da artık "*aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitlerden)*" oluşturulmaktadır. Sinema, bir dizi hareketi nakleder ve bir dizi ifade aracına dönüştürür. Kamera, bu sırada bir "*değiş-dokuşçu nakil aracı*" gibi çalışır. Sinema, hareketi herhangi bir anın ve süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların yeniden oluşturulduğu bir sistemdir. Bu sistemi oluşturan belli başlı tekniklerden biri montajdır. Montaj, hareket sürelerinin birbiri ardına eklenerek bütün olmasını sağlar ve bir bakış açısını ya da zamanın akışını bir diğer zaman akışının yanına ekleyerek zamanın ayrışımını ya da bütünü oluşturan farklı ritimleri gösterir (Deleuze, 2014: 17-19-21).

3.2. Sinemada Zaman

Sinemada zaman, görüntü ve seslerin bilinçli bir müdahaleyle belli sürelerde art arda getirilmesi ve bu sürelerden yeni bir bütün yaratmasıdır. Sinemada zaman görsel ve işitsel

ritimlerin bütünsel süresidir. Günlük yaşantımızda zaman süreçleri belleğimizle olan ilintisi dışında ileri ya da geri hareket edemez. Sinema görsel ve işitsel doğadan parçalar alır ve kurgusal bir zaman oluşturarak geleceğe ya da geçmişe doğru hareket edebilen yeni bir evren yaratır. Yaşamın görsel ve işitsel izlenimi sinemada mekanik olarak yeniden üretilmektedir. Bu üretim filmsel zamanın doğumuyla başlar, öyküsel süreçlerle gelişir ve belli bir sürede de sonlanır. Film evrenini yaratmak için yakalanan hareketler kurgu tekniğiyle sıralanır. Kurgunun amacı bu öğelerin mantıklı bir anlatımını sağlamaktır. Ayırıştırılan zaman süreleri sıralandırılır ve yeni bir süreklilik yaratılması sağlanır.

Sinemada zaman, anlatı ve kurgu teknikleriyle iki temel biçimde düzenlenir. Birincisi, zaman kavramında temel olarak ele alınan geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarının doğrusal bir şekilde sıralandığı klasik anlatı biçimi, diğeri ise zaman boyutlarının iç içe geçtiği ya da kronolojik bir anlatı düzeninin ortadan kalktığı çağdaş anlatı biçimidir. Her iki biçimsel yaratım da anlatısal olarak birbirinden farklı süreçler ve gelişimler gösterir. Klasik anlatıda zaman, görsel ve işitsel öğelerin uyumlu sürekliliğiyle paralelizmi ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle, klasik anlatı zamansallığında görüntü ve sesler genel olarak paralel bir anlatı sürekliliği içinde yapılırlar. Çağdaş anlatıda ise görsel ve işitsel öğeler zamanla bağlantılıdır ancak paralelizmi ya da doğrusal bir anlatı sürekliliğini hedeflemez.

Sinemada klasik anlatı, filmsel zaman içindeki zincirleme olayların sebep sonuç ilişkileriyle ortaya çıkar. Anlatısal olarak bir durum başlar ve bir dizi değişimle o durum sonlanır ve hemen ardından bir durum daha ortaya çıkar. Durumlarla ilişkimiz, değişim, istikrar, sebep, sonuç ve zaman modelini anlayışımızla ilintilidir. Klasik anlatı koşutluklarla biçimlendirilir. Bu koşutluklar farklı öğeler arasındaki benzerliklerin gösterimleridir. Anlatıdaki karakterler, ortam, durumlar veya günün çeşitli zamanları, koşutluklara dikkat çekmek için bize ipuçları verir. İzleyici, anlatı filmlerine beklentilerle yaklaşır ve durumlardan ipuçlarını toplar, enformasyonları hatırlar ve tahminlerde bulunur. Klasik anlatıda olay örgüleri merak, gerilim ve sürprizleri teşvik eder ve beklentileri açığa çıkarır. Bu beklentiler sonucunda izleyici ya tatmin olur ya da aldatıldığını düşünür (Bordwell, Thompson, 2012: 78-79).

Bir filmde anlatı zamanı ile öykü zamanı farklı biçimlerde düzenlenmektedir. Öykü zamanı kronolojik olarak ilerlerken anlatı zamanı kronolojik bir düzen içinde olmayabilir. Kronolojik düzende öykü olayları '1 2 3' biçiminde doğrusal olarak gelişirken, anlatı zamanı içinde öykü olaylarının biçimlenmesi '2 1 3', '1 3 2' veya '3 2 1' gibi olay örgüsünün gerektirdiği biçimlerde sıralanabilmektedir.

Öyküye ait zamansallık içinde tüm olaylar, filmin diegetic unsurudur. Anlatı zamanı içinde ise olay örgüsünün talep ettiği tüm unsurlar (*ses efektleri, müzik gibi*) non-diegetic bir zamansallıkta öykü zamanı içine dışardan eklenerek gerçekleşir. Öykü ve olay örgüsünün gelişimi filmsel zaman bütününde diegetic ve non-diegetic unsurların birlikteliğiyle ortaya

çıkarmak. Bu unsurlar öykü ve olay örgüsünün filmsele zaman içindeki anlatılarının toplamı olarak ortaya çıkar (Bordwell, Thompson, 2012: 80- 81).

Sinemada zaman, gerçek zaman yasalarını dağıtır ve ölçülebilir hale getirir. Sinema, gerçek zamandan farklı, sezgisel ve hissedilebilen yeni bir filmsele zaman yaratır. Bu zamanın gerçekleşebilmesi için görüntüsel ve işitsel ritimler, kamera hareketleri, olay süreleri, çekimler ve çekimler arası geçiş yöntemleri ve kurgu teknikleri kullanılır.

Demir'in (1994:53) ifade ettiğie üzere, görüntü boyutunun zamanla ilişkisi çekimlerin içerikleri ve merceklerin türlerine bağılı olarak değişebilmektedir. Genel çekimler zamanlamayı daha fazla işgal ederken yakın çekimler çabuk kavranma özelliğieyle daha kısa tutulur. Mercek türlerinin zamana olan etkisinin belirleyici faktörü ise perspektiftir. Geniş açılı merceklerde perspektif, konu ve kamera uzaklığının gerçekte olduğundan daha büyük görünmesine neden olmaktadır. Kameraya yaklaşan ya da uzaklaşan nesnelerin hareketi, gerçekte olduğundan daha hızlı görünür. Dar açılı merceklerde ise perspektif sığdır ve nesnelere olan mesafe kısalır ve perspektifte sıkışma oluşur. Elde edilen etki geniş açılı merceklerde elde edilen etkinin tam tersini doğurur ve görüntüde yavaşlama izlenimi oluşur (Demir, 1994: 50).

Demir, çekimleri oluştururken uygulanan kamera hareketlerinin filmsele zamanın dinamizmini yavaşlatıp, akış hızını kesme eğiliminde olabileceğini ifade etmektedir. Mesela, mevcut bir son çekimin doğası etkin ve kuvvetli ise herhangi bir çevrinme hareketi ritimsel sürekliliğie korumakta kullanışsız hale gelebilir. Kullanıldığı takdirde ise sahne atmosferine bir değişim sağlayabilir ve zamansal bir durgunlaşma izlenimi doğurabilir. Ayrıca, kamera çekim hızının saniyede yirmi dört kareden saniyede ya da saatte ve hatta günde bir kareye düşürölmesiyle, farklı bir zaman etkisi ortaya çıkarılması da mümkün olabilmektedir (Demir, 1994: 53).

Sinemanın kurgu ve geçiş yöntemleri, gerçek zamanda geçen uzun süreli olayların, filmsele zaman içinde saniyeler veya dakikalar içinde anlatılabilme olanağını sağlamaktadır. Filmsele zaman, kurgu yoluyla birleştirilen çekimlerin bir olaydan diğere bir olaya atlamasıyla gerçekleşir. Örneğinin zamanda yapılan bir atlama yeni doğan bir bebeğinin genç bir kadın haline dönüşünü kısacık bir sürede anlatabilir. Farklı zamanların birbiriyle birleşmesinin en basit yöntemi, kesmedir. Kesme (*cut*), olay örgüsünün gelişimine katkı sağlamayan olguların atılmasını sağlar veya zamanda kısaltma ya da atlama yapılabilmesini mümkün kılar. Kesme⁸, bir çekimden diğere bir çekime hızla geçiş tanımlar (Demir, 1994: 56-58).

⁸ Walter Murch (1995), göz kırpmalarla, kesmeler arasında bir bağlantı kurmaktadır. Murch, insanın göz kırpması sürelerinin düşünceye uygun bir ritimde gerçekleşebildiğini ifade eder. Murch, göz kırpmaların, karşımızdaki bir insanın fikirlerini dinlerken, izlerken ya da yeni bir konuya geçiş sürecinde, anlama duyarlı bir şekilde, ritmik olarak tekrarladığını ifade eder. Film kurgusunda 'kesmelerin' de, bu düşünceden yola çıkarak oyuncuların ritmiyle paralellik yarattığı noktalarda yapılmasının uygun olacağını belirtir (Murch, 2007: 55-56).

Sinemada zamansal geçişler, kesme dışında farklı kurgu işlemleriyle de yapılır. Örnek olarak, kararma ve açılma (*fade out, fade in*), silme (*wipe*) ve zincirleme (*mix*) yöntemleri sayılabilir. Kararma, çekimin yavaşça karartılmasıyla gözden kaybolmasıdır. Açılma ise çekimin yavaşça aydınlatılarak görünmeye başlamasıdır. Kararma ve açılma süreleri çekimlerin birbiriyle kurduğu anlatısal bağlamlara göre değişebilir. Silme ile geçiş, görüntünün bir kenarından diğer kenarına doğru eğri, kırık, düz, yatık şekillerde silinerek kaybolması ve ikinci görüntünün ortaya çıkmasının sağlanmasıdır. Zincirleme, görüntü git gide silikleşirken ikinci görüntünün giderek belirginleşmeye başlamasıyla gerçekleşir. Zincirlemede görüntüler tamamen kararmadan birbirinin içine geçer ve ikinci görüntü netleşince zincirleme sona ermiş olur. Görüntüler arası geçiş yöntemleriyle zamanda atlamalar da mümkün hale gelmektedir. Zaman atlamaları geleceğe ve geçmişe doğru yönlendirilebilir. Çekimler arasındaki süreklilik her koşulda devam eder ve olay örgüsünün bütünselliğinde bir kopukluk gerçekleşmez.

Zaman atlamaları filmin öykü düzeninde farklı zaman boyutları yaratma yöntemidir. Filmsel zaman içindeki geriye dönüşleri (*flashback*), eğer, öykü olaylarını 'A B C D' olarak düşünürsek, olay örgüsünde 'B A C D' formunda görebiliriz demektir. Benzer biçimde, ileri gidişlerde de (*flashforward*) olay örgüsünün formu 'A B D C' olarak temsil edilebilir. Klasik anlatıda flashforward, öyküye dair gelecek bilgisini açığa çıkaracağından tercih edilmemektedir. Çağdaş anlatıda ise her iki yöntem de kullanılabilir (Bordwell, Thompson, 2012: 85).

Tüm bu yöntemlerin kullanımını olanaklı kılan veya filmsel zamanda süreklilikle ilgili manipülasyonlara izin veren yöntem, anlatısal yapı ve kurgu sistemi olmaktadır. Kurgu kuramları genel olarak Amerikan sinemasının sıklıkla kullandığı klasik devamlılık kurgusu ve karşıtı olan Sovyet sinemasının diyalektik kurgusu ve Avrupa Sanat sinemasındaki sıçramalı kurgu yöntemleri bağlamında değişimler göstermiştir. Başka bir deyişle, genel düşüncelere göre, sinemaya ticari boyutundan çok, estetik ve sanatsal boyutuyla yaklaşan yönetmenler, ana akım Hollywood sinemasının karşısına farklı kurgu yöntemleri ile çıkmış ve film sanatının gelişimi için mücadele etmişlerdir.

3.2.1. Klasik Anlatıda Zaman

Klasik anlatıda zaman, anlatı sürekliliğine bağlı olarak işleyen filmsel öğelerin, doğrusal düzenidir. Klasik anlatı zamanı içinde öykü, karakter çatışmaları, olaylar ve bir takım zincirleme reaksiyonlar, genel olarak kalıplaşmış biçimlerde tezahür etmektedir. Bu tezahürler, izleyicinin zihinsel sürecinde bilişsel ya da sezgisel olarak bir yönlenmeye genel olarak izin vermezler. İzleyici, klasik anlatı zamansallığında olayları doğrusal ve mantıksal bir çerçeve açıklığıyla algılamakta, sebep sonuç ilişkileri bağlamında ayrıntılı kestirimlerde bulunmakta ve filmin nesnel anlatı dünyasındaki beklentilerini doğallıkla inşa eder hale gelmektedir. Klasik anlatıda

zaman olgusu filmin öykü, olay örgüsü, karakter, mizansen ve kurgu bütünlüğüyle ortaya çıkmaktadır.

McKee (2007: 4-8), öykü anlatımı ve senaryo yazım biçimlerini ayrıntılı şekilde ele aldığı *Story* kitabında öyküyle ilgili şu açıklamalara yer verir;

Öykü, kurallarla değil ilkelerle ilgilidir; Sanatçılar bu biçimin efendisidir Öykü stereotiplerle değil, arketiplerle ilgilidir; Arketip öyküler evrensel insanlık deneyimini ortaya çıkarırlar ve benzersiz kültürle özgü ifadeleri sunarlar Öykü kestirmelerle değil, bütünlükle ilgilidir; Esinlenmelerden son taslağa kadar verimli bir zamana ihtiyaç vardır Öykü yazının gizemleriyle değil, gerçekliklerle ilgilidir; Filmde saklanacak bir yer yoktur ve kamera yanlış olan herşeye dair bütün çıplaklığı ortaya koymaktadır Öykü izleyici açısından hor görme değil, saygıyla ilgilidir; İzleyici sadece akıllı değildir, pek çok filmde daha akıllıdır. Sanatçı uzmanı olduğu alanın her parçasını iyi kullanmalıdır. İzleyicinin tepki ve beklentilerini anlamadan film yapılamaz. İzleyici, öykünün biçimlendirilmesinde diğer öğeler kadar belirleyici bir güçtür. O olmadan yaratıcı eylem anlamsızdır Öykü bir kopyalama değil, özgünlükle ilgilidir; Öykü sadece ne söylediğiniz değil onu nasıl söylediğinizdir (McKee, 2007: 4-8).

Film için öykü tasarımı, zihinde bir karakter oluşturulmasına adım atıldığı andan itibaren başlamaktadır. Karakterin çevresinde örülü birçok olay önce zihninizde yaratılır. Karakterlerin gelişimini sağlayacak olan anlatılar planlama aşamasına gelir ve karakteri, günler, yıllar boyunca ve ölene kadar zihninizde takip edebiliriz. Bu takip zihinsel süreçte yüzbinlerce saati içine alabilir ve karakterin yaşam öyküsü kitapları dolduracak olanaklarla dolu olabilir. Ancak, bir anlatıcı bize bu olgulardan seçtiği anıları ve anlamları filmsel zaman içinde belli bir sürede anlatmayı hedeflemektedir.

Öylü anlatısının gerçekleşebilmesi için önce yapısal amaçlar belirlenmektedir. Bu amaçlar öykü akışının hangi malzemelerle anlatıyı oluşturacağını seçimlerini kapsar. Bazen bu malzeme karakter, aksiyon ya da çatışma ve belki de atmosfer, görüntüler ya da diyaloglardır. Ancak bu öğeler kendi içinde ya da kendisinde öyküyü tek başına inşa edemez. Bir aradılığı yapılandırmak için stratejik bir zamanlama içinde düzenlenen olay örgülerine ihtiyaç vardır. Bu örgüler, karakter ve ortam etkileri ve etkilerin tanımlanması, imgeler, hareketler ve diyalogların üretimini kapsar. Karakterlerin yaşam öykülerinden seçilen ve düzenli şekilde sıralanan olay örgüleri, duygu üreten karakterlerin ve çatışmaların gelişimiyle vuku bulur. Klasik anlatıda öyküyü geliştiren olaylar, duygu ve düşüncelerin rastlantısallıkları değil nedensellikleri bağlamında veya sıradan bir şekilde değil çatışmalarla ve en genelinde de zamanda doğrusallıkla ortaya çıkmaktadır (McKee, 2007: 28-29).

Klasik olay örgüsü zaman içinde belirli bir noktada başlar, az ya da çok zamanda eliptik olarak ilerler ve sona erer. Bu süreçte zamanda geriye dönüşler tercih edilirse eğer öykünün olaylarının genel zamansal düzenine yerleştirebilecek şekilde tercih edilir. Diğer yandan bir anti olay örgüsü genellikle olayları doğrusal bir ardışıklık içinde sıralamayı imkansız hale getirmese de zorlaştırmak için zamanı böler, karıştırır ve parçalara ayırır. Geriye dönüşlerin olduğu veya

olmadığı ve olayların izleyicinin takip edebileceği bir zamansal düzen içinde düzenlendiği bir öykü, 'doğrusal zamanda' anlatılır. Zamanda atlamalar yapan ya da zamansal devamlılığı izleyicinin önce ve sonra neler olduğunu çözemeyeceği derecede bulanıklaştıran bir öykü de, 'doğrusal olmayan zamanda' anlatılır (McKee, 2007: 44).

Klasik anlatıda öyküsel gerilimin arttırılması için 'zaman' olgusu işlevsel bir araç olarak kullanılabilir. Örneğin, karakterler anlatıda gerilimin yaratılabilmesi için öyküsel zamanda belirli kısıtlamalara maruz bırakılabilir. Karakterlerin amacına ulaşması zamanla yarışmalarına dayanan olay örgüleriyle belirlenebilir. Bu tip olay örgüleri, anlatıda süreklilik elde edilmesi için bir taktik olabilir. Bu durumda karakterlerin davranışlarına yön veren ve kararlarının temel nedeni olan şey 'zaman' faktörü olarak ortaya çıkar. Karakterin amacına ulaşabilmesi veya başarısız olması öyküsel zamanın kısıtlı olmasından kaynaklanır. Kısıtlı veya sınırlandırılmış zaman, filmde gerilim ve heyecan yaratmak için oldukça geçerli bir yöntem olarak ortaya çıkar (Ersümer, 2013: 100).

Klasik anlatı zamansallığında mizansen, filmde ortaya serilenlerde ne gördüğümüzden çok ne zaman göreceğimiz ve ne kadar süreceği ile ilgili olarak ortaya çıkar. Enformasyon için filmin her karesini tararız. Bu tarama zamanı keskin bir biçimde harekete geçirir ve görüntüler içindeki her şeyi, hemen görmeye çalışırız. Bu karelerde, biçimsel olarak beklenti yaratan izlenimlere sahip oluruz. Çerçeve üzerinde gezinen gözlerimiz diğer çerçeveye hareketin varlığından güçlü bir şekilde etkilenir. Durağan bir kompozisyonda gözlerimiz tek bir öğeye odaklanırken, birçok hareketi ortaya çıkaran kompozisyon zamana daha bağlı hale gelir. Bakışımız, hareketin farklı hızları, yönleri ve ritimleriyle bir yerden başka bir yere yönlendirilir. Zamana bağlı tarama işlemimiz aynı zamanda çerçevenin derinliklerine bakmayı içerir. Derin mekan kompozisyonları ön plan olaylarıyla ilgili beklentiler yaratmak için arka plan olaylarını kullanır. Mizansen, bizi şimdiki zaman içinde gelecek olaylara hazırlar, beklentilerimizi oluşturur ve dikkatimizi ortaya konan aksiyonlara çeker. Klasik anlatıda mizansen tekniği, filmsel zaman içinde gerçekleşen kurgu, kamera hareketleri, zincirleme geçişler ya da ses gibi öğeleri bize unutturur (Bordwell, Thompson, 2012: 147-156).

Devamlılık kurgusunda zaman olgusu anlatının gelişimine göre düzenlenir. Devamlılık kurgusu, anlatının zamansal yönelimini destekleyerek onu sürekli kılmaya çalışır. Devamlılık kurgusu öykü olaylarını tipik '1 2 3' sıralamasıyla sunar. Bu düzenin en yaygın ihlali, bir kesme veya zincirleme ile geçmişe dönüşle gerçekleşir. Klasik anlatıda geçmişe dönme (*flashback*), daha önce gösterilen bir sahnenin tekrarını ya da devamını göstermek için kullanılan en yaygın yöntemdir. Ayrıca, klasik anlatıda zamansal eksilteler, öykü zamanına ait gereksiz parçaları dışarıda bırakarak, günleri, yılları ve asırları atlatabilir. Anlatı içinde önemi olmayan süreçler (*karakterin giyinmesi, yıkanması gibi*) zamansal eksiltmeyle saklanır. Zamanın geçişini sağlayan kesme, zincirleme, kararma, açılma ve silme gibi noktalama işaretleri, klasik anlatının

uzlaşımsal kodları olmaktadır ve bu kodlar zamansal devamlılıkta olan değişimlerin en kısa yollarla anlatılmasını sağlar (Bordwell, Thompson, 2012: 236-249).

Devamlılık kurgusu genel olarak, çekimlerde mekansal, zamansal ve aksiyona dair kesintisiz bir anlatı devamlılığının sağlanması yöntemidir. Devamlılık kurgusuyla filmin oluşumunu sağlayan tüm ögeler dengeli ve sürekli bir akış içerisinde hareket eder. Devamlılık kurgusunda ritim, çekimlerin sürelerinin anlatıya uygun şekilde art arda sıralandırılmasıyla belirlenir. Ayrıca bu kurgu yönteminin belli başlı teknikleri, 180 derece kuralı, açılı/karşı açılı, 30 derece kuralı olarak belirlenebilmektedir.

Devamlılık kurgusunda 180 derece kuralı, çekimde yer alan ögelerin bir sonraki çekimde çerçevenin aynı yönünde oluşmasıyla ortaya çıkar. Eğer ikinci çekimdeki ögelerin yönü önceki çerçeveye göre aynı doğrultuda değilse, izleyicinin algısında farklılık yaratabilecek bir tersyüz olma durumuyla karşılaşılabilir. Kamera ve mizansenin konumu arasında hayali çizgi olarak adlandırılan 180 derece kuralı, kameraya çekim esnasında sadece yarım dairelik yani 180 derecelik bir alanda hareket etme olanağı verir. Kamera bu hayali çizginin aynı tarafında konumlanmak şartıyla çekimine farklı açılardan devam eder. Kamera 180 derece kuralını aşır farklı konumlara yerleştiğinde çekim aksı kırılır ve devamlılık ihlal edilmiş olur (Özön, 2008: 176, Bordwell, Thompson, 2012: 236). Kameranın 180 derece kuralına bağlı olarak hattaki ilk çekim konumundaki 'açılı' tanımlarsak, bu konumun tam karşı hattında konumlanacak diğer çekim açısı da 'karşı açılı' olarak tanımlanır. İki hatta karşılıklı belirlenen açılar, birinci hatta açılı, ikinci hatta karşı açılı olarak ortaya çıkar. Karakterlerin bakış yönü ve bakılan konu iki çekim açısı arasında aynı çizgi üzerinde ortaya çıkarsa, açılı ve karşı açılı teknikleri gerçekleşmiş olur ve görüntülerde uyum ve devamlılık yakalanır. Ayrıca 180 derece kuralının belirlendiği ilk hatta yapılan iki çekim arasındaki çekim ölçekleri 30 derece kuralına uygun şekilde belirlenmelidir. 30 derece kuralına uyulmadığında çekimler arasında tercih edilmeyen sıçramalar ortaya çıkar. 30 derece kuralıyla iki çekim arasında rahatsız edici kesmeler önlenmiş olur. Özön'ün ifadesiyle, yukarıdaki kurallara uyulduğunda 'uzamda uyum, yönde uyum, bakışta uyum ve alıcı açısında uyum' sağlanmış olur ve devamlılık kurgusu gerçekleşir (Özön, 2008: 178). Ayrıca, devamlılık kurgusu, ışık, dekor, kostüm veya karakter davranışları gibi mizansen oluşturulan unsurların uyumu ve bu ögelerin nitelikleri ve nicelikleri üzerindeki tutarlı ve dengeli sürekliliklerin yansıtılabilmesiyle sağlanır.

Klasik anlatıda zaman, öykü, olay örgüsü, karakter, mizansen ve kurgu gibi dramatik ve teknik özelliklerin zamanda doğrusal bir bütünlük içinde yapılandırılması ve devamlılığının sağlanmasıyla ortaya çıkar. Zamansal devamlılık klasik anlatının en standart ve en gerekli vurgusudur. Klasik anlatı, psikolojik motivasyonları olan karakterler, çatışmalar ve karakterlerin engelleri üzerine odaklanan anlatılar, öykü ve olay örgüsü (*anlaşılan ve çıkarılan*) üzerine kuruludur. Klasik anlatıda sebep sonuç ilişkileri içinde gelişen eylemler,

doğrusal ve mantıksal bir süreklilik içinde gerçekleşir. Hollywood sineması klasik anlatı üretim formlarının hakimidir. Bu form, fanteziler, hayaller ve halüsinasyonlar içerir.

3.2.2. Çağdaş Anlatıda Zaman

Çağdaş anlatıda zaman, genel olarak klasik anlatıda olduğu gibi bir doğrusallık düzenine sahip değildir. Çağdaş anlatıda yer alan görsel ve işitsel unsurlar, filmsel zamanın muğlaklığı ve anlatının örtük bir düzende kurulmasıyla gerçekleşir. Çağdaş anlatıda olaylar, klasik anlatıda olduğu gibi süreklilik ve sebep sonuç ilişkileriyle kurulmamaktadır. Çağdaş anlatıya genel olarak hakim olan özellik 'belirsizlik' dir. Çağdaş anlatı filmlerinde belirsizlik içinde oluşan zaman, soyut bir anlatı biçimiyle ortaya çıkmaktadır.

Çağdaş anlatıda zamansal form objektif bir bakış açısı yaratmadığından görüntüyü tam anlamıyla gerçekleştiremez (ya da tam tersi, gerçekliktir). Film nesnel bir doğa yasası çerçevesinde tasarlanmış olabilir, yine de yalnızca mekana objektif bir algıyla bakabiliriz. Çağdaş anlatı filmlerinde görüntü ve konunun zamansal heterojenliğiyle öznellik sürekli genişler. Çağdaş anlatıda öne çıkan şey anlatım ve kurgu nedeniyle gerçekleşen doğrusal görüntüler değil, soyut sebeplerle oluşan döngüsel bir anlatı ve anlatı içindeki belirsizliktir. İzleyici bu süreçte soyut anlatıya etkin olarak katılır ve olaylar hakkında düşünmeye sevk edilir. Çağdaş anlatı filmleri genel olarak belirgin bir tanıklıktan ziyade entelektüel bir düşündürme etkinliğidir.

Sinemanın çağdaş anlatı kökeni Dziga Vertov (1896-1954) ve Bertolt Brecht'e (1898 - 1956) kadar uzanmaktadır. Klasik anlatıya karşıtlık kuran çağdaş anlatı, 'an' olgusunun gelecek ya da geçmişle iç içe kaynaştığı ve izleyicinin bireysel olarak duyumsadığı 'özel' bir zaman algısı yaratmaktadır. Çağdaş anlatıya sahip filmler, klasik anlatının aksine, 'özdeşleşmeyi denetim altına almak' ve izleyiciyi 'anlatıya yabancılaştırmak' üzerine kuruludur. Çağdaş anlatı, 'soyut sorunlar ve soyut kavramlar' ele alır (Topçu, 2016: 61). "Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi, adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Oysa çağdaş anlatı filmi, 'adalet' kavramını tartışır" (Büker, 1985: 101-102).

Thomas Schatz (1893: 232), klasik anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farklılıkları şu şekilde sıralamaktadır; (Schatz akt. Topçu, 2005: 64-65).

Tablo 3.1: Klasik anlatı ve Çağdaş anlatı 1 (Topçu, 2005: 64-65).

KLASİK ANLATI	ÇAĞDAŞ ANLATI
Öykü öncelikli	Anlatı öncelikli
Standart teknikler	Yenilikçi teknikler
Varlığını gizleyen yönetmen	Varlığını ortaya koyan yönetmen
Çerçevenin şeffaf bir pencere gibi olması	Çerçevenin şeffaf olmaması
Gerçekçilik	Yapaylık, stilizasyon
Pasif izleyici	Aktif izleyici
Kapalı metin	Açık metin
Doğrusal anlatı - nedensel zincir	Olay örgüsü olmaması - serbest çağrışım
Tutarlı motivasyonu olan karakterler	Anlaşılmaz karakterler
Nedeni belli çatışmalar	Nedeni belirsiz çatışmalar ya da çatışma olmaması
Çatışmanın çözülmesi (statükonun onaylanması)	Çatışmaların uzlaşmaması ya da çatışma olmaması

Peter Wollen (2002: 13), klasik anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farklılıkların toplamında yedişer özellik sıralamakta ve bu özellikleri sinemanın yedi temel erdemi ve yedi büyük günahı olarak nitelemektedir.

Tablo 3.2: Klasik anlatı ve Çağdaş anlatı 2 (Topçu, 2005: 65)

KLASİK ANLATI	ÇAĞDAŞ ANLATI
Geçişli anlatı	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Ön plana çıkarma
Tek anlatım	Çoklu anlatım
Son	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurmaca	Gerçeklik

Yukarıdaki tabloda belirtilen özellikler şu şekilde açıklanabilmektedir;

Anlatı Geçişsizliği: Klasik anlatının *geçişli* yapısında nedensellik zincirini izleyen olaylar tutarlı motivasyonlardan oluşur ancak çağdaş anlatının *geçişsiz* yapısında öyküyü kesintiye uğratan bölümler ayrıdır. Gerçek yaşamdaki gibi birbirinden ilişkisiz olaylar, sıkı olay örgüsünün yerini almaktadır.

Özdeşleşme: Özdeşleşme izleyicinin arınmasını gerçekleştirmek için gerekliken çağdaş anlatıda bu özdeşleşme durumu denetim altına alınmaya ve kırılmaya çalışılır. Doğrudan izleyiciye konuşan oyuncular, kurmacanın içine yerleştirilen gerçek insanlar, karakterden bağımsız ses kuşağı gibi teknik unsurlar özdeşlemeyi kırar. Klasik anlatıda, 'izleyicinin özdeşleşebilmesi için aracın *saydam* olması gerekir. İzleyiciye bir film izlediği unutturulmalıdır.

Ön Plana Çıkarma: Teknik ekibin görünümü, görüntüye sızan mikrofon, taşınan kameraların görüntüsü vs. gibi unsurlar izleyiciye bunun bir film olduğunu anımsatır.

Çoklu Anlatım: Çağdaş anlatıda, tutarlı bir dünya parçalanmaktadır ve klasik anlatıda homojen olan dünya çağdaş anlatıda heterojen bir dünyadır. Bu dünyaya diegetik dünyadan bağımsız olaylar, görüntüler ve karakterler girebilir ve *tek anlatıma karşı çok anlatım* gerçekleşir.

Açıklık: Çağdaş anlatıda son, açık uçludur, konu kapanmaz ve belirsizlikler çözülmeden kalır.

Rahatsız Olma: Çağdaş anlatı, izleyiciyi rahatsız ederek sorunlara dikkat çekmeyi hedefleyen ve provoke etmeyi amaçlayan konular üzerine kurulur.

Gerçeklik: Çağdaş anlatı, klasik anlatıda olduğu gibi bir kurmaca dünya yerine gerçeklik alternatifi sunar. İzleyici klasik anlatıda özdeşleşme yoluyla kurmaca bir dünyaya girer. Çağdaş anlatıda özdeşleşme kırıldığından izleyici gerçek dünyadadır ve düşünür, etkindir.

Klasik anlatıda zaman olgusunu değerlendirirken ortaya çıkan devamlılık sistemi özelliklerini yukarıda belirtmiştik. Klasik anlatıda doğrusal bir zaman yönlendirmesini sürekli kılmaya çalışan sistem, devamlılık kurgusudur. Klasik anlatıda öykü olayları '1 2 3' sıralamasıyla kuruludur ve bu düzeni kısmen ihlal eden yöntemler, kesme, silme, açılma, karar ve zincirleme geçiş yöntemleriyle zamanda geriye (*flashback*) dönmelerle ortaya çıkar. Klasik anlatı zamansallığında ileriye (*flashforward*) hareketin, gelecek olayları açık edeceğinden ve sürekliliği bozacağından fazla tercih edilmediğini de belirtmiştik. Ancak, çağdaş anlatı sinemasında ileri veya geri zaman atlamaları ya da devamsızlığı ortaya çıkarabilecek tüm teknikler kullanılmaktadır ve olaylar doğrusal olmayan esnek bir zamanlamayla ortaya çıkarılmaktadır.

Bordwell ve Thompson, devamlılık kurgusu alternatifleri diye belirledikleri başlık altında zamansal devamsızlıkla ilgili açıklamalarda bulunurlar. Açıklamalar, çağdaş anlatıda devamsızlık kurgusu ve çağdaş anlatı zamansallığıyla ilgili bağlantıları ortaya çıkarmaktadır. Öncelikle, 'mekansal' devamlılığı, 'belirsiz' bir biçimde kullanmak, devamsızlığı yaratmak için uygulanacak seçeneklerden biridir. Diğer bir ihlal, 180 derece kuralının tamamen bozulması ya da görmezden gelinmesiyle ortaya çıkar. Örneğin, Jacques Tati ve Yasujiro Ozu gibi

yönetmenlerin kurgu tercihleri, 360 derece kuralı denilebilen bir sistem üzerine kuruludur. Yönetmenlerin (*Resnais, Tati, Ozu, Godard, Truffaut gibi*) zamansal devamsızlık olarak adlandırılabilir teknikleri kullanarak farklı kurgu stilleri oluşturmaları, filmler özelinde yapılan minik analizlerle Bordwell ve Thompson'un metninde görülebilmektedir. Örneğin, Jean-Luc Godard'ın, *Breathless (1960)* adlı filminde zamansal devamlılık, sistematik bir biçimde *atlama* kullanılarak ihlal edilmektedir. Bir sekans içinde karakterin iki çekimini birbirine bağlayan atlamalar sırasında, tek bir kamera açısıyla gerçekleşen görüntü, açılı/karşı açılı ve 30 derece kuralları ihlal edilmektedir (Bordwell, Thompson, 2012: 250-257-258).

Çağdaş anlatıda zaman olgusuna etki eden anlatım tekniklerinden biri olan *atlama*, 'sıçramalı kesme' ya da 'çekimleri dikişsiz bir şekilde bağlamadığı için dikkati kendine çeken (öne çıkma) ani bir kesme' (geçişsiz anlatı) diye ifade edilen bir kurgu tekniğidir. Bu teknik, zamanda ve mekanda belirsiz bir geçişi işaret eder ve izleyici bu kesmeden *rahatsız* olur. Bu kullanımla, izleyici açısından, sebep sonuç ilişkilerinin sorgulanması söz konusudur. Görüntülerin nedensellik ilişkisi kurulamadığından, izleyici anlatıya *yabancılaşır*. Hayward bu tekniğin en iyi uygulayıcılarından birinin Godard olduğunu ifade etmektedir. "Godard karakterleri, aklın olayları mantıksal sıraya sokmakta zorlandığı bir dünyada yönlerini kaybetmiş gibi görünür. Eşit şekilde izleyici de, aynı yön kaybını yaşar, görüntülerin ve anlatının nedensel olmayışından sıkıntı duyar" (Hayward, 2012: 442).

Çağdaş anlatıda zaman atlamaları ileriye (*flashforward*) yönlenebileceği gibi olaylar içinde gizlenen noktaları göstermek için, bilinçaltı süreçlerini yansıtmak ve geçmişte olan olayları anlatmak için, geçmişe doğru (*flashback*) yönlendirilebilir. Örneğin, Resnais'in *Hiroshima Mon Amour (1959)* filminde, kadının yatakta uyumakta olan Japon sevgilisinin ellerine takılan bakışı, ani bir kesmeyle geçmişe dönerek yerde yatan ve yüzü kan içinde olan diğer bir adamın kısa süreli görüntüsüne sıçrar ve sonra tekrar yataktaki adama döneriz. Bu kesme kadının bilinçaltından veya belleğinden sıçrayan geçmiş bir anın enformasyonu gibi şimdiye yansıtılmaktadır (Demir, 1994: 58).

Burch'a göre (1994), filmde zaman atlaması, süresi belirli olan ve süresi belirsiz olan atlamalar olarak iki yolla gerçekleşebilmektedir. *Süresi belirli atlama*, atlamanın oluşu ve uzunluğunun görüntü veya seste algılanabilmesi ve ölçülebilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Örneğin, A çekiminde bir karakter merdivenleri çıkmaya başlar, B çekiminde karakter birinci katta ya da üçüncü katta görülebilir veya karakter evinin kapısı önünde çantasından anahtarını çıkarması gibi bir aksiyonla gösterilebilir. Aksiyon beş altı saniye sürebilir. Atlama işlemi saniyenin yirmi dörtte birinden birkaç saniyeye kadar her şeyi aksiyon dışında tutabilir ve aksiyon içinde herhangi bir noktadan başlayabilir. Bu durumda, zamanda süresi algılanabilen bir atlama ya da kısaltma işlemi gerçekleşmiş olur. Zamanda kesilmenin ve boşluğun varlığını mekan sürekliliğinin korunması sonucunda daha da iyi algılayabiliriz. Başka durumlarda, bir

diyalog, takvim veya saat gibi herhangi bir zaman belirteci de, zamanda atlamayla ilgili enformasyonlar sunar ve süresi belirli olan atlamaları algılanabilir hale getirir. Bu atlamalar klasik anlatı filmlerinin yapısı gereği daha açık şekilde ölçülebilir. Zaman sürekliliği, ses sürekliliğine bağlı olarak da algılanabilmektedir (Demir, 1994: 120).

Süresi belirsiz atlamalar ise, iki çekim arasında süresi kesin olarak algılanamayan atlamaları belirtmektedir. Çekimler arasındaki zaman süresi bir saat ya da yılları kapsayabilir. Öykü süresi ve filmin süresinin farklılığı ancak mantıksal bir yöntemle birleştirilebilmektedir. Süresi belirsiz zaman atlamalarının içeriği, gözle görülür bir olguyla ölçülebilir hale getirilebilir. Mesela bir konuşmayla, saat ya da takvimle, giyim biçimindeki herhangi bir değişimle ortaya çıkabilir. Yine de izleyici için süresi belirsiz atlama, zamanın geçişinin kavranmasını zorlaştırmaktadır. Çünkü zamansal süreklilik belirsizdir. Kubrick'in uzun tarihsel sıçramalara sahip olan *2001: A Space Odyssey* (1968) filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Demir, 1994: 121).

Bordwell ve Thompson'a göre, zaman devamlılığını ihlal eden ikinci bir yöntem de diegetik olmayan eklemelerdir. Bu eklemeler anlatıya ait zaman ve mekanın bir unsuru olmayan metaforik ya da sembolik olan çekim öğeleridir. Diegetic olmayan eklemeler için, Eisenstein'in *Strike, Grev* (1925)' filminde işçilerin katledilmesi ve bir boğanın kesilmesi görüntülerinin iç içe kurgulanması gösterilebilir. Diğer bir örnek, Godard'ın *La Chinoise-Çinli Kız* (1967) filminde Henri'nin, antik Mısırlılar hakkında bir anekdot aktarırken, Kral Tutankamon'un mezarına ait kalıntıların gösterilmesidir. Öykü evreninin dışından eklenen diegetik olmayan unsurlar, aksiyon için kimi zaman akıcılık kimi zaman da ironik yorumlar doğuran ve izleyiciyi ima yoluyla gizlenen anlamlara yönlendiren ve düşündüren etkiler olarak yer almaktadırlar (Bordwell, Thompson, 2012: 261, Makal, 2014: 105).

Çağdaş anlatıda zaman, çekimlerin serbest bir anlatıya göre düzenlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Çağdaş anlatıda zamansal düzenin kurgu yoluyla tersyüz edilebilmesi veya özgün bir şekilde kurulabilmesi, varsayılan öykü ve anlatı düzenindeki paralellikler ve sürekliliklerin engellenmesidir.

3.3. Sinemada Ritim

Sinemada ritim, film anlatısının düzenlenmiş hücreleri ve bu hücreleri oluşturan hareketlerin zamansal özellikleridir. Filmsel hareket, filmsel zaman içindeki öğelerin ritmik hızı ve bu hızın temposuyla ortaya çıkar. Filmsel hareketler sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir ve zamanda sürekli ya da bir süre, durağan ya da hızlı tempolarda ritimsellikleri ortaya çıkarır. Filmsel hareketler birbirleriyle ilişkili olarak görsel veya işitsel, uyumlu ya da uyumsuz birçok ritmik özelliklerle yapılır. Filmin içinde yer alan her bir öğe, ritmik bir düzenin

niteliğinden ve niceliğinden sorumludur. Sinemada ritim, filmde optik ya da akustik olarak ortaya çıkabilecek tüm hareketlerin zaman içindeki süreleri ve bu sürelerin düzenidir.

Sinemada ritim, filmin anlatısını oluşturan tüm öğelerin, üst üste (armonik) ya da yan yana (melodik) dizilimiyle vurgulanabilmektedir. Filmin işitsel öğeleri olan ses, diyalog ve müzikte ritim, somut olarak ölçülebilir. Örneğin, klasik müziğin hiyerarşik zaman yasası net olarak ölçüler üzerine kuruludur. Ancak, film için yapılan müzik, genelde müziğin kendi zaman yasasının ihlalidir, ama yine de müzik, filmin anlatı öğeleri ve ritmine göre düzenlenerek farklı ritimsel ve tematik formlar kazanır. Filmin temel öğeleri içinde ortaya çıkan ritim, kurgu yoluyla yapılan sıralamayla düzenlenerek bütünde sürekli hale gelir. Ölçüleri oluşturan çekim parçalarının anlatıya uygun bir biçimde art arda sıralandırılmasını sağlayan kurgu sistemi, öğelerin filmsel zamanda ritmik ya da aritmik devinimlerinin uygun bir tempoda düzenlenmesidir.

Ritim, filmdeki öğelerin devinimi, hızı ve temposudur. Film olaylarının ilerleyişini hızlandıran, yavaşlatan ya da manipüle eden herhangi bir unsur, ritmik bir unsurdur. Ritim, filmde duygusal ve fiziksel etkileri ortaya çıkarır. Filmde öykü ritminden çekim ritmine, çerçeve ritminden müzik ritmine kadar tüm öğeler bir arada yeni bir ritim yaratır. Bu birlik tıpkı orkestral bir kontrpuana benzer. Klasik anlatıda ritim, sürekli bir kararlılığa ve tempoya sahipken, çağdaş anlatıda ritim, öğeler arası bir bağımsızlıkla özgürce kurulabilmektedir.

Klasik anlatı filminde anlatı sürekliliğini sağlayacak ritim olgusunun ortaya çıkabilmesi için, öncelikle çekimlerin hızı üzerinde belirli bir kontrolün sağlanması gerekmektedir. Hareketli çekimler, genel olarak izleyicinin değişen görsel bilgileri algılamasını sağlamak için statik görüntülerden daha uzun ekranda tutulur. Filmin öyküsü için önemli olan herhangi bir kesit, konunun önemini belirlemek için zamanda genişletilir. Göreceli olarak az bilgi içeren bir kesit de, aksine ekranda sadece kısa bir süre tutulur. Statik çekimler ya da tekrarlanan çekimler için de aynı şey geçerli olmaktadır. Çekimler arasında kullanılan kesme, kararma, açılma, zincirleme, bindirme, silme gibi geçiş teknikleri, ritim sürekliliğinde veya tempoda belirleyici öğeler olarak ortaya çıkar. Çekimlerde önemli bilgi alındıktan sonra aynı bilgiyle ilgili ikinci veya üçüncü çekimlere gereksiz olabileceğinden ihtiyaç duyulmaz. Çünkü ritmin kalitesini veya sürekliliğini kesintiye uğratabilir. Bununla birlikte, yönetmenin çekim uzunlukları hakkında bir fikri olması önemlidir. Çekimler aynı uzunluklarda olduğunda ritmin etkisi azalır. Filmin temposu, çekimlerin uzunluğunun değişimini gerektirir. Bir çekim içinde göreceli uzunluğun belirlenmesi (*deneyim*) ve diğer çekimlerle (*farklı uzunluklarda*) art arda getirilmesi, ritim yaratır. Uyumlu bir ritim ortaya çıktığında, çekimler arasındaki kesmeler de daha az farkedilir ve kurgu pürüzsüz, yumuşak, çekici ve sürekli görünür (Dancyger, 2011: 384).

Klasik anlatıda ritmik düzenleme, devinimdeki duygusal iletiye kayıtsız kalmaz. Örneğin, bir oyuncunun performansının kesilmesi, belli bir ritmik dizinin anlamını ve dramatik

etkisini olumsuz yönde etkiler ve hali hazırda kurulmuş olan bir iç ritmi parçalar. Bu parçalanma, genel olarak klasik anlatı yapısıyla uyumlu bir durum değildir. (Dancyger, 2011: 384) Bu durumda, klasik anlatıda, eşleştirme veya koşutluk kuran bir eylem, yani yararlı bir strateji, ritmik sürekliliği devam ettirir. Çerçeveadaki hareketi bir sonraki çerçeveye kesmek için ortaya çıkarılan ayrı bir hareket veya jest, çekimler arasındaki ritmik sürekliliğin ve temponun değişmemesini sağlar (Belton, 1994: 57).

Ritmik süreklilik, doğrusal (*klasik*) anlatı unsurlarına sahip düzenlemelerle ortaya çıkar. Klasik anlatıda izleyiciyi ne tür kararların beklediği, kurgusal, zamansal ve ritimsel sürekliliklerle sağlanmaktadır. Ritmik tempoda uyum ve süreklilik, mizansenin (*dekor, kostüm, aydınlatma, figürler*), çerçeve içinde dengeli ve simetrik olarak yerleşmesiyle, birbirine benzer grafiklerin çekimde yer almamasıyla ve genel aydınlatma tonlarının sabit kalmasıyla korunabilmektedir (Bordwell, Thompson, 2012: 226).

Sinemada ritim, çerçeve içi devinimler, kameranın konumu ve hareketleri, ses ve müzik gibi ritmik özellikleri barındıran öğelerin tümüyle bağlantılı olarak ortaya çıkar. Tüm bu öğeler kurgu yoluyla ritmik bir tempoda birbirlerine bağlanır. Yönetmenler tercihlerine göre, sabit ya da dinamik ritimler oluşturabilir. Sabit bir ritim, çekim uzunluklarının ortalama aynı sürelerde olmasıyla ortaya çıkar. Uzun süreli çekimler, tempoyu yavaşlatırken, kısa süreli çekimler, temponun hızlanmasına neden olur (Bordwell, Thompson, 2012: 230). Ritim, her zaman filmin temposunu arttırmak veya düşürmek özelliğine sahiptir. Düzenli bir ritim, sinemayı oluşturan her bir öge içindeki hareket sürelerinin, yani temponun, muhafaza edilebilmesiyle gerçekleşir. Sinemanın biçimini etkileyen faktörlerin içinde belkide en önemli olgu, ritimdir.

Sinemanın ilk yıllarında, filmlerin kısa sürelerle sahip olması nedeniyle ritimsel bir süreklilikten bahsedilemeyebilir. Ancak, yapımcılar zamanla filmin hızı, ritmi ve temposu üzerindeki kontrolün filmin daha dinamik hale getirilmesi için gerekli bir vurgu olduğunu ve dikkati odaklayabileceğini fark etmişlerdir. Sinemada klasik anlatının yaratıcısı olarak kabul edilen öncü yönetmen D. W. Griffith (1875-1948), 1908'de çektiği *Adventures of Dollie* filminde, tüm sahneyi baştan sona göstermiş ve eylemlerin tüm alanını içeren bir çekimle karakterlerin bilgisini ortaya koymuştur. Filmsel alanın keşfedilmesinde belki de en büyük adım, yönetmenin geniş açıyla oluşturulan alanın içinde olduğunu farkına varmış olduğu an, olmaktadır. Ana çekim için, her sahnede kameranın konumunu belirleyen, ideal bir bakış açısı oluşturulur. İdeal konum, sahne odağının uygun şekilde kapsanmasına izin vererek eylemin en iyi şekilde devinimi ile ilgili ortaya çıkar. İdeal konum belirlendikten sonra eklenen her bir çekim, bu çekim atışının eksenine atıfta bulunur. Bu eksen değiştirilmenin tek yolu, karakter hareketleri veya kamera hareketleridir. Filmde farklı öğeleri uygun sıralamalarla birleştiren ilk kişi Griffith'dir. Dolayısıyla, sinemada ritmik sürekliliği ortaya çıkaran ilk yönetmen Griffith'dir. Griffith'in

çabalarının doruk noktası *The Birth of A Nation* (1915), *İntolerance* (1916) adlı iki destansı filmle ortaya çıkmıştır (Crittenden, 1995: 2).

Filmsel zaman ve ritimle ilgili sistematik çabalar, 1920'lerde montaj ve/veya stilistik deneylerle ilgili olarak da ortaya çıkmaktadır. Eisenstein ve Pudovkin gibi öncü yönetmenler, çalışmalarında ritim olgusunu önemle ele almış ve film biçimine etkisi bağlamında değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Fransa'da Rene Clair, Germaine Dulac ve Leon Moussinac gibi yönetmen, yapımcı ve eleştirmenler ise müzikal kompozisyonları filmler için ritmik modeller olarak önermiş ve bu hususta çalışmalarda bulunmuşlardır. Almanya'da, Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling gibi yönetmenler de, müzik ve müziğin ritmik vurgularını filmlerinin biçimsel özelliklerine katkı sağlaması bağlamında hassasiyetle uygulayan isimler olmuşlardır. Amerika'da Max Steiner, çizgi film eylemlerini müzikle tam bir ritmik süreklilikte birleştirmeyi başarmış ve film müziğinin zamansal ve ritmik konularında öncü bir uygulayıcı olarak değerlendirilmiştir. Sessiz sinema ve sesli sinema gelişiminde ritim olgusu, genel olarak filmsel biçimin örgütlenmesine yoğun şekilde etki edebilecek müziğin zamansal ve ritmik özellikleriyle bağlantılı olarak gelişim göstermiştir (Jacobs, 2015: 23).

Sovyet film yönetmenleri Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Alexander Dovshenko, filmde yeni düzenleme olanaklarının boyutlarını geliştirmiş ve kendi montaj⁹ estetiklerini yaratmışlardır.

Hayward'ın ifade ettiği üzere; Sovyet montajı kurucularından Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov'un belirtmiş olduğu 'çarpışma' ya da çatışma fikrini, filmlerinde uygulamış ve kuramsallaştırmıştır. Çatışma kavramı, filmde birbirini takip eden görüntülerin anlamsal olarak birbirleriyle çatışmasıyla ortaya çıkmaktadır. Eisenstein filmlerinde, ritmik olarak hızlı bir düzenleme (*kesik kesik ve ani*), farklı kamera açıları, tek kahraman kullanımı yerine kahraman toplum, yaratıcı bir anlatım, *derin odak*¹⁰ yavaş ve tekdüze (*ayrıca ideolojik açıdan karşıt*) ve iki çekim çarpışmasından oluşan yeni bir anlam, tez-antitez-sentez, (*A, B, C*), yaratmaktadır. Griffith'in anlatı sürekliliği ve Eisenstein'ın diyalektik montajı, birbirlerine zıt ritimlerle kendi dramatik ve teknik düzenlerini oluşturmuştur (Hayward, 2012: 272-273).

Eisenstein'a göre montaj, diyalektik kurallara göre işleyen, bir kuvvetin (*tez*) yeni bir fenomen (*sentez*) üretmek için karşı bir güçle (*antitez*) çarpıştığı bir sürecin düzenlemesidir. Ona göre, anlamların yaratımını çatışmalar sağlar. Çekimler ve sekanslar çatışma yoğunluğu elde etmek için düzenlenir. İzleyicilerin, algısal, duygusal ve entelektüel düzeyde tepkilerini değiştirmek ve arttırmak hedeflenir. Eisenstein, klasik anlatı yapısındaki süreklilik anlayışından

⁹İlker Canıklıgil, kurgunun genellikle filmin devamlılığı ve ritmiyle ilgili olduğunu, montajı ise devamlılık gözetilmeden herhangi bir kavram çerçevesinde yapılan kolaj olarak ifade etmektedir.

<http://www.ilkercanikligil.com/terimler/>

¹⁰Derin odak; Net alan derinliği, deep focus.

oldukça uzakta konumlanmaktadır. Eisenstein, standart süreklilik kodlarının doğrusal zamanına kapılmayı reddeder ve bunun yerine duygusal zamanı, çatışma ve düşünmenin zamanını ortaya koyar. Montaj onun için estetik ve ideolojik bir araç olarak kullanılmaktadır. Eisenstein'ın montaj sekansı tek tek çekimlerin ritmik öğelerinden inşa edilir; "Birbirine uymayan diyagonal çizgiler ve çekimdeki figürlerin hareketinin diğer çekimde ters bir hareketin (*bir kadının barış ve sükunet çağrısının, yaklaşmakta olan askerlerin ve histerik bir kalabalığın karmaşasına kesmesi*) karşısına yerleştirilmesi gibi" (Kolker, 2011: 130).

Eisenstein'ın montaj üzerine çalışmalarında geliştirdiği düzenleme biçimleri, metrik (*ölçümlü*) kurgu, ritmik (*dizemsel*) kurgu, tonal (*titremsel*) kurgu, overtonal (*üsttitremsel*) kurgu, entellektüel (*anlıksal*) kurgu olarak sıralanmaktadır.

Özön, metrik (*ölçümlü*) kurgu biçiminin, filmde ritim ve tempo sağlanmasında en etkili yöntem olduğunu ve kurgudan doğan devinimin bu yolla uyumlu hale geleceğini belirtmektedir. Ölçümlü kurguda filmin ritmi, çerçeve içi devinimler ve çekim uzunlukluklarının sıralanabilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Özön, ölçümlü kurgunun çeşitlerini şu şekilde belirtmektedir; Eş ölçümlü kurgu, yavaş kurgu, hızlı kurgu, gittikçe yavaşlayan ya da hızlanan kurgu, alması (*nöbetleşe*) kurgu ve çapraşık kurgu. Bu kurgu çeşitleri, filmde kuvvetli ya da kuvvetsiz zamanların vurgulanabilmesi ve ritmik hız unsurlarının düzenlenebilmesini sağlamaktadır (Özön, 2008: 168).

Çağdaş anlatının ortaya çıkmasıyla birlikte sinemada ritim olgusu da boyut değiştirir ve öznelleşir. Klasik anlatıdaki süreklilik olgusu, çağdaş anlatı yapısında temel olarak reddedilir. Örneğin Godard, '*hikayenin bir başlangıcı, ortası ve bir sonu olmalı ama mutlaka bu sıraya göre olmak zorunda değil*' demektedir. Süreklilik (*devamlılık*) kurgusuna sahip filmler veya Eisenstein'ın dikey montaj tekniğindeki görsel ve işitsel çatışmalar bütünlüğü, paralelizm veya kontrpuantal bağlamlarda analizlerle belirlenebilir. Ancak, çağdaş anlatı filmlerinde bu bağlamlardan yola çıkarak ritmik süreklilik ve kontrpuantal bir çözümleme yapmak daha zor olacaktır. Ancak, yine de, ritim unsurları görsel ve işitsel öğeler ayrımında ortaya çıkarılabilir ve her tür filmin ritmik olarak çözümlemeleri yapılabilir.

3.3.1. Görüntüsel Ritim

Ritim, hareketli görüntünün karakter özelliğidir. Filmin oluşmasını sağlayan görüntüler, öncelikle, düşünce eyleminden geçerek yazıya dökülmüş olan senaryonun varlığıyla ortaya çıkar. Senaryoda yansıtılan olgular, kamera aracıyla, ham malzemeler (*çekimler*) olarak toplanır. Malzemeler, teker teker işlenir, gereksiz parçalar atılır, gerekli parçalar korunur, en sonunda tercihe bağlı dışsal unsurların (*efekt, müzik gibi*) eklenmesiyle de, düzenlenmiş belirli bir biçime ve ritme ulaştırılır, izleyiciye sunulur.

Filmin ritmini belirleyebilecek olan ilk unsur, düşünsel olarak filmin öyküsüdür. Filmde öykü yaratımının kağıt üzerindeki ilk hali, senaryodur. *Senaryo*, yazarın zihinsel dünyasındaki imgesel devinimlerinin düzenli bir sıralamayla dışa vurumudur. Anlatı filminde yaratılan hareket ve ritim olgusu öncelikle senaryo yazarının zihninde ve kaleminde başlar.

McKee, bir senaryo yazarının becerisini ortaya çıkarabilmesi için günlük bir ritim reçetesi sunmaktadır;

İlk olarak hayalinizdeki dünyaya girin. Karakterler konuşuyor ve oynuyormuş gibi yazın. Bundan sonra yapacağınız şey nedir? Fantezinizden dışarı çıkın ve yazdıklarınızı okuyun. Okurken ne yaparsınız? Analiz edin. İyi mi? İşe yarar mı? Neden yaramaz? Kesmeli miyim? Eklemeli mi? Yeniden mi düzenlemeli? Yazın, okuyun, yaratın, eleştirin; dürtü, mantık; beynin sağ tarafı, beynin sol tarafı, yeniden hayal etmek, yeniden yazmak. Yeniden yazdığınızın niteliği ve mükemmellik ihtimali, eksikleri gidermeniz konusunda size yol gösteren beceriye hakim olmanıza bağlıdır. Bir sanatçı, hiçbir zaman dürtünün kaprislerinin insafında değildir; iç güdü ve düşünce arasında uyum yaratmak için, gönüllü olarak becerisini icra eder (McKee, 2007: 19).

Yazar, filmin dramatik yapısını senaryoda ortaya çıkarmaktadır. Dramatik yapının oluşabilmesi için öncelikle bir tema belirlenir. Bu tema yazarın zihninde işlenerek düzenlenir ve senaryo durumuna getirilir. Temanın işlenmesi, olguların (*aksiyon*) ortaya çıkarılması, karakterlerin tanıtımı ve özelliklerinin belirlenmesi, olaylar ve karakterler arasındaki ilişkilerin açıklanması ve tüm konuların belirli sınırlar dahilinde çerçeve içine alınmasıyla senaryo yazılmış olur. Bu çerçevenin özetle belirlenimi sinopsis yazımıdır. Sinopsis, temanın genel hatlarının belirtildiği bir yazım metnidir. Sinopsis, filmde neyin anlatılacağını özetle dile getirir ve özelliği niceliksel değil nitelikselidir. Daha sonra konunun daha geniş bir metnini sunan tretman yazılır. Tretman, konuda neyin nasıl anlatılacağını daha genişletilmiş bir metnidir. Böylelikle metinden bir ön senaryo ve ayrıntılı bir *çekim senaryosu* çıkarılabilmesi de mümkün hale gelir. Ön senaryo, kamera hareketleri, karakterlerin tanımları, mekanlar, aksiyonlar, mizansen, diyalog ve efektlerin saptanmasıdır, diyebiliriz (Onaran, 2012: 9).

Çekim senaryosu, senaryoda gelişen tüm olguların teknik olarak ayrıntılandırılmasıyla ortaya çıkar. Senaryodaki her bir parçanın ayrıntılı olarak ortaya çıkarıldığı bu metin, filmi oluşturan tüm teknik yöntemlerin sıralandırılmasını içerir. Çekim ölçekleri, geçiş teknikleri, çekilecek olan görüntüler, mizansen, kamera hareketleri, oyuncu ve oyuncunun hareketleri, ışık ve ses gibi tüm öğeler, çekim senaryosu içinde metrik ölçüler (*sahneler*) içinde belirtilmektedir.

Pudovkin, filmde sürekliliğin ve bütünlüğün sağlanabilmesi için, çekim senaryosunun inceden inceye hesaplanarak yazılmış olması gerektiğini belirtir. Çekim senaryosu içindeki herhangi bir sahnenin uygun şekilde açıklanamaması, filmde onarılamayacak yanlışlara yol açabilme tehlikesi taşıyacaktır. Pudovkin'in belirttiği bu tehlike, film sürekliliğinde ritmik bir aksama durumuna işaret etmektedir. Böyle bir durumda senarist, yönetmene aşılması gereken birçok engel çıkarmış olmaktadır. Yönetmene itici bir güç kazandırılabilmesi için, senaristin

teknik ve ritmik olarak yüksek bir farkındalığa sahip olması gerekmektedir. Senaristin kendi tasarımını filmde başarılı bir şekilde görebilmesi için, önce ritmik bir sürekliliği çekim senaryosuna aktarmış olması gerekmektedir (Pudovkin, 1966: 29).

Ritmik farkındalığa sahip olması gereken diğer kişiler de yönetmenlerdir. Yönetmenler, filmin dramatik yapısının en küçük birimi olan çekimin (*plan*) sürekliliğini ve temposunu yaratabilmek için, planın (*sekans*) ritmik hız ve ölçekleriyle ilgili kararlar verirler. Bu kararlar, kameranın sahnelerde aksiyon ve diyalog boyunca nasıl yerleşeceği, nasıl hareket edeceği, çerçevede nesnelerin konumu ve oyuncu yönetimine kadar birçok öge üzerinde kontrol sağlanabilmesiyle gerçekleştirilir.

Görüntüsel ritim, çekim ölçeklerinin, yakın plandan geniş plana, üst ve alt açılara, kameranın özne ve/veya nesneye yakınlığı veya uzaklıklığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu fiziksel hareketler izleyiciye psikolojik mesajları da beraberinde getirir. Ölçek ne kadar yakınsa, kamera o kadar fazla detay yakalar ve duygusal yakınlık artar. Ancak, bu yakınlaşmayla mizansen bilgileri kaçırılmaya başlar. Ölçek genişledikçe görüntüsel ritim daha belirgin hale gelir ancak bu sefer oyuncunun mimikleri, duygusal tepkileri gibi bazı detaylar uzaklaşır. Çekim ölçekleri ve plan kompozisyonu çerçevede görünen her ögenin nasıl yerleştirileceğinden, öğelere olan yakınlık ve uzaklık konumlarına kadar karar verilmesiyle ilgilidir. Ölçekler ve plan kompozisyonu, senaryoda belirtilen duygu ve düşüncelerin görüntüye nasıl aktarılması gerektiğiyle ilgilidir ve sanat yönetmeni ve görüntü yönetmeniyle detaylı olarak planlanarak oluşturulur (Barnwell, 2011: 68).

Görüntüsel ritmi yaratan fiziksel hareketler, *çekim ölçekleri, kamera hareketleri, çerçeve içi devinimler, ışık ve kurgu* bütünlüğüyle ortaya çıkmaktadır. Ritim olgusu filmde hareket niteliğinin ve niceliğinin keşfidir. Örneğin, durağan bir kamera konumunda görüntüsel ritim, çerçeve içindeki devinimlerle ortaya çıkarken, kamerada *kaydırma* hareketi uygulandığında hem derinlik algısı artacak hem de çerçeve içindeki devinimle kamera hareketi eş zamanlı olarak birleşecek, estetik ve ritimsel bir akış yaratılabilecektir. Bu durum, müzikte legato (*kesik kesik olmayan, bağlı*) olan bir melodinin başka bir melodiyle eş zamanda bağlılığının görselleşmiş bir düeti gibidir. Hatta izleyici de bu duruma dahil olur ve çerçevedeki öznenin hareketiyle düetleşir. Gözlerimiz, çerçevede sağa sola, yukarı aşağı, bağlı ya da kesik kesik, her devinimle uyumlu bir ritim içerisindeyiz.

Kamera hareketlerinin çeşitliliğini sağlayan yöntemler, pan, tilt, zum, kaydırma, dolly, crane, aktüel kamera ve steadicam gibi örneklerle sıralanabilir. Bu yöntemler, hareketli çerçevede ritim oluşumunun temel yöntemleridir (Bordwell, Thompson, 2012: 199).

Pan, sabit olan kameranın soldan sağa, sağdan sola yatay eksende iki tarafa doğru hareket ettirilmesidir. “Eğer kamera bir olaydan hızlı pan yaparsa, ne olduğunu merak etmeye teşvik edilebiliriz” (Bordwell, Thompson, 2012: 205).

Tilt, kameranın dikey olarak yukarı ve aşağı hareketidir. *Zum*, sabit kamera objektifinin hareket ettirilerek mesafeyi daraltması ve genişletmesidir. *Kaydırma*, aksiyona kameranın kendisinin yaklaşıp uzaklaştırılmasıdır. Aksiyonu yakından takip edebilen bu yöntem temponun sürekliliğine ekstra katkı sağlayabilmektedir. Bu yöntem nesneye doğru uygulandığında ritimsel etki daha da farklılaşır. *Zum*'un özelliğine kıyasla kaydırma yöntemi arka fonu daha çok görünür kılmaktadır, ancak netlik ayarlarının sürekli kontrol edilmesi gerekir (Barnwell, 2011: 75).

Dolly, kamera arabasıdır. Tekerlekli düzeneğe takılan kameranın, sahnenin içinde fiziksel olarak hareket edebilmesini sağlar ve görüntüde derinlik hissi yaratır. *Crane*, kameranın sabitlendiği vinç veya kaldıraç sistemidir. Uzayıp, kısalabilen bir sisteme bağlı olan kamera, dinamik bir şekilde yükselmeler, alçalmalar, ani dalışlar ve dönüşler gibi büyük hareketlerin yapılabilmesi olanağına sahiptir. *Aktüel kamera*, yönetmenlerin düzensiz ve sarsıntılı görüntüyü tercih ettiği zaman kullandığı yöntemlerden biridir. Aktüel kamera, dengeleyici hiçbir aparattan yararlanmaksızın elde kullanılır. Genel olarak belgesel filmlerin çekimi için tercih edilir. *Steadicam* ise, kamera operatörünün üzerine takılan, kameranın sarsılmadan, doğal ve akışkan hareket etmesine olanak tanıyan bir çekim aparatıdır. Kamera hareketleri için çeşitlilik sağlayabilen tüm bu yöntemler, görüntüsel ritim yaratmanın temel teknikleri ve araçları olmaktadır (Barnwell, 2011: 75).

Görüntüsel ritim oluşumunda önemli unsurlardan biri de *çerçeve* kompozisyonudur. Çerçeve kompozisyonu, görüntüye nelerin girebileceğinin stilistik ve anlatsal kararlarını içermektedir. Çerçeve kompozisyonu, içinde öykü, dekor, kostüm, renk, oyuncu, aksiyon, kamera, açı, ışık, zaman, ritim gibi kocaman bir film dünyasının en küçük hücrelerinin adıdır. Çerçeve, görüntü kompozisyonunun tanımlanmasıdır ve izleyiciye filmin enformasyonunu sağlayan en küçük bilgi mekanıdır. Çerçeve, kompozisyonun amacına ulaşmasıyla birlikte, kesme yapılarak sonlanır ya da diğer çerçeveye atlatılır.

“Çerçeve, hiçbir zaman kurgunun bir ögesi değildir, çerçeve bir kurgu gözesi (*hücre*)’dir kurgu çatışmadır. Bundan dolayı çerçeve de çatışma açısından ele alınmalıdır. Çerçeve içindeki çatışma, gizil kurgudur; yeğninliğin gelişmesi sırasında çerçevenin dört kenarlı kafesini kırar ve çatışmalarını kurgulanmış parçalar arasındaki çarpışmalara iter” (Eisenstein, 1985: 51-53).

“Çerçeve, dört yan ve yüzeyle sınırlıdır. Film dünyası varlığını bu sınırlar içinde sürdürmektedir, ama bu dünya, perdenin yüzeyini öylesine doldurur ki; her an sınırların dışına çıkılabileceği kanısı uyanır” (Lotman, 1986: 116).

Çerçeve oluştururken dikkate alınması gereken unsurlardan biri, çerçevede yer alan karakterler üzerinde baş boşluğu bırakılmasıdır. Çünkü bu boşluk, görüntünün ucu ucuna kesilmiş gibi görünmesini engellemiş olur. Ayrıca, kompozisyonda benzer bir nedenle korunan

başka bir önemli boşluk da bakış boşluğudur. Bakış boşluğu, karakterin, çerçevenin karşı tarafına bakmasına olanak sağlar. Çerçeve odak keskin olmalıdır. Görüntünün geniş bir bölümünü işgal edebilecek odaklanmamış bir nesne oldukça rahatsız edici olacaktır. Çerçeve yatay ve dikey olarak bölünen üç çizgi düşünmek ve odağı çizgilerden birine ya da kesişen noktalara yerleştirmek uygun olacaktır (Mascelli, 2014: 246, Barnwell, 2011: 133).

Çerçeve, çizgilerin ve şekillerin yaratabileceği bir anlamlar dünyasıdır. Örneğin, çerçevede dikey çizgiler, kompozisyonda, resmiyet, itibar, kibir, saygınlık, sınırlama ve güç gibi anlamları sembolize edebilir. Kompozisyonda, dinginlik gibi, ufuk, statiklik, huzur gibi anlamların yaratılması, yatay çizgilsellikte sembolize olur. Anlamlar, doğada, insanda ve insan üretimlerinin her birinde tanımlanabilmektedir. Çerçeve kompozisyonunda bilinçli olarak ortaya çıkarılabilecek bütün yaratıcı unsurlar, izleyicide estetik etkiler ve iletişimsel bir dünya algılaması yaratacaktır. Çerçeve içinde oluşturulabilecek çizgiler (*yatay, dikey ..*), şekiller (*kare, üçgen*), sert veya yumuşak yüzeyler (*doku*), ışık formları, gölgeler ve gölgelerin yaratabileceği gerilimler gibi tüm unsurlar, kompozisyonda birbirinden farklı anlamların ortaya çıkmasını sağlamakta ve insan psikolojisi kaynaklı olarak filmle doğal iletişimin yollarını açmaktadır. Çerçeve içindeki tüm unsurlar, izleyiciye iletilecek anlamların ifade araçları olurlar.

Çerçeve, anlamların sıkıştırıldığı ritmik bir filmsel zaman dilimi olmaktadır. Çerçeve içine yerleştirilmiş tüm unsurlar, bir kesmeye kadar kendi sürelerinde devinmektedirler. Çerçevenin konumu, kameranın çekim konumudur. Bu konum, alt açı, karşı açı veya üst açı, yakın çekim veya genel çekim konumlarından çerçevelenmiş olabilir. Bu konumlar, simetrik veya asimetrik olabilirler. Bordwell ve Thompson, çerçevelemede kamera açılarının veya mesafenin evrensel bir ölçütü olmadığını belirtirler. Ancak, anlatıda ortaya çıkarılmak istenen bazı etkiler, belirli kamera açılarına oldukça alıştırmış olabilir. Örneğin alt açı konumu, çerçevedeki karakterin gücünün yansıtılmak istendiği bir etki için sıkça kullanılabilir. Bordwell ve Thompson, çerçevenin bilinen nesneler üzerinde alışılmamış açılarla gösterilen biçimsel oyunlarından da her zaman haz duyabileceğimizi ifade ederler (Bordwell, Thompson, 2012: 195-198).

Çerçeve içinde birbirlerine yatay, dikey ya da paralel olan tüm öğeler ritmik bir durumun unsurlarıdır. Görüntüsel ritmi oluşturan öğelerin düzenli şekillerde tekrarı, ritimsel durumun sürekliliğini sağlar ve ritim etkisi daha da güçlenir. Durağan ritmik öğeleri 'pasif', hareketli ritmik öğeleri 'aktif' olarak değerlendirebiliriz. Ritmik öğeler zamansal bir boyutta birbiriyle ilişkilendirilerek filmin anlatısal ritminin de ortaya çıkmasını sağlar.

Çerçeve içindeki ritmik öğelerden biri de *ışık* olgusudur. Çerçeve kompozisyonunda, öğelerin anlaşılabilmesi, vurgulanması ya da daha iyi yansıtılabilmesi için ışık kullanımı oldukça etkili bir yöntemdir. Işık, çerçevede ve filmin bütününde atmosferin taşıyıcısıdır. Işık, zaman ve mekan bilgisini yansıtır. Oyuncuların ruh hallerine dair belli algılar yaratır. Jestleri mimikleri

ortaya çıkarır, yahut gizler. Nesnelere ve hareketlere dikkatimizi yoğunlaştırır. Gölgeleer yaratır ve gerilimli bir atmosfer veya farklı grafikler ortaya çıkarır. Işık, çerçeve içindeki kompozisyonu aydınlatır ya da gölgelendirerek biçimlendirir.

Işık, doğal kaynağı (*güneş, ay*) dışında, farklı yöntemlerle çerçevede konumlandırılır. Film ışığının özellikleri, Bordwell ve Thompson'ın ifade ettiğı üzere, *niteliğı, yönü ve kaynağı* olarak açıklanabilmektedir. Işığın niteliğı yoğunluğuyla belirlenir. Sert ışığın yoğunluğu koyu ve net gölgeler, keskin ve canlı dokular ortaya çıkarır. Yumuşak ışığın yoğunluğu, yayılmış ve yumuşak bir aydınlatmayla var olur. Işığın yoğunluğu, şeffaf kağıtlar ya da ışığı veren cihazın üzerindeki ayarlarla ya da ışık kafasındaki kapakların çevrilmesiyle yumuşatılıp, sertleştirilebilir. Işığın yönü ise, aydınlattığı ögenin önünden, gerisinden, yanından, üstünden ve altından gerçekleşebilir. Önden aydınlatma genel olarak ana ışıktır, konuya yönelir, gölgeleri kısmen yok eder ve görüntüyü düzleştirir. Geriden aydınlatma ana ışığın yaratabileceğı gölgeleri giderir ve karşıtlığı yumuşatır. Eğer farklı ışık kaynakları yoksa geriden aydınlatma gölgeler yaratabilme eğilimindedir. Geriden aydınlatma, yanlardan üstten ya da alttan, birçok açıdan yönlendirilebilir. Yandan aydınlatma, ögenin şekil ve dokusunu ortaya çıkarır ve gölgeler oluşturur. Üstten aydınlatma, yoğun ve doğrudan bir spot ışık etkisi yaratır. Alttan aydınlatma, odağın biçimini bozma eğilimine sahiptir ve doğal olmayan bir etki ortaya çıkarır. Alttan yönelenen aydınlatma için el feneri örneğı verilir. Alttan aydınlatma, gerilim vurgusu yaratmak için etkili bir yöntemdir. Filmin ışık kaynağını genel olarak tek bir yönelenmeyle kurmak tercih edilmez. Birçok açıdan yönelenen kaynaklarla aydınlatma daha dengeli hale getirilecektir. Ancak, tek bir kaynak kullanılırsa da gölgelerin oyunuyla güçlü dramatik etkiler yaratılabilir (Bordwell Thompson, 2012: 132. Hayward, 2012: 201, Barnwell, 2011: 140).

Görüntüsel ritim oluşumunda *kurgu* yöntemi ise, elde edilen çekimlerin anlatıya uygun bir biçimde kesilip birleştirilerek, art arda sıralanmasının sağlanmasıdır. Kurgu yoluyla, çekimlerin gerekli görülmeyen kısımları atılır ve istenen çekimler bir araya getirilir. Bir araya getirmek, bir çekimin süresinin sonuyla diğeri bir çekimin süresinin başının yan yana birleştirilmesidir. Çekimlerin bu sıralaması, filmin yapısının ve ritminin kurgulanmasıdır.

Filmin parçalarını oluşturan her çekim, çerçeve sayılarıyla ölçülebilen belirli bir süreye sahiptir (*24 kare 1 saniye gibi*). Her çekimin süresi diğeri bir çekimin süresiyle birleştiğinde kurgunun ritim varlığı da ortaya çıkar. Kurgunun ritmi, yukarıda açıkladığımız tüm görüntüsel ritim öğelerinin bütünsel içeriğine göre algılanıp düzenlenir. Çekim sürelerinin uzunlukları olayların içeriğinin anlamına veya anlatımına göre değişebilir. Süreleri uzun olan çekimler ritmik tempoyu yavaşlatırken, kısa süreli çekimler ritmik tempoyu hızlandırmaktadır.

Yukarıda, Özön'ün (2008) ifadesiyle, metrik (*ölçümlü*) kurgu yönteminden çok kısaca bahsetmiştik ancak, yöntemin çeşitlerini yeterince açıklamamıştık. Metrik kurgu yöntemi,

çekimlerin uzunlukları bağlamında ele alınan bir kurgu yöntemidir ve metrik kurgu çeşitleri şunlardır;

Eş ölçümlü kurgu: Çekimlerin uzunluğu eşit sürelidir ve bu biçim biteviyelik (*tekdüzelik*) yaratmaktadır. Uygulamanın eksiksiz yansıtılması için görüntünün ve devinimlerinin paralel olması gerekir.

Yavaş kurgu, hızlı kurgu: Çekimlerin uzunluğu ritmi ağırlaştırırken, kısalığı ritmi hızlandırır. Anlatıda ağır gelişen, duygusal veya kederli bir durum varsa, genel olarak yavaş kurgu tercih edilir. Tam tersi, mutlu, heyecanlı ve kovalamacalı durumlar ise, hızlı kurguda gelişir.

Gittikçe yavaşlayan kurgu: Kısa süreli çekimlerle düzenleme başlar ve ardından uzun süreli çekimlerle birleşim sağlanır. Sonuç olarak, anlatının ritmi git gide ağırlaşmaya (*rallentando*) başlar. Genel olarak bir gerilim, başarısızlık, bekleyiş gibi olguların yaratımında bu biçim kullanılır. Başarısızlık veya kötümser duygular ortaya çıkarılmak istendiğinde de bu biçime başvurulur.

Gittikçe hızlanan kurgu: Uzun çekimler ve ardından gelen kısa çekimlerle oluşturulan bu sıralamada, ritim gittikçe hızlanır (*accelerando*). Konunun, sonuca yaklaştığı durumlarda kullanılmaktadır.

Almaşık kurgu, çapraşık kurgu: Özön, almaşık kurgu biçiminin diğer kurgu biçimlerinden daha önemli olduğunu varsayar. Çünkü bu kurgu biçiminde farklı ritimler sağlanabilmektedir. Süresi uzun ve kısa çekimlerin nöbetleşe birbirini izlemesi bu kurgu biçiminin karakteristiğidir. Bu dizilim, ritmin daha düzenli aktığı bir biçimi ortaya çıkarır. Biri kısa biri uzun iki ayrı olgu, veya tek bir olgunun ana bölümü uzun, ayrıntısı kısa olarak düzenlenen bir kurgu biçimidir. Çapraşık kurgu ise süreleri uzun ve kısa çekimlerin düzenli bir sıra gözetilmeksizin çerçeve içi devinimler ve ritimlere göre sıralandırılabilmesidir (Özön, 2008: 168-169).

Görüntüsel ritim, filmsel zamanı oluşturan çekimlerin doğrusal olarak sıralanması sonucunda oluşmaktadır. Çekimler, filmin dramatik gelişiminin sağlanabilmesi için kurgu yoluyla art arda dizilir ve düzenlenir. Anlatıyı oluşturan çekimlerin uzunluğu ve sıralanışı filmin ritmini ve temposunu belirler. Kısa çekimlerin birbiri ardına sıralandırılmasıyla ritmik tempo hızlanırken, uzun çekimlerin art arda sıralanması tempoyu ağırlaştırmaktadır. Çekimler arası kesmeler, zamanda ve mekanda atlamalar yapılabilmesine de olanak tanır. Kesmeler, gereksiz zaman aralıklarını kısaltır, filmsel zamanı durdurur, filmsel zamanı genişletir ve anlatıdaki ritmik süreklilikleri ve tempoları filme kazandırır. Etkili bir görüntüsel ritmin ortaya çıkması için, anlatıdaki bütünselliğin korunması ve çekimler arası kesmelerin iyi hesaplanması gerekmektedir. Çekimlerin içeriği, dizilişi, süresi, hızı ve temposu bir bütün olarak perdeye yansır ve ritmik etki bütünün karakteri olarak ortaya çıkar.

Görüntüsel ritim yaratımı kurgucu tarafından görsel algılamayla ilgili olarak da ortaya çıkmaktadır. Filmin görsel alanı işitsel alanına göre her zaman önceliklidir. Çünkü, sinema

öncelikle görüntülerle anlatım üzerine kurulmuş bir sanattır. Günlük yaşantıda olduğu gibi filmde de görme duyumuz işitme duyumuzdan çok daha fazla enformasyon taşır ve görme duyumu bakış anında gerçekleşir. Günlük yaşantıda ya da filmde, kaynağını göremediğimiz herhangi bir sesle ilgili işitsel bir duyumsama ancak zihinsel bir seçme işleminden geçerek algılanabilir. Görme yetimiz 180 derecelik bir alanı kapsarken duyma yetimiz 360 derecelik bir alandan etki almaktadır. Görünen şey duyulduğunda, görme ve duyma yetisi aynı anda çalışır ve ortak duyum eş bir zamansallık içinde gerçekleşir. Filmsel zamanda, görüntüsel ritim yaratan öğelerin düzenlenmesi ve işitsel olguyu sağlayacak olan ses kuşağı düzenlemeleri, ritim yaratımında birbirleriyle bağımlı ya da bağımsız birçok etkiye sahip olabilmektedir. Filmde ses ve müzik kullanımı, filmin işitsel ritmini ortaya çıkaran en temel unsurlardır.

3.3.2. İşitsel Ritim

Sinemada işitsel ritim, ses, diyalog ve müzik bileşenleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu bileşenlerin kullanımı, filmin anlatı yapısında farklı düzeylerde etkileri ortaya çıkarmaktadır. Ses, diyalog ve müzik öğeleri, görüntüyle senkronik ya da asenkronik, paralelizm ya da kontrpuantal biçimlerde birbirleriyle ilişkili ya da kontrast bir ritimsellikte yapılandırılabilir. Filmin ses ve diyalog bileşenleri, müzikten çok daha serbest bir ritimsellikte ortaya çıkmaktadır. Filmde en düzenli ve kurallı ritmik yapılanma, genel olarak müzik bileşeninde ortaya çıkar ve notaların hızı, yüksekliği ve sürekliliğiyle belirlenir.

Ses, diyalog ve müzik, filmdeki görüntülerin işitsel olarak tamamlayıcılarıdır. İşitsel bileşenler, etkin bir biçimde görüntüler arası ritmik yönlendirmeleri ve filmin dramatik bütünlüğünü sağlar. Örneğin, oyuncu ya da anlatıcı, yüksek bir sesle 'beyaz şapkalı adam katildir' dediği vakit, gözlerimiz ekranda beyaz şapkalı adamı arar. Herhangi bir çılgılık duyulduğunda gözlerimiz bir an önce çılgılığın kaynağını bulmaya çalışır. Görüntüleri algılamamızda ses etkin bir biçimde yönlendirme sağlar. Sesin ritmik imkanlarıyla birçok duygu durumu tetiklenebilir. Ses, olayları açıkça anlatabilir ya da olaylarla çelişebilir. Ses olayları bilinir kılabilir ya da bilinmezliğe doğru yönlendirerek seyirciyi aldatabilir. Ses, 'sessizliğe' çok güçlü bir değer kazandırır. Sesin yaratabileceği bir gerilim, ardındaki sessizlikle daha büyük bir gerilim veya anlamlarla yüklü bir evren yaratabilir. Balazs, filmde sessizliğin ortaya çıkışını, sesin en belirgin etkilerinden biri olarak tanımlar. Balazs'a göre, birçok sanat dalı sessizlik üretemez, radyo tiyatrosu gibi ses temelli ortamlarda bile sessizliğin üretilmesi zordur, çünkü sessizlik var olduğu anda performans durur (Balazs, 1952: 205). Chion'a göre (1994: 57) ise filmdeki sessizlik asla doğal bir boşluk değildir ve daha önce duyulan sesle bir zıtlığın yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Seslerin dikkatli seçilmesi ve yerleştirilmesi filmin duygusal ya da fiziksel gerçekliğini genişletmektedir (Dancyger, 2011: 18).

Filmin işitsel bileşenleri olan ses, diyalog ve müzikte, dramatik bir etkinin yaratımı için kullanılan ve manipülasyona açık olan üç ana ses parametresi vardır; *Sesin yüksekliği, sesin perdesi ve sesin tınısı*. Sesin yüksekliği (*şiddeti ya da gürlüğü*), kulağımıza gelen ses dalgalarının titreşiminden kaynaklanır. Sesin yüksekliği belli bir şiddetin üstünde işitildiğinde rahatsız edici olabilir ancak filmde dramatik etkilerin yaratımında kullanılabilir. Ayrıca, ses yüksekliğindeki ani değişimler şaşırtıcı etkilere de neden olabilir. Sessiz bir sahnede aniden ortaya çıkan yüksek bir ses gerilim yaratabilir. Sesin yüksekliği, ses kaynağının yakın ya da uzak olduğunu algılamamızla ilgili olarak da ortaya çıkabilir.

Ses perdesi ise titreşimlerin yüksek frekansta tizliğini (inceliğini) ya da alçak frekansta pesliğini (kalınlığını) tanımlar. Müzikal sesler belirli frekanslarda titreşir ve frekans arttıkça ses perdesi yükselir (tizleşir) ve azaldıkça ses perdesi düşer (pesleşir). Ses perdesi, frekansın müzikteki karşılığıdır ve müzikte ton olgusunun ortaya çıkmasını sağlar. Bordwell ve Thompson (2012: 273), gerçek hayatta ya da filmde, birbirinden farklı tonlara sahip seslerin seçilebilmesini ya da algılanmasını sağlayan olgunun ses perdesi olduğunu ifade eder. Ses perdesi, müziği ya da diyalogları gürültüden ayırabilmemizi sağlar ve aynı zamanda, duyulan nesneler arasında ayırım yapabilmemize imkan verir. Konuralp (2004: 93), yüksek perdeli seslerin küçüklük ve hafiflik gibi duyguları, alçak perdeli seslerin ise ağırlık ve büyüklük gibi duyguları oluşturabildiğini ifade eder. Ses frekansında yukarı doğru bir kayma tedirginlik hissi yaratabilirken aşağı doğru bir kayma rahatlatma hissi verebilir.

Sese ait diğer önemli bir parametre ise sesin tınısıdır. Seslere ait armonik bileşenler, belirli renkleri ve ton özelliklerini ortaya çıkarmaktadır. Sesin tınısı, enstrümanların sesleri arasındaki farklılıkları olarak açıklanabilir. Enstrümanların boyutları, şekilleri ve yapıldıkları malzemeler ses tınılarındaki farklılığı ortaya çıkarır. Enstrümanlardan çıkan ses frekansları birbirleriyle aynı ölçekte titreşse bile farklı seslere sahip olduğunu sesin tını özelliğinden anlarız. Günlük yaşantımızda herhangi bir sesin kulağımıza tanıdık gelmesi de, sesin tınısına ait özelliklerin varlığıyla ilgili olarak örneklendirilebilir. Enstrümanların ya da insanların ses tınılarının birbirlerinden farklı olmasının sebebi fiziksel yapılarının birbirlerinden farklı olmasıdır. Seslerin tınıları birbirlerinden farklı olsa da frekanslarının birbirleriyle yakınlığı bazı benzerlikleri ortaya çıkarabilir. Bu benzerlikler bilinçsizce bir araya getirildiğinde filmin işitsel bileşenlerinde bir çarpısmaya neden olabilir. Örneğin, filmde soprano sesli bir karakterin diyaloglarının altına flütle icra edilen bir melodi eklendiğinde, ses frekanslarının benzer yüksekliklerde olması sebebiyle işitsel bir ahenkten söz etmek mümkün olmayacaktır. Ancak, bu çeşit bir kullanım, filmde yaratılmak istenen anlamlara göre belirlenmiş bir anlatısal yöntem olarak da ortaya çıkabilir.

Ses, diyalog ve müzik bileşenleri, sesin yüksekliği, perdesi ve tını özellikleriyle birlikte, işitsel duyumuzu şekillendirir ve bir filmi bütünsel olarak algılayabilmemizi sağlar. İşitsel

bileşenler, birbirleriyle etkileşim içinde filmin işitsel dokusunu ortaya çıkarır. Örneğin, Hitchcock'un *Psycho/Sapık (1960)* filminde, kadın oyuncunun banyoda bıçaklandığı sahnede, insan sesinden duyulması beklenen çığlıkları daha çok kemanların yüksek ses perdesinden icra edilen ritmik çığlıklar olarak duyarız ve sesin yüksekliği insan çığlığının yerine geçerek duygusal gerilimi yükseltir. İşitsel bileşenler, filmde olayları, zaman ve mekanları, teknik, dramatik ve estetik biçimlerde birbirine bağlar, destekler ya da ayırır ve bu birliktelikte her koşulda senkronik ya da asenkronik (uyumlu ya da uyumsuz) ritimsel yapıları ortaya çıkarır.

Filmin işitsel bileşenleri filmin zaman akışında belirli süreleri kapsadığından ritimselliklere sahiptir. Ses olgusunun en güçlü özelliği ritimselliğidir. Filmde yer alan her türlü sesin ritmi, görsel olayların zamansallığıyla ilişkilidir. Filmde herhangi bir diyalogun ritmi, farklı konuşma hızları ve heceleme vurgulamaları gibi özelliklerle ortaya çıkabilir. Filmde aksiyon geliştikçe diyalogların hızı artabilir. Durağan bir aşk sahnesinde diyalogların hızı ağırlaşabilir. Özellikle, müzikteki ritim olgusu, armonik ve melodik özelliklerin yapılanmasıyla birlikte zamanda kurallı ve düzenli bir akışa sahip olmaktadır. Müzikte ritmik kalıplar çoğunlukla 2/4' lük, 3/4' lük, 4/4' lük olarak yapılanmaktadır. Ancak, ritmik kombinasyonlar bu kalıplarla sınırlı değildir. Örneğin, herhangi bir filmde Karadeniz ve Laz müzikleri kullanımı tercih edildiğinde, 7/8' lik ve 5/8' lik ritmik kalıpları duymamız mümkündür. Diğer bir örnek, Roman müzikleri genel olarak 9/8' lik bir ritmik kalıpla ortaya çıkar. Ritmik kalıplar, toplumlara ve kültürlere özgü müziklerde birbirinden farklı dizilimlerle ortaya çıkar.

Filmin işitsel ritmini yaratan ses, diyalog ve müzik öğeleri, temel olarak seslerin zamanda belirli süreleri, vurguları ve düzenli ya da düzensiz bölünebilirliklerini yansıtmaktadır. Sesler, kimi zaman karmaşık bir düzenle kimi zaman basit ve yalın motiflerle kimi zaman da aynı anda üst üste duyulabilen farklı ölçü birimlerine sahip bir ritimsellikte filmsel zamana yerleştirilir. Sesler, diyaloglar ve müzikler birbirleriyle ilişkili olarak düzenlenerek ortak bir zaman akışında birliktelik sağlar. Yönetmen filmde hangi ses bileşenini daha çok öne çıkartmak istiyorsa ses ve müzik düzenlemelerinde ona göre kararlar alınır. Ses katmanlarının birbirini engellememesi konusunda her birimin yaratıcısının kendi konusunda, özellikle zamansal ve ritmik olarak yetkin olması beklenmelidir. Ses bileşenlerinin düzenlenmesi hususunda verilebilecek zamansal ve ritmik kararlar, ses tasarımcısı ve bestecinin birbirleriyle iletişim halinde olmasıyla düzenlemenin kalitesinde büyük faydalar sağlar. Örneğin, frekansı yüksek bir perdeden tınlayan herhangi bir ses unsurunun müzikte yer alan yüksek bir ses frekansıyla anlatı dışı gerçekleşebileceği bir uyumsuzluk, filmin işitsel ve ritmik kalitesinin büyük oranda düşmesine neden olur. Ses, diyalog ve müziğin, birbirlerini perdeleme durumu neticesinde ortaya çıkabilecek sorunların aşılabilmesi için düzenlemede ortak bir iletişimin kurulabilmesi gereklidir. Özellikle film müziği bestecisinin, müziğini bestelerken sahnede olan ya da olması planlanan ses ve diyalogları tanımlaması, tınısal, zamansal ya da ritimsel unsurları çözümlemesi

ve üretiminde kullanacağı ses malzemelerinin yüksekliklerini, perdesini ve tonalitelerini bu verilere göre değerlendirebilmesi gerekmektedir.

Bir filmin işitsel ritminin yaratımında müzik bileşeni filmin en düzenli ve kurallı yapısı olarak ortaya çıkar. Müzik, ses ve diyaloglarda ortaya çıkabilecek olan ritmik figürasyonlara eklenerek anlatıyı zamansal olarak ilerletebilir ve aynı zamanda daraltabilir. Diyaloglarla ya da seslerle yaratılan ritimselliğe anında eklenebilen müzik, anlatıları farklı tempolara taşıyabilir. Filmde etkili bir işitsel ritim yaratabilecek en düzenli bileşen müziktir ve filmde ortaya çıkabilecek görsel ve işitsel tüm unsurları dramatik ve estetik olarak bütünleştirir.

3.4. Film Müziğinde Zaman ve Ritim

Film müziğinde zaman ve ritim, seslerin (notaların) süre değerlerinin filmin yapısına göre belirlenmiş bir süreklilikte düzenlenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Film müziğinin zamansal ve ritmik düzeni, filmin görsel ve işitsel anlatısının gelişimiyle doğru orantılı olarak yapılandırılmaktadır. Film müziği kompozisyonu genel olarak zamansal ve ritmik bir problem çözme etkinliğidir. Filmde görüntüler, sesler ve anlamlar sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir. Ancak, müzik belli bir zamansallık içinde gelişen yasalara sahip olduğundan sesler ve görüntüler kadar hızlı bir değişime açık olmayabilir. Bu bağlamda, müziğin zamansal yapısıyla filmsel zaman ve anlatı arasında basit bir ortaklık söz konusu edilemez.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerde müzik ve görseller arasında zamansal ve ritmik süreklilik ya da senkronizasyon problemleri yoğun bir şekilde tartışılmış ve bu problemlere uygun çözümler aranmıştır. Örneğin, filmde diyalog ya da seslerin doğal ve tekdüze kullanımının yaratıcı bir çözüm olmadığını düşünen Eisenstein, senkronizasyon dışında bir uygulamaya yönelerek kontrpuant ses ve müzik kullanımını savunmuştur.

Zaman içinde gelişen kurgu ve anlatı yöntemleri, sesli sinemanın geliş ve teknolojik ilerleme, film müziğine yönelik zamansal ve ritmik konuların gelişimini de hızla ortaya çıkarmıştır. Teknolojinin ilerlemesiyle müziğin düzenleme ve kaydedilme olanakları da büyük oranda gelişmiştir. Özellikle günümüzde sıkça kullanılan ses/müzik kayıt ve düzenleme programları (cubase, logic, pro tools vb.), bestecilere film müziği kompozisyonunun zamansal ve ritmik düzenlemelerinde büyük kolaylıklar sağlamaktadır.

Film müziği kompozisyonunun ses ve müzik bileşenleri içinde, zamansal ve ritmik bölünmelere en az izin veren yapı, müzik olmaktadır. Müzik, film düzenlemesinin doğrusal bir anlatıya sahip olmamasıyla en sık çarpışabilecek bileşendir. Bir filmin düzenlemesi, film müziğinin yerleşiminde zamansal ve ritmik etkinliğin ortaya çıkarılmasının en temel yoludur. Çekimler ve sekanslar arasındaki karşılıklı ilişkiler (uzunluk ve hızlar) film düzenlemesi ile ortaya çıkarılmaktadır. Düzenleme sürecinde bir çekimden diğer çekime çizgisel bir süreklilik ve tutarlı bir anlatım akışı kurulabilmesi hedeflenir. Düzenlemede ortaya çıkarılan çizgisel bir

süreklilik ve tutarlı bir anlatım akışı, zamansal ve mekansal tutarlılığın korunmasıyla sağlanmaktadır.

Film editörü ve ses tasarımcısı Walter Murch, film düzenleme sürecinde anlatıda tutarlı bir akışın yakalanabilmesi için işe yaramayan çekim öğelerinin kesilip atılması gerektiğini belirtmektedir. Murch'a göre düzenlemede 'ideal' sayılabilecek bir kesme, aynı anda altı kuralın her birini karşılayabilecek bir kesmedir; 1) Duygu (%51), 'an'ın duygusuyla orantılı olmalıdır. 2) Öykü (%22), ilerletilmelidir. 3) Ritim (%10), ilginç ve doğru bir anda gerçekleşmelidir. 4) Göz takibi (%7), izleyicinin hareketleri gözle takip etme konumunun ve odağının hesaba katılması gerekliliğidir. 5) İki boyutlu ekran düzlemi (%6), düzlemselliğe saygı gösterilmesidir (aks çizgisi). 6) Üç boyutlu etki alanı (aksiyon) (%4), gerçek boşluğun üç boyutlu sürekliliğine uyulmasıdır. Murch, kesme uygulanması için herhangi bir kriterin feda edilmesi gerekecekse eğer en az yüzdeye sahip olan kriterden başlanmasının uygun olacağını belirtmektedir. Listenin başında yer alan duygu, öykü ve ritim öğeleri birbirlerine her koşulda sıkı sıkıya bağlı olmalıdır (Murch, 2007: 16-17).

Kurgu yöntemi, düzensiz performansların, yanlış vurguların, tepkisel eksikliklerin, uyumsuzluk ve uyumsuzlukların, ikna edici olmayan oyunculukların, sahneler arası geçişlerin, eş zamanlı ses ve görüntü ile ilgili problemlerin tümünün aşılabilmesi için kullanılmaktadır (Crittenden, 1996: 89).

Kurgu uygulamasında filmin zamansal ve ritmik sürekliliğini sağlayabilecek dışsal tekniklerden biri müziktir. Müziğin zamansallığına göre uygulanacak bir düzenlemede görüntülerdeki akış kuvvetlenir ve çekimler arası kesmeler fark edilmeden ritmik bir sürekliliğe dahil olur. Pearlman (2016: 21), pek çok kurgucunun tercihen düzenleme yaparken geçici müzikten faydalandığını belirtmektedir. Geçici müzik kullanımı, kurguda yaratılmaya çalışılan ruh haline uygun müziklerin görüntüler altına döşenerek görüntülerin bu müziklere göre bölünmesi ve birleştirilmesidir. Pearlman'a göre geçici müzik kullanımı, görüntü ve performanslara özgü ritimler üzerinde doğrudan bir deneyimi bulandırabilir ve şekillendirilmeye çalışılan bir şeye zaten şekillendirilmiş olan başka bir şeyin ritmini uygular ve bu durum kurgucunun salt görüntüler birleşiminde ritmik çözüm bulma potansiyelini tıkar. Pearlman'a göre, müzik duygulanım açısından görüntüden daha güçlü bir etkidir ve görüntülerin akışını iyi işliyor gibi gösterebilir ve bu durum bir yanılsama yaratabileceği için geçici müziğin kullanımı tercih edilmemelidir. "Görüntülere farklı müzik parçaları koymak görüntüleri değiştirecektir, fakat bir müzik parçası üstüne farklı görüntüler koymak müziği değiştirmeyecektir" (Pearlman, 2016: 21-22).

Zaman ve ritim açısından Batı müziği yüksek derecede bir düzenliliğe sahiptir ve yerleşik düzenden her türlü ritmik sapma işitsel olarak fark edilebilmektedir. Dünyadaki birçok müzik sistemi ritimselliğe dayanır ancak bu sistemler Batı müziğinden farklı düzenlere sahip

olarak çalışabilmektedir. Örneğin, Hint müziğinde ritmik düzen, Batı ritimlerinden çok daha karmaşık ve yerleşik kalıplara sahiptir. Batı müziğinde iki, üç veya dört vuruşta bir ritim oluşturulabilirken, geleneksel bir Hint müziği ritmik modeli 108 ayrı vuruş içerir. Diğer bir örnek, Ortadoğu şarkı pratiğinde ortaya çıkmaktadır. Ortadoğu şarkılarında genel olarak düzenli ve sabit ritimlerden ziyade şarkı sözlerine uyum sağlayan esnek bir ritimsellik söz konusudur. Batı müziğinin ritmik yapısı, görüntülerle eş zamanlılık ve süreklilik konularındaki düzenlemelere çok daha pratik çözümler sunmaktadır.

Batı müziğinin görüntüyle ritmik birlikteliğinin öncü örneklerini 1930'lardan itibaren Walt Disney animasyon filmlerinde görüp işitebiliriz. Disney karakterlerinin hareketleri, müziğin zamansal ve ritmik özellikleriyle her zaman eşleştirilmektedir. Mickey Mousing tekniği olarak adlandırılan bu yöntem, ses ya da müziğin ritmik olarak görüntüyle senkronize edilmesidir. Müziğin görüntüdeki hareketlerle senkronizasyonunu ve ritimsel uyumunu sağlayan temel unsurlar, müziğin zamansal, ritmik ve tonal özellikleri olarak ortaya çıkmaktadır. Müziğin özelliklerinin hareketlerle eşleştirilebilmesi, görsel ve işitsel bir eş zamanlılık ve süreklilik sağlamaktadır. Hollywood türü animasyon filmleri, ses ve görüntü birliğindeki senkronizasyon tekniklerinin ve ritmik sürekliliklerin en belirgin ve başarılı örnekleri sayılmaktadır. Bu filmlerde ritmik birlikteliğin ve sürekliliğin ana belirleyicisi her zaman müziğin zaman ve ritim özellikleridir.

Müziğin, film düzenlemesinde belirleyici olduğu ancak kendine özgü bir zamansallık ve ritimsellikten ödün vermeden filmde kontrpuantal bir biçimde yapılandığı durumlar da ortaya çıkmaktadır. Bu hususta verilebilecek en önemli ve öncü örneklerden biri, Sergei Eisenstein'ın *Alexander Nevsky (1938- Sergei Prokofiev)* filmidir. Müziklerini Bernard Herrmann'ın yaptığı ve Orson Welles'in yönettiği *Citizen Kane (1941)* filmi de bu hususta verilebilecek diğer önemli bir örnektir. Strauss, Ligeti ve Haçaturyan'ın müziklerinin kullanıldığı, Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey/2001: Bir Uzay Destanı (1968)* filmi ve *The Shining/Cinnet (1980)* filminin müzikleri de kontrpuantal uygulamanın göze çarpan örnekleridir. Hans Zimmer'in müziğine göre düzenlenen, Ridley Scott tarafından yönetilen *Gladyatör (2000)* filminin müzikleri de aynı yaklaşımın başka bir örneği olarak sayılabilir.

Müzik, her tür filme zamansal, ritmik ve anlatsal bir düzen sağlayabilir. Özellikle aksiyon filmlerinin vazgeçilmez bir unsuru olan müzik, aksiyon süresince zamansal akışa eklenerek görüntüleri gerçeğe uygun hale getirir ve aksiyonun en yoğun anlarının duygusal kalitesini artırır (Purse, 2011: 69). Film müziği, eylemde yer alabilecek süreksizliğe rağmen izleyicinin algısında sürekli bir hareket akışı yanılsaması yaratabilmektedir. Müzik, kendi zamansal tutarlılığıyla, film anlatısında süreklilik yanılsamasını yaratmak ya da sürekliliği desteklemek konularında etkin bir güce sahiptir (Crittenden, 1996: 119).

Film müziğinde zamansal ve ritmik düzen, anlatı ilişkisi bakımından iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Birincisi, filmin eyleminde yer alan ve filmin anlatı dünyasının bir parçası olarak işitilen diegetic müziktir. İkincisi, filmin anlatısı için ruh hali yaratan ve dramatik gelişimin sağlanmasından, karakterlerin yönlenmelerine kadar etki eden nondiegetic müziktir. Her iki kullanım da, filmin anlatısında zamansal ve ritimsel etkileri ortaya çıkarmaktadır. Müziğin doğal sürekliliği ya da biçimsel olarak yapılanması, değişen görüntüleri bir arada tutan hikaye çizgisiyle birlikte ortaya çıkar. Diegetic ve nondiegetic müzik, filmin hikaye çizgisine zamansal ve ritmik bağlamlarda uygun çözümler sunar. Diegetic müzik, görüntü içindeki eylemi destekler ve yoğunlaştırır. Nondiegetic müzik ise sürekli değişen görüntüler için ihtiyaç duyulan sürekliliği sağlar.

Film müziğinde zamansal ve ritmik süreklilik, bestecinin belirli enstrümanları tematik ve ritmik bir biçimsellikte kullanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Film müziğinde zamansal ve ritmik süreklilik yaratmak için üç biçimsel öge sayılabilir. Birinci öge, film boyunca tek bir temanın kullanılmasıdır. Müzik sanatında ana temanın en az iki açıklamasına ihtiyaç duyulurken, film müziğinde müzikal gelişim biçimlerine gerek duyulmaksızın tek bir tema (*mono-tema*) sıkça duyurulabilmektedir. Film müziğinde mono-tema uygulamasının ilk örnekleri besteci Max Steiner'in çalışmalarında görülmektedir. Mono-tema yaklaşımı, *Laura / Kanlı Gölge* (1944, David Raksin), *High Noon / Kahraman Şerif* (1952, Dimitri Tiomkin), *The Long Goodbye / Uzun Veda* (1973, John Williams), *Das Boot / Deniz Altı* (1981, Klaus Doldinger) film müziklerinde duyulabilmektedir. Film müziğinde mono-tema'nın sabit bir ritimsellikte sürekli tekrarlandığı durumlar da ortaya çıkmaktadır. Örneğin, *Dracula / Drakula* (1992, Wojciech Kiler) filminin müziği, temanın sabit bir ritimsellikte sürekli tekrarlanmasına dayanır. Mono-tema birkaç küçük kontrast birimin birleşiminden oluşan antitetik bir temaya ve uzun süren bir cümleye de sahip olabilir. Örneğin, *La Strada* (1954, Nino Rota) film müziğinin teması, kontrast unsurlarla ilişkili iki ana bölümden oluşur ve bu bölümler lirik ve ritmik akışlar olarak değerlendirilebilir.

Film müziğinde zaman ve ritim sürekliliği sağlamak için kullanılan en yaygın yöntemlerden ikincisi *leitmotiv* tekniğidir. Film müziğinde leitmotiv, filmde yer alan karakterleri, nesneleri, mekanları, fikirleri, zihinsel durumları ya da doğaüstü kuvvetleri sembolize edebilecek müzikal bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Müzikal olarak örnek verecek olursak, Beethoven'in eserlerinde leitmotiv, müzikal bir parçalanma, büyütme, küçültme ya da birleştirme gibi tematik manipülasyonlara hizmet ederken, Schubert'in eserlerinde leitmotiv, tüm temaların yeniden biçimlenmesini sağlayabilen bir yöntemdir. Wagner'in müziğinde leitmotiv, tematik gelişimlere ve armonik kaymalara motivasyon sağlayabilen oldukça etkili bir yöntem olarak ortaya çıkar. Film müziğinde herhangi bir karakteri tanımlayabilecek bir Wagnerian leitmotiv fikri, anlatı akışında armonik olarak değişime uğradığında, karakterin psikolojik durumunda da bir değişiklik olduğu duygusunu

hissettirebilmektedir. Örneğin, Beethoven'ın müziğinde leitmotiv, kararlı tonalite karşıtlıklarına dayanan fiili gelişmelere yol açmaz. Ancak, Wagnerian leitmotiv tekniği tonal olarak esnektir ve bu teknik film müziği bestecileri tarafından filmlerde anlatısal bir unsur olarak sıkça kullanılmaktadır. London'ın belirttiği üzere, film müziğinde leitmotiv kullanımı filmde baskın bir ruh halini tanımlayabilir ve karakteristik duyguları ortaya çıkararak izleyicinin görüntüyü anlamlandırmasına psikolojik olarak katkı sağlayabilir (London, 1936: 58-59). Aaron Copland ise filmde leitmotivlerin sanatsal sebepler dışında, zamandan tasarruf etmek için kullanılabilen mekanik ve rutin müzikal ifadeler olduğunu belirtmektedir (Dickinson, 2002: 45).

Film müziğinde mono-tema ve leitmotiv teknikleri genel olarak Hollywood film müziği pratiğinin özellikleridir. Paralelizmle ilişkilenen ve klasik anlatı yapısına sahip filmlerin müziklerinde sıkça duyulabilen bu teknikler, tema ve motiflerin belirlenmiş bir zamansallık içinde filmde ritmik olarak tekrarlanmasıyla ortaya çıkar. Film müziğinde belirgin bir leitmotiv örneği, *Jaws / Denizin Dışları* (1975, John Williams) filminde köpekbalığını sembolize eden müzikal tema olarak gösterilebilir. Leitmotivler, doğrudan filmin anlatısına göre ritmik, armonik ve orkestrasyon değişikliklerine bağlı olarak çeşitlenebilmektedir. Leitmotivün çeşitlenmesi, film anlatısında açıkça ifade edilmeyen unsurlar hakkında ek bilgi sağlamak için kullanılır. Ancak, leitmotivün aşırı çeşitliliği, fonksiyonun kaybedilmesine yol açabilir. Ayrıca, film müziğinin biçimsel yapısında farklı müzikal gelişimlerin zamansal olarak birleştirilmesi gerekebilir ve leitmotiv tekniği bu amaca ulaşmak için bir araç olabilmektedir.

Film müziğinde zaman ve ritim akışını sağlamak için kullanılan üçüncü yöntem ise gelişimsel film müziği formudur. Roy Prendergast'a göre (1992: 221), gelişimsel film müziği formu leitmotiv ile benzerlikler gösterir ve temel olarak müzik sanatındaki klasik sonat formuyla ilişkilidir. Müziğin sonat formu ile gelişimsel film müziği formu arasındaki benzerlik, anlatıcı olarak işleyen leitmotivün ya da ana temanın işlevselliğidir. Ana tema zamanla çeşitli değişimlere uğrar. Bu değişimler, filmin anlatısındaki dramatik içeriğin değişimiyle ilişkilidir. Ana temanın çeşitliliği ve değişimi müzikal tonalitenin ya da zamansal ve ritmik özelliklerin farklılaşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Tonal doğrusallıkta olan bir müzikte bu farklılık sürprizden çok aktif bir beklenti yaratır. Tonal müziğin düzeni, tonalite kararları ya da tonalite çözümleri, yapısal olarak hiyerarşik ilişkilere dayanmaktadır. Müziğin yatay ve dikey (melodik ve armonik) kombinasyonları gerilmeler üzerine inşa edilse de, tonal merkezden uzaklaşarak dinleyicide endişe duygusu yaratsa da, müziğin hiyerarşik yasalarına göre tonal merkeze yeniden dönülür ve gerginlik, endişe gibi duygular çözüme kavuşturulur. Ancak, izleyicinin işitsel olarak aktif beklentisini boşa çıkarmak için müzikte tonal kararlara uyulmaması da mümkündür ve bu durum filmde müzikal bir yöntem olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu yöntemin dikkatlice planlanmasıyla film anlatısında farklı bir anlamsallık (*kontrpuan*) ortaya çıkabilir. Müzikal

olarak çözümlenmemiş bir tonalite, beklenti duygusu yaratır ve izleyiciyi filmin anlatı akışında ileriye doğru çeker.

İnsanların geçmiş müzikal deneyimleri ya da müzik dinleme alışkanlıkları, müziğin türü ya da biçimselliği hakkında bilgileri zihinde nasıl formüle ettikleri ya da müziği nasıl algıladıklarını belirleyebilmektedir. Müzik dinleme alışkanlığı ya da belirli bir müziğe düzenli olarak maruz kalmak, müzikte ortaya çıkabilecek olan tonal, zamansal ve ritimsel unsurları beklemeyi öğretebilmektedir. Müziğin tonal, zamansal ve ritimsel kodları, dinleyicilerin müziği algılama ve anlamlandırma biçimlerini şekillendirebilmektedir.

Müziğin zaman, ritim ve tonal özellikleri, filmin doğrusal anlatısıyla orantılı kombine edildiğinde film müziğinde paralelizm olgusu ortaya çıkmaktadır. Film müziğinde paralelizm olgusunun yaratılmasına etki eden önemli diğer bir unsur, müziğin tonal yasalarının uyumlu bir biçimde anlatıya dahil edilmesidir. Film müziğinin zamansal, ritmik ve tonal bileşenleri, filmin sürekliliğini sağlayabilmesi dışında, filmde yaratılması planlanan psikolojik etkilere de güçlü katkılarda bulunmaktadır. Hagen (1971: 155), müziğin iki boyutlu görüntü için üçüncü bir boyut yarattığını öne sürmektedir. Üçüncü boyut ifadesi, müziğin filmde diyaloglar ya da görüntüler tarafından ifade edilemeyen duyguları ortaya çıkarabilmesinden kaynaklanmaktadır.

Chion'a göre (1994: 8) ise müziğin ekranda gösterilen durumla birlikte belirli bir duygu üretebilmesinin iki ana yolu vardır; Birincisi, müziğin sahnenin ritmini destekleyerek anlatının hissine doğrudan katılması, ikincisi ise müziğin sahnedeki duruma kayıtsız kalarak sabit olarak ilerlemesidir. Chion, empatik ve an-empatik durum olarak değerlendirdiği bu durumları, görüntülerin içeriğinden gelen duyguların uyandırılmasını sağlayan müzik ve görüntülerin duygusuyla ilgili zıtlık yaratan müzik olarak ifade etmektedir (Chion, 1994: 8). Bu değerlendirmeye ek olarak; empatik müzik, zamansal, ritmik ve tonal özellikleriyle görüntüye uyum sağlayan müziktir. Görüntüye ritmik ve tonal olarak uyumsuz biçimde eklenen müzik ise an-empatiktir. Bu olgular, film müziğinde paralelizm ve kontrpuantal yapılarıdır.

Film müziği kompozisyonunda zamansal, ritmik ve tonal kararlar genel olarak filmin yapısı ve gereksinimlerine göre belirlenir. Bu gereksinimler, filmin türü ve anlatı yapısına göre değişiklikler gösterir ve düzenleme sürecinde bestecinin ele alması ve çözmesi gereken kendine özgü problemleri beraberinde getirir. Film müziği kompozisyonu filmlerin zamansal ve ritimsel yapısından önemli ölçüde etkilenmekte ve buna göre yapılandırılmaktadır. Tutarlı bir film müziği kompozisyonunun ortaya çıkabilmesi için filmin yapısal bütünlüğünün de korunmuş olması önemlidir. Film müziği bestecisinin öncelikle filmin zamansal ve ritmik yapısını çözümlemesi gerekmektedir. Besteci, film müziğinin türünü, orkestrasyonunu ve bu öğelerin zamansal ve ritmik işlevlerini tanımlamalı ve kompozisyon için uygun teknikleri seçmelidir. Film müziğinde paralelizm, kompozisyonla ilgili alınacak zamansal, ritmik, ve tonal kararların, görsel ve işitsel bir uyum ve süreklilik içinde sağlanmasını önerirken, kontrpuantal uygulama,

kompozisyonda alınacak zamansal, ritmik ve tonal kararların görsel ve işitsel birlikte esnekliğini ya da karşıtlıklarını önermektedir.

Film müziğinde zamansal ve ritmik kompozisyon, fiziksel, psikolojik ve teknik işlevlerle üç ana kategori altında özetlenebilir;

- 1) Fiziksel işlevler, görüntüdeki eylemlerden, zaman ve mekan belirten anlatılara kadar etki eden müziğin yapılanmasını tanımlar.
 - a) Mickey Mousing tekniği, müziğin görüntüdeki her türlü hareketi zamansal ve ritmik olarak taklit ettiği durumları ortaya çıkarır.
 - b) Müzik, filmde zamansal ve mekansal anlatımı ortaya çıkarmak, desteklemek ya da karşıtlıklar yaratmak için, belirli türler, enstrümanlar ve ritmik kombinasyonlarla düzenlenir. Ayrıca, bu kullanım diegetic ve nondiegetic unsurlarla da ortaya çıkar.
- 2) Psikolojik işlevler, filmin psikolojik ve duygusal etkisinin yoğunlaştırılması için müziğin görüntülere paralelizm ya da kontrpuantal eksende yapılandırılmasıyla ortaya çıkar. Müzik, paralelizmde, görüntüdeki bilgileri tekrarlar ve geliştirir. Kontrpuantal kullanım diyalogda ya da eylemde vurgulanmayan ya da ortaya çıkmayan yeni bir anlamsal boyut kazandırır.
 - a) Müzik, filmin anlatısıyla eş zamanlı olarak belirli bir ruh hali yaratır.
 - b) Müzik, karakterin eyleminde ya da sözlerinde ifade edilmeyen ya da örtük iç dünyası hakkında ortaya çıkmamış duygu ve düşünceleri eş zamanlı olarak ortaya çıkarır.
 - c) Müzik, görüntülerle paralel olmayan bir anlamı ifade ederek izleyiciyi yanıltabilir ve yeni bir anlamsallık ortaya çıkarır.
- 3) Teknik işlevler, müziğin doğal biçimlenişiyle filmin genel yapısına verdiği destektir.
 - a) Müzik, sahneden sahneye süreklilik yaratır ve görüntüler arasındaki kesmeleri maskeler. Kesmelerin maskelenmesiyle, anlatıda yumuşak geçişlerin oluşturulmasına katkı sağlanır.
 - b) Müzikte temalar ve doku, film boyunca ortaya çıkarılır ve filme genel bir süreklilik sağlar. Filmde genel süreklilik, müziğin enstrümantal konfigürasyonunun sürekliliğiyle de sağlanır.

4. FİLM MÜZİĞİNDE PARAMETRİK VE BAĞLAMSAL ANALİZ

Bir filmde müziğin zaman ve ritim analizini mümkün kılan koşullar, film müziğinin oluşumunu sağlayan melodi, armoni ve ritim özelliklerinin zamansal ve ritmik olarak ölçülebilir olması ve bu özelliklerin filmlerin yapısına ve anlatısına uygun ölçülerde düzenlenebilirliğinden kaynaklanmaktadır. Film müziğinin etkinliğini belirleyen ilişkiler filmin zamansal ve anlatısal bağlamlarıyla her zaman doğru orantılı ortaya çıkmaktadır.

Film müziği bestecileri, üretimlerini, müziği oluşturan birbirinden farklı parametreyi (*melodi, armoni, ritim, orkestral doku, form, tını*) görüntülerle karakterize ederek gerçekleştirir. Bu parametreler, her bir film özelinde zamansal ve ritmik çeşitliliklerle görüntülere karakterize olur. Özellikle ritmik parametreler, müziğin tüm dokusunu domine edebilen unsurlarla ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, günümüz ana akım filmlerine müzikler besteleyen Hans Zimmer'ın üretimlerinde görülebilen büyük orkestral düzenlemeler, adeta müziğin ritmik bir makine gibi çalışabildiğinin göstergesidir. Zimmer'ın film müzikleri, perdedeki eylemleri anlatısal ve ritmik olarak pekiştirip geliştirdiği ve görüntülerin akışına süreklilik kazandırdığı için paralelizm olgusuyla ilişkilenebilmektedir.

Bir film müziğinde paralelizm kodlarının belirlenebilmesi için müzikal parametrelerin niteliği ve niceliğinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Film müziğinin tonalitesi, armonik içeriği, melodik ve ritmik yapısı, orkestral dokusu ve tınısal özelliklerinin belirlenmesi, film müziği analizinin gerçekleşebilmesi için gerekli olan temel koşullardır. Film müziğini müzikal parametrelerle analiz etmek önemlidir, çünkü film müziği en doğal ya da yapay durumlarda bile müziğin kendi temel mantığıyla ortaya çıkmaktadır.

Müzik analizi konusunda önemli kuramcılardan Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis/ Müzik Analizi İçin Bir Rehber* (1987) kitabında, müzikal çözümleme ve yorumlama için kullanılabilecek bazı analitik araçlar sunmaktadır. Cook, kitabında genel olarak, müzik parçasının melodik, armonik ya da ritmik içeriği ve bütünsel formuyla ilgili geleneksel bir müzik analizi önermektedir. Geleneksel müzik analizi, müziğin temel terminolojisinin tanımı ve onu temsil eden notasyon biçimlerinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir. Cook, geleneksel müzik analizi için iki ana yol olduğunu ifade etmektedir. Birincisi, müziğin genel form özellikleri, ikincisi ise melodik, armonik ve ritmik içeriğinin belirlenmesidir. Müziğin geleneksel ve en basit formları, ikili (A-B) ve üçlü formlar (A-B-A) olarak tanımlanmaktadır. Bu formlar, sonat, rondo, aria gibi çeşitli türlerin üslupsal içerikleri olarak ortaya çıkmaktadır. Rondo ve sonat formlarının en önemli özellikleri tematik olmalarıdır. Müziğin melodik, armonik ya da ritmik parçacıkları tema olarak belirlenebilmektedir. Tema dışında kalan kısımlar ise müziğin gelişimini sağlamaktadır. Tematik birimler, ton yapısıyla belirli bir ilişki içinde armonik, melodik ve ritmik olarak ortaya çıkabilen belirli bir permütasyon olarak tanımlanabilmektedir.

Dramatik bir işleve sahip olan tema, belirli zamanlarda tekrarlanarak müziğin gelişimine hizmet etmektedir (Cook, 1987: 8-9).

Film müziğinde tema, karakteristik bir sonorite olarak ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca, izleyici için filmde kolayca tanımlanabilecek fikirleri müzikal bir biçimle ortaya koymaktadır. Prendergast (1992: 233), film müziğinde kullanılan üç tematik biçim olduğunu ifade etmektedir. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi bu tematik biçimler, leitmotiv, monotema ve gelişimsel film müziği formudur. Gelişimsel film müziği formunda ana tema (*leitmotiv*), müziğin klasik sonat formunda olduğu gibi açıklayıcı bir işleve sahiptir ve film müziğinin genel formu boyunca kullanılacak olan müzikal malzemenin gelişimini sağlamaktadır. Ana tema ve gelişimi, film boyunca farklı ya da aynı müzikal malzemelerle sergilenebilir. Kompozisyonun belirlenebilmesi filmin gereklilikleriyle ilgilidir. Filmlerin her biri kendine özgü biçimsellikler taşır ve her sahne kendine özgü bir anlatı ve ritimsellik içerir. Film müziği temaları da filmin anlatısına uygun şekillerde zamanlanır ve biçimlenir. Film müziği temaları, filmin genel tonunu ve tutumunu belirleyebildiği gibi, izleyicinin beklentilerini de yönlendirebilmektedir.

Film müziği, genel olarak (*çağdaş müziğin bazı türleri haricinde*), tonalite, armoni, melodi, ritim, form, orkestrasyon gibi müzikal parametrelerin ilişkileriyle ortaya çıkar. Bu parametrelerin hareketli görüntüyle bağlantısında izole bir biçimde çalışmadığını anlamak gereklidir. Film, nihai anlamını gerçekleştirebilmek için birbirinden farklı unsuru bünyesine taşıyan, birleştirici bir sanat formudur. Müzik, zamansal, ritmik ve anlatsal özellikleriyle, film sanatına destek veren en güçlü bileşenlerden biridir. Müzik, sahneyi anlatsal olarak yönlendirir, anlatıda tematik ilişkiler kurar, karakterizasyonu sağlar, zaman-mekan yaratır ve filmin sürekliliğini destekler ya da kurar. Bu bağlamsallıkların ortaya çıkarılabilmesi için müziğin parametrik özelliklerinin filmin anlatısına göre belirlenmiş ve düzenlenmiş olması gerekmektedir.

Film müziğinde parametrik ve bağlamsal bir analizin gerçekleşebilmesi için aşağıdaki müzikal unsurların ortaya çıkarılması ve filmle olan yapısal ilişkilerinin değerlendirilmesi gerekmektedir.

- Tonalite ve armonik içerik
- Melodik içerik
- Ritmik içerik
- Form
- Orkestral Doku
- Tını

Parametrik ve bağlamsal analiz yöntemi, film müziğinin paralelizm ya da kontrpuantal yapıları üretip üretmediğinin belirlenimini sağlayabilmektedir. Bu bağlamda, paralelizm yapısına sahip olduğu düşünülen *Karayip Korsanları / Dünyanın Sonu* (2007, Hans Zimmer) film müzikleri, parametrik ve bağlamsal yöntemle çözümlenecek ve müziklerin filmle olan ilişkisinin paralelizmi üretip üretmediği ortaya çıkarılacaktır.

4.1. “Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu” Film Müzikleri Analizi

4.1.1 Filmin Künyesi ve Özeti

Filmin Adı: Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu (*Pirates of the Caribbean: At World's End*)

Yönetmen: Gore Verbinski

Senaryo: Terry Rossio, Ted Elliot, Stuart Beattie

Yapımcı: Eric Mcleod

Müzik: Hans Zimmer

Görüntü Yönetmeni: Dariusz Wolski

Vizyona Giriş Tarihi: 2007

Ülke: ABD

Süre: 170 dakika

Bütçe: 300 Milyon USD



Resim 4.1: Karayip Korsanları Dünyanın Sonu Film Afişi

“Karayip Korsanları Macera Film Serisinin” üçüncü filmi olan “*Karayip Korsanları:Dünyanın Sonu*” filmi, dünyanın farklı bölgelerinde hakimiyet sürdüren lider korsanların, birbirleriyle olan sarsıntılı ittifakları üzerine kurulu bir hikaye çerçevesinde ortaya

çıkılmaktadır. Korsan liderler, bağımsız ve özgür yaşama biçimlerini devam ettirebilmek için Brethern Mahkemesinde bir araya gelmek zorundadır. Ancak, lider korsanlardan kaptan Jack Sparrow (*Johnny Deep*), Davy Jones'un (*Bill Nighy*) tutsağıdır ve bu tutsaklıktan kurtarılarak acilen mahkemeye getirilmesi gerekmektedir. Kaptan Barbossa (*Geoffrey Rush*), Elizabeth Swann (*Keira Knightley*) ve Will Turner (*Orlando Bloom*), kaptan Sparrow'u kurtarmak için işbirliği kurar ve Sparrow'un tutsak edildiği 'dünyanın sonuna' doğru tehlikeli ve macera dolu bir yolculuk başlar. Bu yolculuk, Elizabeth ve Will arasında yaşanan aşkın, korsanların birbirleriyle olan dostluk ve düşmanlıklarının ve nesillerinin tükenmemesi için verilen ortak bir mücadelenin hikayesini anlatmaktadır. Bu hikaye, iyilik ile kötülük arasındaki dengeleri, yer yer mizahi yer yer de sert çatışmalarla ortaya çıkarmaktadır.

4.1.2. Filmin Müzikleri

Hans Zimmer'in, *Karayip Korsanları:Dünyanın Sonu* filmine bestelediği müzikler, toplam on üç parçadan oluşmaktadır. Müzikler, filmin zamansallığına aşağıdaki sıralamayla eklenmektedir;

- 1) Hoist the Colours (1:31)
- 2) Singapore (3:40)
- 3) At Wit's End (8:05)
- 4) Multiple Jacks (3:51)
- 5) Up Is Down (2:42)
- 6) I See Dead People In Boats (7:09)
- 7) The Brethren Court (2:21)
- 8) Parlay (2:10)
- 9) Calypso (3:02)
- 10) What Shall We Die For (2:02)
- 11) I Don't Think Now Is the Best Time (10:45)
- 12) One Day (4:01)
- 13) Drink Up Me Hearties (4:31)

Toplam Süre: 55 dakika 45 saniye

4.1.3. Tonalite ve Armonik İçerik

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müzikleri, tonal bir yapıda ortaya çıkmaktadır. Film genelinde müzik, baskın olarak 'Re Minör' ve 'Fa Majör' perdelerinde yapılandırılmaktadır. Hans Zimmer, film boyunca geliştirilmiş armonik yapılarla birlikte bu tonaliteleri tekrarlamaktadır. Zimmer'in armonik formülü, 'fa majör' ve 're minör' tonalitelerinde, tonik,

subdominant ve dominant (1, 4, 5) ilişkilerinin sıklıkla tekrarlandığı kullanımlarla kendini duyurmaktadır.

Filmin açılış müziği olan ve kederli bir korsan marşı olarak nitelendirilebilen, “*Hoist the Colors*”, bir grup insanın darağacına götürüldüğü sırada, idam edilmek üzere olan küçük bir çocuğun solo olarak başlattığı ve diğer insanların katılımıyla da koro olarak devam eden bir korsan marşı ya da ‘şarkısı’ olarak ortaya çıkmaktadır. Bu şarkı, sahneye uygun bir hüznün ortaya çıkarılmasını sağlayan, ‘fa minör’ tonunda düzenlenmiştir. Tonalitenin küçük aralıklarının, büyük aralıklarına göre daha koyu tınlatılması ve aralıklarda yüksek notaların bulunmaması, müziğin rengini matlaştırmakta ve sahneye uygun bir anlatısallıkla duyguyu ağırlaştırmaktadır. Şarkının solo olarak devam eden ikinci bölümünün ardından koronun eklenmesi ve insanların ritmik olarak ayaklarını kararlı bir şekilde yere vurmasıyla yaratılan işitsel gürlük, filmde bir ön ayaklanma olduğu hissini destekleyen bir durum olarak okunabilmektedir.

Filmin ikinci müziği “*Singapore*”un tonalitesi, ‘re minör’de ortaya çıkar ve bazen ana tonalitesi olan ‘fa majöre’ geçişleri duyulur. Bu eserin müzikal malzemelerinin minimalist öğeleri barındırdığı söylenebilir. Kompozisyonda ‘re minör’ perdede kısa ve sürekli tekrarlanan ostinato (*motif, cümle*) kalıplar duyulmaktadır. Bu kalıplar ‘fa, sol, la’ notalarını, akış içinde sürekli olarak tekrarlamaktadır. Ayrıca, sahnelerin mekansal olarak Singapur’da geçmesi nedeniyle de müzikte ‘re minör’ pentatonik dizilimler kullanılmaktadır.

Filmin üçüncü müziği “*At Wit’s End*”, ‘re minör’ tonalitesinde ‘1,4,5’ tonal kurallarına açık bir şekilde düzenlenmiştir. Film boyunca duyulacak olan bir çok temayı içinde barındıran bu müzik, filmin ‘macera’ ve ‘aşk’ temalarını tanıtmaya filmde en önemli müziklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmin dördüncü müziği “*Multiple Jacks*”de tonalite fikri ‘re minör’ tınlasa da, ilerleyen bölümlerde tonalitenin kasıtlı olarak gizlenmekte olduğu ifade edilebilmektedir. Tonalitenin gizlenmesi, kullanılan müzikal malzemelerin manipülasyonu ile mümkün hale getirilmiştir. Kullanılan enstrümanlarda kasıtlı olarak yapılan müzikal manipülasyonlar, ana karakter Jack Sparrow’u niteleyen müzikal unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır. Müzikteki tonal çatışmalar, uyumsuz akorlar ve sürekli tökezleyen ritmik anlatı, Sparrow’un karakteristik yanılsamaları, halüsinasyonları ve sarhoşluğunu vurgulamak için kullanılmaktadır.

Filmin beşinci müziği “*Up is Down*”ın tonalitesi ise re minörle başlar ve parça akışı boyunca birçok ölçüde kısa süreliğine de olsa birbirinden farklı tonalitelere (*B, F, C, Dm, Am*) dönüşür ve modülasyonlarla birlikte en sonunda ‘fa diyez minöre’ geçerek sonlanır. Akış boyunca baskın olan tonalite ‘re minör’dür. Film müziklerinin içinde modülasyonların (*tonalite değişikliği*) en sık duyulduğu parçadır.

Filmin altıncı müziği *"I See Dead People In Boats"* ise belirgin bir şekilde 're minör' tonalitesinde tonik-dominant (1-5) ilişkileriyle ortaya çıkmaktadır. Eserin ilerleyen bölümlerinde tonalitede tonik-subdominant (1-4) ve modal ilişkiler fark edilebilmektedir. Müzikte tonalite majör ya da minör olsun farketmez, ana ton (tonik, 1.derece) her zaman dörtlüsüyle (subdominant) ve beşlisiyle (dominant) baskın ilişkilere sahiptir ve tonalitenin ana kuralı olan '1, 4, 5' li yapılarla ortaya çıkmaktadır.

Filmin yedinci müziği *"The Brethren Court"*'de 're minör' tonalitede Sparrow'un müzikal manipölasyonlarla oluşturulan teması yeniden duyulmaktadır. İlerleyen bölümlerde 'fa minör' tonuna geçilmekte ve sonlara doğru yeni bir müzikal manipölasyon farklı bir tonalitede gizlenerek ortaya çıkarılmaktadır.

Filmin sekizinci müziği *"Parlay"*, 'la minör' tonda "la, si, do" nota tekrarlarına dayalı minimalist bir anlatı biçimine sahiptir. *Parlay*, savaşıma hazırlanan iki tarafın denizde birbirlerine yaklaştığı sırada duyulmaktadır. Korsan liderlerin görüşme için bir araya geldiği sırada müzikte duyulan rock gitar solosu, kovboy filmlerinde düello sırasında müzikte duyulan mızıka sesini taklit eder gibidir. Sahnede ve müzikte, korsan liderlerin bir düelloya tutuşabileceği açıkça yansıtılmaktadır.

Filmin dokuzuncu müziği *"Calypso"*, filmde tonalitesi en zengin olan müziktir. Müziğin barındırdığı tonal biçimlenişler, 'fa diyez minör, mi minör, fa minör, sol minör, re minör, do minör' gibi birbirinden farklı tonalitelerdeki akorlarla duyurulmaktadır. Müziğin başlangıcında, Tia Dalma'nın (Naomie Harris) vokali, yumuşak bir koro akışıyla birleşmektedir. Koronun yumuşak akışı, tutku dolu bir yükselişle, oldukça zengin bir orkestrasyonla birleşmektedir. Müziğin devamında Tia Dalma'nın yeniden duyulan vokaliyle birlikte tema, hayalet bir vokal ifadesine dönüşür ve sonlanır.

Filmin on numaralı müziği *"What Shall We Die For"*, 'si minör' ve 're minör' tonaliteleri arasında gezinmektedir. Bu müzik, son savaştan hemen önce Elizabeth'in korsanlara ilham veren bir konuşma yaptığı sırada duyulmaktadır. Müziğin sonlarına doğru duyulan koro, korsanların motivasyonun yükseldiği ve savaşıma hazır olduklarının göstergesi olarak duyurulabilmektedir. Ayrıca bu müzik *"Hoist The Colours"*'un müzikal olarak farklı bir biçimde gelişimini ortaya çıkarmaktadır.

Filmin onbirinci müziği *"I Don't Think Now Is the Best Time"* ise 're minor' tonunda başlar ve 'fa minöre' geçiş yaptıktan sonra tekrar 're minöre' döner ve 'do minör' tonalitesinde sonlanır. Bu müziğin tonalitesi ve ifadeleri birbiriyle bağlantılı olarak sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir. Filmin aksiyonunun yani tüm korsanların birbiriyle savaştığı kırkbeş dakikalık uzun süreç boyunca bu müzik sahnelerle eklenmektedir. Hans Zimmer, birbirinden farklı armonik yapıların ve müzikal motiflerin birbirleriyle ne şekilde karıştırılabileceği ve değiştirilebileceğini bu müzikle birlikte ustaca ortaya koymaktadır.

Filmin onikinci müziği *"One Day"*, filmin çatışma sahnelerinden aşk ve macera sahnelerine kadar birçok yerde duyurulabilen ve film boyunca devam eden müzikal motiflere nefes alma şansı veren bir yapılandırma ile filmde yer almaktadır. Bu müziğin tonalitesi 're minördür. Müziğin bütünsel yapısı yeni bir orkestrasyonla, büyük savaşın sonlarına doğru ortaya çıkmaktadır. Bu müzik, kazanılan zaferin ve aşkın hissiyatına ortak olabilmesi bakımından oldukça özel bir içeriğe sahiptir.

Filmin onüçüncü ve kapanış müziği *'Drink Up Me Hearties'* in tonalitesi, film genelinde müziklerin çoğunda ortaya çıkan 're minör' tonalitesinde yapılandırılmıştır. Müzik, eğlenceli bir melodiyle başlar ve sonrasında Jack Sparrow'un temalarına girer. Ardından filmin müziklerinin çoğunda yer alan 'aşk' temalarını tekrarlar ve kendine özgü bir yapılanma kurarak, şefkatli, iyimser ve maceracı bir hissiyatla filmi sonlandırır.

4.1.4. Melodik İçerik

Hans Zimmer'ın, *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* filmi için bestelediği melodiler, müziklerin kompozisyonu için bir ön hazırlık yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. Bu melodilerin işlevselliği, filmin dramatik yapılarına uygun müziklerin geliştirilebilmesi için büyük önem taşımaktadır. Filmde yer alan melodiler, kimi zaman basit kimi zaman da yoğun bir anlatısalığa hizmet etmektedir. Melodiler, filmin dramatik yapısına göre düzenlenmekte ve film müziğinin tematik gelişimlerine hizmet etmektedir.

Filmin açılış müziği *"Hoist the Colours"*, basit sayılabilecek ancak titizlikle düşünülmüş bir melodidir. Filmin başlangıcında yer alan bu melodi, korsanlar hakkında fikir veren ya da onları tanıtan ve aynı zamanda duygularını açığa çıkaran bir ifade biçimine sahiptir. Bu melodi, film boyunca kompozisyonel farklılıklarla yeniden kullanılmaktadır. Melodinin küçük üçlü aralıklarının koyu ve sıkıntılı seslenmesi, müzikal olarak bir eklenti ve işitsel olarak bir beklenti hissiyatı yaratmaktadır. Zimmer'ın bu melodiyi tematik olarak kullanacağı aşikardır ve kendisi tarafından zekice planlanmıştır. Ayrıca, melodi hikayenin anlatımını geliştirmek için ilk iki sahnede diegetik bir unsur olarak kullanılmaktadır. Diegetik müzik, sahnedeki eylemin bir parçası olarak ya da diğer bir ifadeyle 'kaynak müzik' olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, melodi kompozisyonel gelişimlerle birlikte nondiegetik bir unsur olarak yeniden duyurulmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi nondiegetik müzik filmde atmosfer yaratmanın bir parçasıdır. *"Hoist the Colours"*un melodisi filmin ilk sahnesinde, idam edilmek üzere olan küçük bir çocuk tarafından seslendirilir ve hemen ardından asılmak üzere olan diğer insanların koro biçiminde eşlik etmesiyle devam eder. Melodi, filmin bir sonraki sahnesinde, Elizabeth Swann'ın Singapur'da bir teknede kürek çekerken mırıldanmasıyla tekrar ortaya çıkar. Melodi, ilk iki sahnede diegetik bir unsurken, nondiegetik bir anlatıyla *"What Shall We Die For"*da yeniden ortaya çıkmaktadır.

Filmin ikinci etkileyici melodisi, *"I See Dead People In Boats"* da ortaya çıkmaktadır. Bu melodi, macera temalarındaki 'baskın' ve 'kararlı' havanın dışında, lirik, hüznü ve oldukça yumuşak bir kompozisyonel yapıyla da ortaya çıkarılmaktadır. Melodi, Elizabeth'in babasının kaderi hakkındaki korkunç gerçeği öğrendiği sırada 'hüznü' bir şekilde kendini duyurmaktadır. Ancak, melodinin lirik dönüşümleri, Elizabeth'in babasının kaderini tersine çevirmeye çalıştığı sırada maceracı bir hissiyata bürünmektedir. Melodi, aynı zamanda serinin ilk filmi olan *Karayip Korsanları: Siyah İncinin Lanetinde*, Will ve Elizabeth'in aşk teması olarak ortaya çıkmıştır. Bu aşk teması filmin birçok sahnesinde farklı müzikal biçimlerde tekrar duyurulur.

Filmin üçüncü müziği *"At Wind's End"* in melodisi ise diğer melodilerde de olduğu gibi, filmin birçok sahnesinde gerçekleşen tematik gelişimlere hizmet etmektedir. Bu melodi, Karayip Korsanları serisinin tüm filmleri içinde ilk defa *"Dünyanın Sonunda"* yer almaktadır ve filmin macera ve aşk motiflerinin gelişimini ortaya çıkarmaktadır. Melodinin aşkı yansıtan tematik gelişimleri, Davy Jones ve Calypso arasında yaşanan ilişkiyi vurguladığı gibi, Elizabeth Swann ve Will Turner'ın ilişkisinde karşı bir melodi olarak da duyurulur ve karakterlerin sonunda birlikte olamayacaklarını ifade eden bir anlatıyı vurgular. Nitekim, filmde yaşanan aşkların birliktelikle sonuçlanmadığı da açıkça görülmektedir. Filmin bazı müziklerinin melodilerinde olduğu gibi, bu melodinin de tematik olarak filmin belirli bölümlerinde tekrarlandığı duyulmaktadır. Ayrıca, bu melodi, Jack Sparrow'un kurtarılması için *"dünyanın sonuna"* doğru çıkılan yolculukta macera teması olarak duyulmaktadır. Ayrıca, bu müzikte yer alan 'Davy Jones' teması, Jones ve Calypso'nun bir araya geldiği sahnede diegetik bir unsur olarak yer almaktadır. Bu tema diegetik bir unsur olarak, sahnede yer alan iki 'müzik kutusundan' art arda duyurulmaktadır.

"Multiple Jacks" de yer alan melodiler, diğer melodilere oranla fazla bir derinliğe ve düzene sahip olmasa da, Jack Sparrow'u sembolize eden tematik biçimsellikle filmin belirli sahnelerinde yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu melodiler, kimi zaman mizahi bir şekilde Sparrow'un beceriksizliğini ve sarhoşluğunu ortaya sererken, kimi zaman da Sparrow'un güçlü ve onurlu karakterini sembolize eden ifadelerle ortaya çıkmaktadır.

Film müziği melodileri, kompozisyon boyunca aynı şekillerde ya da farklı müzikal parametrelerin (*armoni, ritim, enstrüman*) kullanımıyla, tematik olarak işlenmekte, tekrarlanmakta ve çeşitlenmektedir. *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* film müziklerinde özellikle ve sıkça vurgulanan 'aşk', 'macera' ve 'korsan' temaları, film boyunca sahnedeki anlatılara eklenerek izleyicilere dramatik etkilerin yeniden hatırlatılmasını sağlamaktadır. Gorbman (1987: 17), film müziğinde tematik olarak tekrarlanan bir melodinin, sahnelerdeki dramatik unsurlarla 'aşılmalı' olduğunu ifade eder. Melodi ya da müzikal bir tema, filmde tekrarlandığı her seferde, öncesinde biriken anlamların toplamıyla ortaya çıkmaktadır ve "X+ birikmiş anlamların" tamamlayıcısı olmaktadır.

4.1.5. Ritmik İçerik

Filmin açılış sahnesinin ilk saniyesinden itibaren duyulmaya başlayan trampetler, sahne sonlanana kadar belirli bir ritimsellikte yirmi ölçü (4/4'lük) ve toplamda 3 dakika 28 saniye boyunca devam etmektedir. Trampetlerin ritimselliği, dalgaların sert ve büyük kayalara çarpışı gibi bir doğa olayının taklidi olarak ortaya çıkar. Ayrıca, trampetlerin ritmik tekrarları ve tınısı, sahnenin anlatımıyla doğru orantılı olarak, acımasız ve güçlü bir militarist çağrışım yaratır. Bu sahnenin 1. dakika 45. saniyesinde, birinci film müziği olan "Hoist the Colours" 3/4'lük bir ritimde, 90 metronomla, 34 ölçü boyunca sürer ve trampetlerle birlikte 3.28'de sonlanır.



Şekil 4.1: 'Hoist the Colours' müziğinin melodik ve ritmik akışı

"Singapore", 4/4' lük bir ritimde başlar (toplam 92 ölçü) ve 20. ölçüye kadar moderato bir tempoda devam eder. Yirminci ölçüden itibaren tempo 110 metronomla hızlanır, 28. ölçüde ritim üç ölçü 3/4'lük olur ve 31. ölçüde 7/8 'lık bir ritimle devam eder. Otuz birinci ölçüde ritim bir ölçü 2/4'lük olur ve 33. ölçüde 4/4'lük ritme geri dönüş gerçekleşir. 42. ölçüde bir ölçü 3/4'lüktür ve 43. ölçüde tekrar 4/4'lük ritme dönüş gerçekleşir. 47. ölçü 2/4'lük devam eder ve 48. ölçüde 4/4'lük ritme geri dönüş. 50. ölçüde tempo 90'a düşer. 62. ölçüde ise ritim 3/4'e döner ve tempo 100 metronomla hızlanır. 84. ölçü 2/4'lüktür ve 85. ölçüde ritim 3/4'e geri döner ve müziğin akışı son ölçüye kadar bu ritimde devam eder. Müziğin 20. ölçüsünde artan tempoyla (110 metronom) birlikte, tutti orkestranın tek bir vurmali çalgı gibi kullanıldığı duyulmaktadır. Orkestral ritmik ostinatolar (müziğin sürekli devam eden cümlesi) momentumu (hareket miktarını) 48. ölçüye kadar aynı süreklilikte ilerletmektedir. 48. ölçüde ise tempo ve ritim ağırlaşır ve müziğin başlangıcındaki temaya geri dönüş. 62. ölçüde farklı bir ritim ve yeni bir tema başlar. 84. ölçüde yine farklı bir ritim ve son tema seslenir ve 92. ölçüyle müzik sonlanır.

Müziğin zamansallığı ve ritmik sürekliliği daima sahnede yaratılan anlatıların zamansallığı ve ritmik temposuna göre belirlenmektedir.

“At Wit’s End”’de ortaya çıkan en belirgin ritmik içerik, müziğin ostinatolarla yarattığı ritimselliktir. Müziğin genel akışı legato, ağır ve yumuşak bir içeriğe sahiptir. Ancak, sonlara doğru ortaya çıkan baskın ostinatolar ve tutti orkestranın trillerle biçimlendirilen ritmik figürasyonları ve modülasyonların çeşitliliği, büyük bir tehlikenin ya da ağır bir çöküşün habercisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sırada sahnede geminin devasa bir şelaleye doğru ilerleyişi ve korsanların gemiyle birlikte bu korkunç şelaleden aşağıya düşüşünü izleriz.

“Multiple Jacks”’de ritim (6/8), akordu bozuk seslenen ve elektronik bir tınıyla üretilmiş olan kopuk tellerin seyrek vuruşlarıyla başlamaktadır. Ayrıca elektronik bir harpiscord ve yine elektronik olarak seslenen yaylıların eklenmesiyle aynı ritimsellik iki dakika boyunca devam ettirilir. Parçanın devamında elektronik olarak üretilmiş olan tüm sesler yavaşça hız kazanmakta ve akışa vurmalılarının eklenmesiyle birlikte ritimsel gürlük arttırılmaktadır.

“Up Is Down”, başlangıçtan sona kadar (32. tek ölçü hariç, 2/4) 4/4’lük bir ritimde ilerlemektedir. Tempo 128 metronomdadır ve müziğin sonuna kadar tempo düşmez. Müzik Jack Sparrow’u tanımlayan temaların kullanımıyla başlar ve ritmik ostinatolarla devam eder. Flütlerin ritmik figürleri, denizcilerin dansı olan *hornpipe* müziğine benzetilmektedir. Hornpipe, İrlanda, İskoçya ve İngiltere’ye özgü bir halk dansıdır. 16. yüzyıldan günümüze kadar gelen hornpipe, denizcilerin gemide oynadıkları bir dans formu olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca, hornpipe, boynuzdan yapılan kamışlı ve nefesli bir çalgıdır ve çoğunlukla gayda ya da tuluma eklenerek çalınır. Müzikteki flütlerin, karakteristik tınısı ve ritmik figürleri, müzikal bir kodlama biçimi olarak hornpipe müziğine benzetilmiştir. Müzikteki ritmik figürler, farklı tonalitelere karşılıklı bir soru-cevap ilişkisi kurmaktadır. Ritmik ostinatolar devam ederken, filmin aşk teması bu sefer kahramanca bir melodi olarak yükselmeye başlar. Önce kemanlarla başlayan ritmik figür, sonrasında flüt, pikolo, klarinet ve fagot tarafından taklit edilir ve sonrasında tutti orkestra, tüm bu soru ve cevaplara kahramanca bir tavır koyar, tema değişir, modülasyonlar ortaya çıkar ve müzikal gelişim tamamlanır. Müziğin başından sonuna kadar süren ritmik ostinatolar, kimi zaman güçlü kimi zaman zayıf vurgularla ortaya çıksa da sonuna kadar kararlı bir şekilde kesilmeden devam etmektedir. Çünkü, sahnede sürekli bir hareket vardır ve müzik ritmik olarak aksiyonu yürütür ve anlatıyı pekiştirir. Ostinatolar, geminin sağdan sola sallanma hareketlerini simüle etmektedir. Bu sahnede korsanlar gemiyi baş aşağı çevirebilmek için özellikle sağa sola sallamaktadır. Müzik burada çok büyük bir etkiye sahip olmasa da korsanların mizahi yanlarını ortaya çıkarabilmektedir. Sahnenin devamında müzikteki ritmik ostinatoların gürlüğünün sönmesi ve orkestrasyonun nota değerlerinin uzamasıyla sahnenin sonlanmak üzere olduğu haber verilir. Müzik ve sahne aynı anda sonlanır.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Up is Down'. The top staff is a Jig in 3/4 time, marked with a tempo of 128. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The instruments listed are Flute, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoon, Violoncello, and Contrabass. The bottom staff shows the same instruments (Fl., Cl., B. Cl., Bsn., Vc., Cb.) with a different rhythmic pattern, also featuring triplets and sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 4.2: 'Up is Down'da, ritmik figürlerin farklı enstrümanlardaki dağılımı

The image displays a musical score for the piece 'Up is Down'. The score is written for five instruments: Flute and picc., Bass Clarinet in Bb, Bassoon, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Jig 128'. The first system shows the first three measures, and the second system shows the next three measures. The Flute and picc. part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Bass Clarinet, Bassoon, Violoncello, and Contrabass parts feature a simpler rhythmic pattern with eighth notes and triplets.

Şekil 4.3: 'Up is Down' müziğindeki ritmik ostinatolar

"I See Dead People In Boats"un ritimselliği genel akış boyunca sakin ve ağırlı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. 4/4'lük bir ritim içerisinde yapılandırılan müzik, Obua'nın seslendirdiği 'aşk' temasıyla başlamaktadır. Bu tema gelişimini sürdürürken kontrbaslar kısa bir süreliğine (2 ölçü) Jack Sparrow temasını duyurmaktadır. Müziğin devamında hayalet koro akışa eklenir ve beşinci dakikadan sonra yaylılar aşk temasının ikinci versiyonuna geçiş yapar. Aşk temasının üçüncü versiyonu ise ritmik olarak öncekilere göre daha hızlı bir tempoda ortaya çıkmaktadır. Finaldeki son ritmik vurgu, organ tarafından seslenir ve seslenen bu akor iki ölçü sürerek müziği sona erdirir.

I See Dead People In Boats müziğinde, 17 ölçü boyunca 4/4'lük bir ritimde devam eden melodik, ritmik ve armonik akış, filmin 'aşk' temasının sergilenmesini içermektedir. Obua enstrümanından solo olarak seslendirilen 'aşk teması', toplam 14 çekimden oluşan bir sekansta, 1 dakika 19 saniye boyunca sürmektedir.

1. Çekim

2. Çekim



♩ = 50

Oboe

3. Çekim

4. Çekim

5. Çekim



5

6. Çekim

7. Çekim

8. Çekim

9. Çekim

10. Çekim



9

10. Çekim

11. Çekim

12. Çekim



13

13. Çekim

14. Çekim



Şekil 4.4: 'Aşk' teması görsel ve işitsel ritmik akış

"The Brethren Court", Sparrow'un 6/8'lik ritimdeki tematik müziğiyle başlar. Ardından on beş ölçü 3/4'lük devam eden müzik, Sparrow'un babası Kaptan Teague'yu (Keith Richards) karakterize eden müzikal bir düzenlemeyle 18 ölçü 6/8'lik bir ritimde devam eder ve sonlanır. Müzikteki son düzenleme, akordeon/mandolin/santur üçlüsüyle duyurulmaktadır ve filmin açılış şarkısı olan *Hoist the Colours* melodisi, farklı müzikal malzemelerle tekrar seslenir.

"I Don't Think Now Is The Best Time" müziğinin ritimselliği ise yoğun ostinatolarla birlikte savaşın başlangıcına işaret etmektedir. Sahnenin dramatik etkisinin korunabilmesi için yüksek derecede yaylı ritimselliği tercih edilmiştir. Müzikte braslar (*bakır nefesliler*) ve yaylılar birbirleriyle sürekli bir ritmik çatışma halindedir. Yaylıların, brasların, vurmalarının ve koronun dinamik ritimselliği sahnedeki huzursuzluğun yansıtılması için oldukça etkili bir yöntem olarak ortaya çıkar. Zimmer, filmin en yoğun enerjisini ya da ritmik figürasyonlarının yoğunluğunu bu müzikte ortaya çıkarmaktadır. Bu müzikte orkestra adeta ritmik bir makine gibi çalışır. Müzikte

zaman zaman legato geçişler yer alsada müziğin geneline staccato bir ritimsellik ve yoğun ostinatolar hakimdir.

Final müziği *“Drink Up Me Hearties”*, filmin sonlanışına kadar toplam yüz on beş ölçü devam eden bir zamansallığa sahiptir ve tüm yapı toplamda 4 dakika 5 saniye sürmektedir. Müziğin tamamında, baskın olarak yerleşen ritim, 4/4'lük ve 12/ 8'lik kalıplarla ortaya çıkar. Başlangıçtan sona kadar tempo sekiz ölçü 80 (mosso), on iki ölçü 100 (a tempo), on üç ölçü 120 (allegro), elli üç ölçü 140 (allegro molto), yirmi sekiz ölçü 80 (andante) metronomda ilerler. Tempo sayıları yükseldikçe müzik hızlanmakta, tempo sayıları düştükçe müzik ağırlaşmaktadır. *“Drink Up Me Hearties”*, akordionla başlayan eğlenceli bir melodiyle açılış yapar. Bu melodi, Karayip Korsanları serisinin ikinci filmi olan *‘Ölü Adamın Sandığından’* bu filme eklenen tematik bir melodidir. Bu melodinin ardından seride daha önce yer almış olan temaların kısa süreli tekrarları duyurulur ve Sparrow'un temasına geçiş yapılır. Müziğin ritmi ve temposu bu temalara göre değişiklik göstermektedir. Daha sonra Karayip Korsanları serisinin ana teması başlar ve ardından filmde yer alan tüm temalar sırasıyla sergilenir. Müzik, yaylıların üç ölçü boyunca devam ettirdiği bir tril süslemesiyle, kreşendo ve dekreşendo (p, ff, ppp) bir nüansla sonlanır.

4.1.6. Form

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinde, formu en yalın olarak değerlendirilebilecek olan müzikal yapı, filmin açılış müziği olan *“Hoist the Colours”*da belirlenmektedir. Bu şarkı, ikili yapı olarak nitelendirilen 'A-B' formunda bestelenmiştir. Birinci form (A), küçük çocuğun dar ağacına çıkarıldığında söylediği ve 18 ölçü boyunca süren bir melodi olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci form (B), yine aynı şekilde infaz edilmek üzere olan bir korsanın söylediği ve koronun da (*tüm korsanların*) eşlik ettiği, 16 ölçü boyunca süren melodiyle ortaya çıkmaktadır. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, melodiler ne kadar basit olursa olsun, film müziğinin yapısal olarak geliştirilebilmesine önemli ölçüde katkı sağlayan tematik unsurlardır.

Dünyanın Sonu film müzikleri, gelişimsel film müziği formuna sahiptir. Zimmer, bestelediği melodileri filmin farklı sahnelerine uygun şekillerde işler ve müzikal olarak geliştirir. Filmin müziklerinde genel olarak duyulabilen melodik yapılar, “aşk teması”, “korsan teması” ve “macera teması” olarak belirlenmektedir. Bu temalar, gelişimsel film müziği formunun en küçük parçaları olsa da anlatıların vurgulanmasına en çok hizmet eden yapı taşlarıdır. Film müziğinde leitmotiv olarak değerlendirilen müzikal temalar, filmin sahnelerinde ortaya çıkan romantizm, karamsarlık, cesaret, nezaket ya da öfke gibi birçok etkiyi farklı sahnelerde yeniden ortaya çıkarabilmektedir. Filmin leitmotivleri, farklı sahnelerde farklı

müzikal biçimlerle yapılanarak karakterlerin ve sahne olaylarının duygu değişimlerini ortaya çıkarmaktadır.

"Singapore" film müziği, A-B-A-C-D formlarıyla ortaya çıkmaktadır. 'A' formları, filmde Singapur mekanını ve Asya'lı korsan Kaptan Sao Feng'i (Chow Yun Fat) tanımlamaktadır. Müziğin 'D' formu ise 'Jack Sparrow'un' teması olarak sergilenmektedir.

"At Wit's And", müziğinin genel formu A-B-C-D-E-F olarak düzenlenmektedir. Gelişimsel film müziği formunu yoğun bir şekilde ortaya çıkaran bu düzenleme, birbirinden farklı temaların art arda sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Düzenlemenin 'A' formu filmin 'aşk' temasını tanıtırken, 'B' formu Calypso'nun temasını ortaya çıkarmaktadır. 'C' formu filmin 'macera' temasını sergilerken, 'D' formu, "Davy Jones" ve 'aşk' temasının art arda sunumuyla ortaya çıkar. 'E' formu ise tüm temaların bir arada bulunduğu ve temaların farklı müzikal biçimselliklerle sunulduğu bir form olarak ortaya çıkmaktadır.

"Multiple Jacks", A-B formundan oluşan ikili bir yapı olarak ortaya çıkar ve 'Jack Sparrow' temasını sergiler.

"Up Is Down"ın genel formu A-B olarak ortaya çıkmaktadır. 'A' formunda 'macera' ve 'Sparrow' temaları sergilenirken, 'B' formunda ise 'aşk', 'macera', 'Sparrow' ve 'Davy Jones' temalarının karışımından oluşan bir yapısalılık söz konusu olmaktadır. Müziğin 'B' formunun gelişiminde en çok dikkat çeken nokta müzikal modülasyonların artışıdır. Bunun nedeni, sahnedeki heyecanın yükseltilmeye çalışılmasıyla doğru orantılıdır.

"I See Dead People In Boats", A-B-C-D müzikal formuna sahiptir. 'A' formu 'aşk' temasıyla açılmaktadır ve Elizabeth Swann'ın babasına olan tutkusu bu temayla sergilenmektedir. 'B' formu Sparrow'un temasının sunumudur. 'C' formu ise 'hayalet' temasının sergilenmesinden oluşmaktadır ve bu sırada, sahnede ölü insanların teknelerle geçişi görülmektedir. Müziğin son formu olan 'D' formunda 'macera' temasının duyurulması, korsanların yeni bir maceraya yelken açtığının göstergesidir.

"The Brethren Court", A-B-C form yapısına sahiptir. 'A' formunda Jack Sparrow'un teması, 'B' formunda Davy Jones'un teması ve 'C' formunda Kaptan Teague'nın (Jack Sparrow'un babası) teması sergilenir.

"Parlay", tek bir formdan (A) oluşmaktadır. Bu form 'aşk' temasını farklı bir müzikal düzenlemeyle sunar. Filmin müzikleri içinde ilk defa bu form içinde bir elektro gitar solosu duyulmaktadır. Müziğin ortaya çıktığı sırada, Kaptan korsanların denizin orta yerinde yer alan bir kum adacığında birbirlerine doğru yaklaştıkları görülür. Müzik, korsanların karşılıklı bir düelloya tutuşacakları hissini yansıtır.

"Calypso", tek formulu (A) bir anlatıdan oluşur. Form içinde duyulan bazı motifler ve modülasyonlar 'Davy Jones', 'aşk' ve 'macera' temalarını işaretlemektedir. Ancak, genel olarak

bu form, Tia Dalma'nın (Naomie Harris) temasını sergiler. Karayip Korsanları serisinin bu filminde, Tia Dalma'nın deniz tanrıçası 'Calypso' olduğu ortaya çıkarılmaktadır.

"What Shall We Die For", A formundan oluşur ve filmin ana temalarından biri olan (*Hoist The Colours*) 'korsan' temasını orkestrasyonla sergiler. Bu form aynı tema üzerinden yürütülen iki farklı tonaliteye sahiptir. Temanın ritmik ve melodik yürüyüşleri aynı kalır ancak form içinde modülasyonlar armonik olarak değişimi sağlar.

"I Don't Think Now Is the Best Time"ın genel formu A-B-C olarak ortaya çıkar. Filmin en hararetli orkestrasyonuna sahip olan bu yapı, 'A' formunda serinin daha önceki filmi olan '*Ölü Adamın Sandığı*'ndan temalar taşır. Müziğin genel yapısı militarist bir tarza sahiptir ve sert, kararlı, coşkulu, parlak ve güçlü bir orkestrasyonla yapılır. 'B' formu, tematik olarak 'Davy Jones'u sergiler. 'C' formunda ise 'Jack Sparrow' temasından 'korsan' temasına, 'aşk' temasından 'macera' temasına kadar filmin birçok teması art arda sergilenir. Bu müzik, filmin aksiyonunun en yüksek olduğu son savaş sırasında ortaya çıkar.

"One Day", 'A' ve 'B' formundan oluşan ikili bir yapıda düzenlenmiştir. Müziğin 'A' formunda baskın olarak macera teması sergilenirken 'B' formunda baskın olarak 'aşk' teması sergilenir.

Filmin final müziği olan '*Drink Up Me Hearties*'da form, A, B, A, A, C tema sıralaması belirlenmektedir. 'Sparrow' temasıyla başlayan yapı, 'korsan' ve 'macera' temalarının art arda sergilenmesiyle devam eder. Temalar, farklı müzikal düzenlemelerle ortaya çıkar. Genel müzik yapısı içinde görülen üç 'A' formu da aynı temanın farklı müzikal düzenlemelerini sergiler. Yapıda görülen 'C' formu ise filmin ana temasıdır ve jenerik akarken duyulur.

4.1.7. Orkestral Doku

"*Hoist the Colours*", trampet, davul ve çan üçlüsünden oluşan bir orkestral dokuya sahiptir. Trampet ve davullar, anlatıda 'militarist' çağrışımı yaratırken, kilise çanı 'din' inancını işaretlemektedir. Trampet, davul ve çan, sahnenin başlangıcında seyrek ve düşük nüanslarla ortaya çıkarken, koronun kudretli bir şekilde şarkıyı devam ettirmesiyle birlikte güçlenmektedir. Parçanın genel ses dokusu perküsyon (*trampet, davul, çan*) ve insan seslerinden oluşmaktadır.

"*Singapore*", yumuşak ve düşük sesli bir 'gong'la açılış yapar ve ardından Çin'lilerin iki telli kemanı olan 'Erhu'nun melodisiyle devam eder. Bu melodi Sao Feng'in temasıdır. Melodiye Çin geleneksel shakuhachi (*Çin bambu flüt*) ve pipe (*boru*) çalgıları eşlik eder ve devamında kemanlar ve vurmaları eklenir. Melodi, sahnenin mekansal doğasını yansıtan gizemli ve ürkütücü bir çağrışım yaratır. Müziğin 'A' formunu oluşturan bu yapı, Çin pentatonik (5'li) modla yapılandırılmıştır. Müziğin 'B' formunda ise bakır nefesliler (*trompet, trombon, korno, tuba*) ve vurmaları, ritmik bir ostinatoyla gerilimli bir aksiyonun ipucunu verir. Müziğin

devamında bakır nefesliler aceleci bir biçimde Beckett'in (*Doğu Hindistan Ticaret Şirketinin müzikal teması*) temasını sergiler ve ardından orkestrasyonda hızlıca Asya desenleri ortaya çıkarılır ve sonra ritmik ostinatlara tekrar dönülür. Müziğin devamında, Sao Feng'in teması 'Erhu'yla tekrar sergilenir ve ardından bando trampetlerinin ritmik yürüyüşüyle birlikte serinin ilk filmdeki 'Jack Sparrow' teması ortaya çıkar. Bu temaya bir süre sonra koro da dahil olur ve 'B' formu bu orkestrasyonla sonlanır. Müzikte son cümle, eğlenceli 'Jack Sparrow' temasıdır ve bu tema fagot ve çello birlikteliğiyle sergilendikten sonra brasslardan (*bakır nefesliler*) duyulan tek bir akorla sonlanır.

"*At Wit's End*", kemanların yüksek perdeden tuttuğu uzun notalar ve kornodan seslenen 'aşk' temasının sergilenmesiyle başlar. Yaylılar alt perdelerden seslendirdiği tremololarla, bir önceki yumuşak atmosferi yavaş yavaş koyulaştırmaya başlar ve tema hüznle dolar. Yaylılarda ostinatlara öne çıkmaya başladıkça temanın hüznü uzaklaşarak kaybolur. 'Aşk' teması kornolarda kahramanca bir hissiyatla yeniden duyulmaya başlar ve nazikçe tüm 'ilahi koroyu' ayaklandırır. Koro, aşk temasının farklı bir versiyonunu sakince sergilerken yaylıların bir anlık atağıyla tüm orkestra ayaklanır. Daha sonra 'Davy Jones'un' teması müzik kutusunun romantik sesiyle sergilenmeye başlar. Bu tema, yaylıların şefkatli ifadesiyle 'aşk' temasına geçiş yaptığında, sonlanır. 'Aşk' teması orkestranın dramatik ifadesiyle tekrar ayağa kalkar ve 'Davy Jones' temasına geçilmesiyle birlikte sona erdirilir. 'Davy Jones' teması dramatik bir orkestrasyonla gelişim sağlarken yeni bir aksiyon dizisinin de habercisi olarak ortaya çıkar. Müzik, yaylıların alt perdelerden seslendirdiği ritmik ostinatlara ve kornonun yükselişiyle birlikte hızlanmaya başlar. Bu hız, koronun gerçekleştirdiği bir akor patlamasıyla birlikte doruğa ulaşır ve orkestra bir anlığına sersemler ve duraksar. Kısa bir süre sonra orkestra kızgınlıkla ivme kazanır, yükselir ve ritmik ostinatlara birlikte gerginliğini devam ettirir. Müzik, tutti bir orkestrasyon ve koroyla sonlanır.

"*Multiple Jacks*", elektronik olarak düzenlenmiş ortam sesleri, telleri gevşemiş ya da akordu bozulmuş bir gitar, zil sesleri, banjo, pan flüt ve klavsenle ortaya çıkan orkestral dokulara sahiptir. Müziğin 'A' formu genel olarak uyumsuz ve tökezleyen bir ritmik yapıda ortaya çıkar. Müziğin 'B' formu atmosferik bir ambiyansla ortaya çıkar ve düzenlemede aşınmış elektronik sesler yer alır. Müzik perküsyon darbeleriyle yaratılmış olan ritmik bir yapıyla hızlandırılarak sonlanır.

"*Up Is Down*", bakır nefeslilerin kreşendosuyla başlar ve yaylıların ritmik ostinatosuyla devam eder. Keman ve pikolo sololarının bulunduğu pasajlar, müzikal olarak pastoral bir hissiyat vermektedir. Bu müzikal yapının gelişiminden hemen sonra 'macera' teması, yaylılardan seslenen coşkulu bir melodiyle yükselmeye başlar. Müziğin ilerleyen saniyelerinde pikolo, klarinet ve fagot sırayla ritmik ostinatlara tekrar eder ve ardından orkestra yeni temaya giriş yapar. Tema, bakır nefesliler ve modülasyonlarla (*tonalite değişikliği*), tekrarlanır. Son iki

temada da aynı orkestral dokular (*bakır nefesliler, yaylılar, vurmaları*) yer alır. Müzik, tutti orkestra ve koro birlikteliğiyle sonlanır.

"*I See Dead People In boats*", solo bir koranglenin (*İngiliz kornosu, obuanın bir çeşiti*) 'aşk' temasını sergilemesiyle başlar. Temanın sergilenişinde geri plandan seslenen yaylılar müziğin armonik olarak tamamlayıcılarıdır. Yumuşak ve romantik bir hissiyatla devam eden 'aşk' teması, kontrbas ve çellolar tarafından seslendirilen tek ölçülük 'Sparrow' temasıyla kesintiye uğrar. Bu temanın duyurulmasının ardından yaylılar akorları ağır bir hızla kabartıp kabartıp geri çeker ve pasaj bir süre daha bu şekilde devam eder. Bu pasaj tutti orkestrayla birlikte yerini uzaktan seslenen eterik bir koroya (*hayalet koro*) bırakır. Müziğin devamında orkestrasyon uzun süre boyunca sadece yaylılardan (*keman, viyola, çello, kontrbas*) oluşur. Müzik, bakır nefeslilerin ve ostinatoların eklenmesiyle birlikte yeniden ayaklanmakta ve orkestradan duyulan son akorun, organ (*kilise orgu*) tarafından tutulmasıyla birlikte sonlanır.

"*The Brethren Court*", '*Multiple Jack*'in 'A' formunda ortaya çıkan ve 'Sparrow' temasının ifadesi olan, aynı orkestral dokuyla (*elektronik sesler, pan flüt, banjo, klavsen*) başlar. Müziğin devamında "*Hoist The Colours*" temasının görkemli orkestrasyonuna (*koro, yaylılar, trompet*) geçiş yapılır. Müziğin son formunda (C) ise "*Hoist The Colours*" teması, akordeon, mandolin, santur ve brasslarla düzenlenmiş olan farklı dokular ve farklı bir orkestral düzenlemeyle ortaya çıkar. Bu form sonlanmadan hemen önce temayı tekrarlayan pipe (*boru*) ve yaylılar müziğe eklenir.

"*Parlay*"ın orkestral dokusu yaylılar, bakır nefesliler ve korodan oluşur. Parça yaylıların gerginlik yaratan ostinatosuyla başlar ve düşük seslenen bir koro, yüksek perdeden kemanlar, brasslar ve obua ile yükselerek devam eder. Bu yükseliş doruğa ulaştığında retro grunge (*Alternative Rock'ın alt türü*) stiline gitar solosu ortaya çıkar. Bu solo 'aşk' temasından küçük bir motif sunar ve orkestranın ostinatolarıyla birlikte duygu yükselir. Müzik, gürlüğü azalmış olan ostinatolarla sona erer.

"*Calypso*"da ortaya çıkan en önemli orkestral doku hayalet vokal ifadesidir. Hayalet vokal ifadesi 'Tia Dalma' temasını sergiler. Müzik, genel olarak güçlü yaylılar, brasslar ve koroyla birlikte ihtişamlı ama bir o kadar da yasal bir orkestral düzenlemeye sahiptir. Müziğin son ifadesi ise hayalet vokal ve hafif ritmik yürüyüşlerle ona eşlik eden santurla birlikte duyurulur.

"*What Shall We Die For*", kornların, yaylıların, vurmalarının ve koronun yumuşak ve ağır bir ifadeyle "*Hoist The Colours*"un temasını sergilemesiyle açılır. Tema bir süre sonra heyecan verici bir gürlükte ve kahramanlığı yansıtan bir ifadeyle orkestra tarafından yükseltilir ve doruğa ulaştırılır. Doruktaki coşkuya koro da ortak olur ve "*Hoist The Colours*" şarkısının sözleri duyulmaya başlar.

"I Don't Think Now Is The Best Time", filmin müzikleri içinde en uzun orkestral düzenlemeye sahip olan parçadır. Orkestral yapıların her birinde duyulabildiği gibi yine en baskın dokular yaylılardaki ostinatolarla ortaya çıkmaktadır. Ancak, brassların, vurmalarının ve koronun dokusalılığı da yaylılardan geride kalmaz. Ama özellikle belirtmek gerekirse, müziğin başından sonuna kadar yaylıların hareketinin ve hızının neredeyse hiç kesilmediği fark edilir. Filmin müziklerinin orkestral dokusu baskın bir biçimde senfoniktir. Orkestral dokunun en zengin olduğu müzik, *"I Don't Think Now Is The Best Time"*'dir.

"One Day"'in orkestral dokusu, parçaların genelinde yer alan yaylılar ve brasslardır. Müziklerin genelinde olduğu gibi tematik sergilemeler özellikle brass takımından (*korno, trompet, trombon, tuba*) kornolarla yapılmaktadır. Çünkü, korno sesinin rengi, kahramanlık, aşk ya da macera gibi temalara çok daha iyi uyum sağlamaktadır.

"Drink Up Me Hearties", 'Jack Sparrow' temasının akordeon ile duyurulmasıyla başlar. Müzik, tereddütlü bir ifadeyle seslenen yaylıların ostinatosuyla birlikte temanın farklı bir kurulumuna geçiş yapar. Bu tema sonlandıktan sonra filmin ana teması coşkulu bir orkestral (*tutti*) yapılanmayla ortaya çıkar. Temanın coşkulu serimi yerini 'aşk' temasının muzaffer ifadesine bırakır. 'Aşk' teması daha ağır olan ikinci versiyonuyla müziği devam ettirir. Bu sırada geri planda *"Up Is Down"*'in ritmik ostinatosu duyulur. Müzikte son ifade 'aşk' temasının üçüncü versiyonunun serimiyle gerçekleşir. Bu tema epik (*destansı*) ve güçlü bir orkestrasyonla ortaya çıkar. Müzikte son söz, orkestrasyonun final akorunun 'tutti orkestrayla' gürleştirilmesidir. *'Drink Up Me Hearties'*, filmin daha önceki müziklerinde yer alan tematik gelişimlerin bir kolajı olduğu için orkestral dokularda herhangi bir farklılık ya da yenilik ortaya çıkmaz.

4.1.8. Tını

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müzikleri, orkestra enstrümanları, elektronik ve etnik enstrümanlar, koro, akordeon, banjo ve müzik kutusu gibi materyallerle zengin bir tını (*ton, timbre, renk*) çeşitliliği sergilemektedir.

"Hoist the Colours"'da trampetlerin tınısal özelliği militarizmi sembolize eder. *"Singapore"*'da, sahnenin mekan bilgisinin ortaya çıkarılması ve sahnedeki egzotik hissin yansıtılması için koto, erhu ve shakuhachi tınlarından faydalanılır. Sahnenin, geleneksel Çin vurmaları olan 'gong'la açılması ve ardından 'erhu'dan 'Sao Feng'in temasının duyurulması, karakter ve mekan bilgisinin müzikal tınlarla deşifre edilmesidir. Sahnenin ilerleyen kısımlarında korku ve dehşet duygularının açığa çıkarılması için bakır nefesliler kullanılır. Çünkü, bakır nefesliler (*trombon, tuba, trompet, korno*), güç, gurur, kahramanlık, isyan, korku, vahşet, gizem ya da gerilim gibi birçok temayı yansıtabilecek tınlara sahiptir. *'At Wit's End'*'de ise masumiyet ve hüznün hissiyatını ortaya çıkaran tınlar, keman, müzik kutusu ve organla (*kilise orgu*) sağlanır.

"Multiple Jacks", Zimmer'ın elektronik tınılardan bolca faydalandığı bir parçadır. Müzikte, atmosferik tını, metalik tını, manipülasyona uğramış enstrüman tınları, yankı efektleri ve aşınmış ses tınlarından faydalanılır. Bu tınlar, sahnenin trajikomik unsurlarını ve Jack Sparrow'un şizofrenik özelliklerini yansıtan niteliktedir. Ayrıca, harpiscord, gitar ve banjoya uygulanan manipülasyonlar, egzotik çalgıların gibi tınlamalarına yol açar. Bu sırada sahnede, ıssız ve egzotik bir yerde uzun zamandır yalnız kaldığı görülen Sparrow'un, halüsinatif iç çatışmaları ve gerçekle hayal arasında sıkışmışlığı yansıtılır.

*"Calypso"*da ise koronun eterik tını özelliği deniz tanrıçası Calypso'nun efsanevi doğasını sembolize eder. *"I See Dead People In Boats"*da 'aşk' temasını solo olarak sergileyen koranglenin tınısı, aşk, hüznün, tutku, şefkat, umut, tedirginlik ve acı duygularının tümünü yansıtabilen güçlü ve özel bir tını olarak ortaya çıkar. *Parlay*'da ortaya çıkan gitar tınısı ise Zimmer'ın dönemsel ve mizahi çağrışım yaratmak için özellikle tercih ettiği bir tınıdır. Bu tını, Spaghetti Western filmlerine müzikler besteleyen Ennio Morricone'nin üretimlerinde çoğunlukla duyulan gitar tınısıyla aynıdır. Ayrıca, Zimmer'ın müziklerinin çoğunda (özellikle *Multiple Jack'de*) Morricone etkisi açıkça fark edilmektedir.

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinde ortaya çıkan tınısal özellikler, yerelden egzotizme, klasikten postmodernizme kadar çeşitlilik gösterebilen materyallerin kullanımıyla sergilenir. Zimmer'ın yüksek yaratıcılığı, fantastik bir korsan filminin ihtiyaç duyabileceği tüm müzikal unsurları titizlikle ve başarıyla ortaya çıkarır.

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinin parametrik ve bağlamsal analizi sonucunda, müziklerin 'armonik' yapılanmalarının genel olarak 'tonal' örgütlenmelerle ortaya çıktığı tespit edilmektedir. Müzikte tonal örgütlenme biçimleri, tonalitenin filmin zamansal ve ritimsel anlatı unsurlarına göre esnetilmesine izin vermektedir. Müziğin 'melodik' yapılarından alıntılanan temalar, film boyunca 'aşk', 'macera' ve 'korsan' temaları olarak sergilenmekte ve filmin genel akışı boyunca farklı düzenlemelerle, hikayenin dramatik anlatısını şekillendirmektedir. Müziklerin zamansal ve ritmik özellikleri, sahnelerde gerçekleşen olaylarla eş zamanlı olarak yapılandırılmaktadır. Müzikal ritimler, sahnelerin akış hızına göre tempo kazanmaktadır. Filmin müziklerinin tonal yapısallığı, tematik çeşitliliği, zamansal ve ritmik özellikleri, baskın bir şekilde paralelizm olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Filmin motivasyonunu sağlayan en baskın parametre, müziğin ritimselliğidir. Müziğin belirli tonal yapılar içinde gerçekleşen ritmik soru cevap ilişkileri ve melodik ostinatolar (*aynı perdeden sürekli olarak tekrarlanan motifler*), filmin temposunu belirleyen en belirgin ritmik yapılar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yapılar bazı sahnelerde görsellerin hızıyla aynı ritimsellikte ilerlerken bazı sahnelerde ise kontrast bir ritimsellikte ortaya çıkmaktadır. Müziğin görüntülerle kontrast bir ritimsellikte yapılandırılması, sahne olaylarında gerçekleşen çelişkilerin ya da gerginlik yaratan etkilerin ortaya çıkarılmasını sağlar. Film müziklerinin yer yer yüksek yer yer de düşük

yoğunluklu ritimselliği, filmin dramatik içeriğinde yer alan belirgin ya da örtük değişimleri ifade etmekte, vurgulamakta ve aynı zamanda da dönüştürmektedir.

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinde ortaya çıkan genel form, birbirinden farklı temaların art arda dizilmesiyle oluşmaktadır. Temalar, film boyunca farklı müzik parametrelerinin ve müzikal materyallerin gelişimiyle ortaya çıkmaktadır. Filmin müzikleri, 'gelişimsel film müziği formunda' yapılandırılmıştır. Filmin gelişimsel film müziği formu, 'aşk', 'macera' ve 'korsan' temalarının sergilenmesi ve farklı biçimselliklerde tekrarlanmasıyla ortaya çıkar. Müzikal temaların biçimselliği, sahnelerin genel tonunu ve tutumunu belirlemekte ve anlatısal olarak hikayeyi yönlendirmektedir. Bu yönlendirmeler, belirli sahnelerde diegetic ve filmin genelinde ise nondiegetic bir anlatıyla ortaya çıkmıştır.

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinin orkestral dokusunu oluşturan enstrümanlar, on altıncı yüzyıldan günümüze kadar gelen klavsenden, günümüz elektronik müzik materyallerine kadar zengin bir çeşitlilikle ortaya çıkmıştır. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, film müziği mekansal ya da dönemsel bağlamları ortaya çıkarmaktadır. Zimmer, filmin dönemsel ve mekansal bağlamlarını üretebilecek ya da hissettirebilecek dokulardan ve tınılardan sıklıkla faydalanmıştır. Filmde mekanla doğru orantılı olarak ortaya çıkan ve Sao Feng'in temasını sergileyen 'koto, 'erhu' ya da 'gong' gibi enstrümanlar, mekan ve karakterle ilgili bilgileri açığa çıkarmıştır. Ayrıca, müzikte Çin pentatonik yapının kullanılması mekansal bilgiyi güçlendirmiştir.

5. SONUÇ

Sinemanın icat edildiği günden bu yana filmlerde tamamlayıcı bir rol üstlenen müzik, sinemaya sesin gelişiyile birlikte filmlerin anlatısal ve yapısal özelliklerine göre üretilmiş ve 'film müziği' kavramının gelişimiyle film sanatına önemli katkılar sağlamıştır. Film müziği kavramının gelişimi, sesli sinemayla birlikte değerlendirilen iki temel yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki müziğin zamansal ve ritmik özelliklerinin filmin anlatısına uygun bir biçimde yapılandırılması gerekliliğinin savunulduğu paralelizm yaklaşımı olmuştur. Diğer yaklaşım ise müzik sanatının zamansal ve ritmik özelliklerinin esnetilmesine izin vermeyen ve müziğin filmin yapısallığında saf haliyle kalmasını öneren ya da müziğin sahnedeki anlamla çatışabilecek bir şekilde yorumlanması ve düzenlenmesi gerektiğinin altını çizen kontrpuantal yaklaşım olmuştur. Sonuçta bu iki kavram da film müziğini oluşturan temel öğelerin filmin yapısına ya da anlatısına hangi yönde hizmet edebileceğiyle doğru orantılı olarak ortaya çıkmıştır. Film müziğinin baskın kullanımı olan paralelizm, müziğin temel öğeleri olan armoni, melodi ve ritim özelliklerinin görüntülerle anlatısal ve yapısal bir ortaklık kurması ve filmin doğrusal anlatı örgütlenmesinde bu özelliklerin uyumlu bir şekilde yapılandırılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Eisenstein ve Pudovkin'in ortaya koymuş olduğu kontrpuantal yaklaşım ise film müziği öğelerinin paralelizmde olduğu gibi bir ortaklık kurmasına karşı çıkmış ve bu öğelerin ancak kontrpuantal bir uyumla, müziğin kendi gelişimsel özelliklerinden ödün vermeden ve aynı zamanda ses ve müziğin sahnedeki olaylarla çatışabileceği bir biçimsellikte kurulması ve yorumlanması gerekliliğini öne sürmüştür.

Bu çalışma kapsamında, film müziğini oluşturan armonik, melodik ve ritmik parametrelerin, yapısal ve anlatısal özellikleriyle filmde zamansal ve ritmik bir uyum içinde düzenlendiğinde paralelizm kavramını ürettiği tespitine varılmıştır. Film müziğinin paralelizm ekseninde yapılandırılması, görüntülerde barınan ruh hallerinin, eğilimlerin ve anlamların müzikle yeniden ifade edilmesi ve anlatının pekiştirilmesini sağlamaktadır. Görüntünün içeriğini kendine özgü bir dille ve eş zamanlı olarak anlatan müzik, dönemsel ve mekansal çağrışımlardan karakterlerin duygusal özelliklerine kadar zengin bir anlam çeşitliliği yaratmaktadır. Film müziğinde paralelizm, kontrpuantal bir uygulamada gerçekleşebileceği gibi anlatıda yeni bir fikir, çatışma ve özgün bir yorum yaratmamaktadır. Paralelizm, müzikal olarak belirlenebilen zamansal ve ritmik temaların (leitmotiv), olayları ve karakterleri temsil etmesi, film içinde tekrarlanarak anlatıyı geliştirmesi ve ayrıca sahneler arası geçişlere ve gerçekleşen olaylara süreklilik kazandırmasıyla ortaya çıkmaktadır. Film müziğinin paralelizm ekseninde gelişen işlev ve unsurları genel olarak hareketli görüntülerin parçalanmış doğası için zamansal ve ritmik bir tamamlayıcılık görevi üstlenmektedir.

Bu çalışmada, Hans Zimmer'ın *Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu* (2007) filmi için ürettiği müzikler, çalışmanın dördüncü bölümünde detaylı olarak açıklanan parametrik ve

bağlamsal analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Söz konusu analiz yöntemi doğrultusunda müzikler, 'tonalite ve armonik içerik, melodik içerik, ritmik içerik, form, orkestral doku ve tını' başlıkları altında incelenmiştir. Müziklerin tonalitesi ve armonik içeriği genel olarak, klasik müziğin tonal hiyerarşisine bağlı olarak belirlenen, tonik, subdominant, dominant (1, 4, 5) yapılanmalarla ortaya çıkmıştır. Bu yapılanmalar filmin genel müzik atmosferi ve belirli bir ruh hali yaratımı için paralelizm ekseninde kalıplaşan formüllerden yararlanıldığını göstermiştir. Zimmer, genel olarak belirli tonaliteler çerçevesinde ilerleyen romantik müzikler bestelemiştir. Müziklerde genel olarak çağdaş bir tonalite yaklaşımı tespit edilmemiştir. Melodik içerik, film müziklerinin tematik gelişimlerini sağlamış ve leitmotiv kullanımıyla filmde yer alan karakterlerin ve olayların sürekliliğine işaret etmiştir. Ritmik içerik, film genelinde anlatıyı motive edici tekrarlarla yapılanmış ve müzik, anlatının gerektirdiği hızda parçalara ayrılarak sahnelerle paralel olarak tempolanmıştır. Müziklerin armonik, melodik ve ritmik içerikleri filmin anlatsal ve yapısal gereksinimlerine yüksek oranda bağlılık göstermiştir. Film müziklerinin filmde yapılandığı genel form, müzik sanatının kendi gelişimsel yasalarıyla orantılı bir bağ kurmamaktadır ve saf müziğin gelişimsel yasalarını barındırmamaktadır. Müzikler, leitmotiv ve gelişimsel film müziği formunda yapılandırılmış ve armonik, melodik ve ritmik temaların belirli zamanlarda art arda tekrarlanmasıyla filmin 'aşk', 'korsan' ve 'macera' temalarını müzikal olarak geliştiren formal yapıları ortaya çıkarmıştır. Müziklerin orkestral dokusu ve tını özellikleri, filmin fantastik doğasına uygun bir şekilde yapılanan senfonik orkestra, epik koro, elektronik ve etnik enstrümanlar, egzotik enstrümanlar birleşimiyle ortaya çıkmıştır. Müziklerde, akordeon, banjo, erhu, harpiscord, elektro gitar ve müzik kutusu gibi birbirinden farklı enstrüman tınısının zenginliğinden faydalanılmıştır.

Karayip Korsanları: Dünyanın Sonu film müziklerinin parametrik ve bağlamsal analizi sonucunda, müziğin melodik, armonik, ritmik, orkestral ve tınısal özelliklerinin filmle yapısal ve anlatsal bir uyum sağladığı tespit edilmiştir. Müzikal parametrelerin filmle uyumlu yapılandırılması, 'film müziğinde paralelizm' örgütlenmesini ortaya çıkarmıştır. Filmin motivasyonunu sağlayan en baskın müzikal parametreler, hikayenin doğrusallığını ve sürekliliğini muhafaza eden melodik temalar ve bu temaların belirli bir tonalite içinde sürekli tekrarlanmasıyla ortaya çıkan 'ritimsellik' olmuştur.

Müzik ve film ortaklığının oluşumundaki en önemli husus, her iki sanatın da kendine özgü zaman ve ritim özelliklerinin belirlenebilmesi ve klasik ya da çağdaş bir anlatı için gerekli olan zamansal ve ritmik kombinasyonların ortaya çıkarılabilmesidir. Estetik tercihlere bağlı olarak gelişen bu ortaklık, klasik anlatıya sahip filmlerde genel olarak müziğin filmsel anlatıyla paralelizm bağlamında bütünleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Hollywood film müziği pratiği olan paralelizmin filmlerde baskın olarak kullanılma nedeni, müziğin motive edici tonal örgütlenme biçimlerinin ve müzikal kodların anlatılara göre zamansal ve ritmik olarak esneyebilmesinden

kaynaklanmaktadır. Film müziğinde paralelizm olgusu sadece zaman ve ritim bağlamlarının filme göre esneyebilmesiyle değil aynı zamanda melodilerin ve armonilerin tonal yapısıyla anlatıya uygun bir biçimde düzenlenmesiyle de ortaya çıkmaktadır. Paralelizme karşıt duran kontrpuantal örgütlenmede ise bu kuralların yıkılmasına tanıklık edilebilmektedir. Kontrpuantal film müziği kullanımı belirli film türleri ve anlatısallıklarla sınırlı olsa da bu kullanımın filmde farklı etkileri ortaya çıkarabildiği de gerçektir. Kontrpuantal film müziği uygulaması, ton dışı müzikal yapılar, müziğin kendine özgü zaman ve ritim örgütlenmesi ve öznel bir müzik dili kullanımı önerdiğinden özellikle klasik anlatılarda yönetmen ve besteciler tarafından film müziği kompozisyonu olarak tercih edilmemektedir. Bu durum film müziğinde kontrpuantal icracıların ve kompozisyonların sayılarının da sınırlı olmasına neden olmaktadır. Çağdaş anlatıya sahip filmlere zamansal ve ritmik olarak uyum sağlayabilme konusunda kontrpuantal yapılar daha yaratıcı fikirler sunabilir. Film müziğinde kontrpuantal yapıların geliştirilmesi ve film müziğinin zaman ve ritim olgularının daha da işlevselleşebilmesi için bu yapının film müziği bestecileri tarafından daha çok anlaşılmalı ve üretilmeyi beklemekte olduğu ifade edilebilir.

KAYNAKLAR

- [1]. Adorno, T. W. ve Eisler, H. (2003). *Kompositionen für den film: Der getreue korrepetitor*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- [2]. Altman, R. (1989). *The American film musical*. United States: Indiana University Press.
- [3]. Andrew, J. D. (2007). *Sinema kuramları*. (Çev. İ. Şener.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- [4]. Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev. R. Ünal.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- [5]. Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe: müziğin ekonomi-politiği üzerine*. (Çev. G. Gülcügil Türkmen.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [6]. Babür, S. (1996). *Zaman kavramı: Aristoteles, Augustinus, Heidegger*. Ankara: İmge Kitabevi.
- [7]. Babür, S. (2017). *Aristoteles: Fizik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [8]. Barnwell, J. (2011). *Film yapımının temelleri*. (Çev. G. Altıntaş.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- [9]. Balazs, B. (1952). *Theory of the film: character and growth of a new art*. London: Dennis Dobson Ltd.
- [10]. Behrens, R. (2011). *Adorno sözlüğü*. (Çev. M. Tüzel.). İstanbul: Versus Kitap.
- [11]. Belton, J. (1994). *American cinema/American culture*. New York: McGraw-Hill.
- [12]. Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı*. (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- [13]. Buhler, J. , Neumeyer, D. ve Deemer, R. (2010). *Hearing the movies: music and sound in film history*. New York: Oxford University Press.
- [14]. Burlingame, J. (2008). Leonard Rosenman: An appreciation. *The Cue Sheet: Quarterly Journal of the film music society*. 1/2 (23), 3-23.
- [15]. Buyan, B. (2015). Hugo Münsterberg. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları-I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar içinde* (ss.20). İstanbul: Su Yayınevi.
- [16]. Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. (Çev. A. Toprak.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- [17]. Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- [18]. Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. (Edited and translated by Claudia Gorbman with a foreword by Walter Murch.). New York: Columbia University Press.
- [19]. Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev. C. Soydemir.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- [20]. Crittenden, R. (1996). *Film and video editing*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- [21]. Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York-London: W. W. Norton & Company.
- [22]. Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [23]. Dancyger, K. (2011). *The technique of film and video editing: History, theory and practice*. New York: Focal Press.
- [24]. Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge: Sinema I*. (Çev. S. Özdemir.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- [25]. Deleuze, G. (2014). *Bergsonculuk*. (Çev. H. Yücefer.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- [26]. Demir, Y. (1994). *Filmde zaman ve mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.
- [27]. Dickinson, P. (2002). *Copland Connotations: Studies and interviews*. Suffolk: Boydell Press.
- [28]. Eisenstein, S. M. (1975). *Bir sinemacının düşünceleri*. (Çev. A. Arna.). İstanbul: Yol Yayınları.

- [29]. Eisenstein, S. M. (1984). *Film duyumu*. (Çev. Nijat Özön.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [30]. Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema sanatı*. (Çev. N. Şarman.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [31]. Erdoğan, İ. ve Solmaz, P. B. (2005). *Sinema ve müzik: Materyal satış ve bilinç yönetimi için bilişsel ve duygusalın oluşturulması*. Ankara: Erk.
- [32]. Ersümer, A. O. (2013). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [33]. [33] Feridunoğlu, L. (2014). *Müziğe giden yol: Genç müzisyenin el kitabı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın.
- [34]. Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. London: BFI publishing.
- [35]. Hagen, E. (1971). *Scoring for films: A complete text, volume 1*. New York: Criterion Music Corp.
- [36]. Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (Çev. U. Kutay ve M. Çavuş.). İstanbul: Es Yayınları.
- [37]. Jacobs, L. (2015). *Film rhythm after sound: Technology, music, and performance*. Oakland, California: University of California Press.
- [38]. Jaubert, M. (1938). Music on the screen. In C. Davy (Eds.), *Footnotes On The Film* (pp.101-115). London: Lovat Dickson.
- [39]. Kalinak, K. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- [40]. Kalinak, K. (2014). Performance practices and music in early cinema outside Hollywood. In D. Neumeyer (Eds.), *The oxford handbook of: Film Music Studies* (pp. 611-619).
- [41]. Karolyi, O. (2011). *Müziğe giriş*. (Çev. M. Nemutlu.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [42]. Kassabian, A. (2001). *Hearing films: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.
- [43]. Kern, S. (2013). *Zaman ve uzam kültürü: (1880-1918)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [44]. Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [45]. Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- [46]. Konuralp, S. (2004). *Film müziği: Tarihçe ve yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- [47]. Lambert, C. (1934). *Music ho!: A study of music in decline*. New York: Charles Scribner's Sons.
- [48]. Larsen, P. (2005). *Filmmusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- [49]. London, K. (1936). *Film music*. London: Faber & Faber.
- [50]. Lotman, Y. M. (1986). *Sinema estetiğinin sorunları: Filmin semiotiğine giriş*. (Çev. O. Özügül.) İstanbul: De Yayınevi.
- [51]. Makal, O. (2014). Kurgu: Yönetmenin sinematografik düzeni. S. Yıldız, (Ed.). *Sinema dili: Beyazperdeyi yaratanlar içinde* (ss. 71-117). İstanbul: Su Yayınları.
- [52]. Mascelli, J.V. (2014). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (Çev. H. Gür.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- [53]. McKee, R. (2007). *Story: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri*. (Çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı) İstanbul: Plato Film Yayınları.
- [54]. Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. O. Adanır.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [55]. Mimaroglu, İ. (1999). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- [56]. Murch, W. (2007). *Göz kırparken*. (Çev. İ. Canikligil.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [57]. Neumeyer, D. (2010). *Music and cinema*. J. Buhler. , C. Flinn. and D. Neumeyer. (Ed.). United States: Wesleyan University Press.
- [58]. Onaran, O. (2004). Sinemada müzik kullanımı ve bir örnek: Uzak. C. Pekman, B. Kılıçbay, (Ed.). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü: Sadi Konuralp'e Armağan* içinde (ss.11-22.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [59]. Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [60]. Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [61]. Pearlman, K. (2016). *Sinemada ritimlerin kurgusu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [62]. Prendergast, R.M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films*. New York-London: W. W. Norton & Company.
- [63]. Pudovkin, V. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (Çev. N. Özön.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [64]. Reay, P. (2004). *Music in film: Soundtracks and synergy*. London, New York: A Wallflower Press.
- [65]. Redner, G. (2011). *Deleuze and film music: Building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol: Intellect Ltd.
- [66]. Rosenman, L. (1968). Notes from a sub-culture. R. Morris and J. Rahn (Ed.). *Perspectives of New Music* içinde Vol. 7, No. 1. (ss.122-135). Seattle, WA.
- [67]. Sabaneev, L. (1935). *Music for the films: A handbook for composers and conductors*. London: Pitman.
- [68]. Say, A. (2009). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- [69]. Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- [70]. Stravinsky, İ. (2011). *Altı derste müziğin poetikası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [71]. Tonks, P. (2006). *Film Müziği*. (Çev. A. Sivas.) İstanbul: Es Yayınları.
- [72]. Topçu, A. D. (2016). Sinema ve zaman: Geleneksel (klasik) anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. F. D. Küçükkurt. ve A. Gürata. (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 49-94). İstanbul: Vadi Yayınları.
- [73]. Topçu, Y. G. (2005). *Sinemada yeni yönelimler: Dogma 95 örneği ve anlatı yapısının incelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [74]. Wierzbicki, J. (2009). *Film musik: A history*. New York and London: Routledge.
- [75]. Wollen, P. (2002). *Godard ve karşı sinema: Doğu rüzgarı*. (Çev. E. Yılmaz.). Sinemasal, Ortak Kitap 7 içinde (ss.13-20). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- [76]. Yıldırım, V. ve Koç, T. (2011). *Müzik felsefesine giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Çiğdem EĞİN
Doğum Tarihi : 02.10.1980
E-mail : cigdemegin@gmail.com
Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Devlet Konservatuvarı Nefesli ve Vurmalı Çalgılar Trombon Ana Sanat Dalı	Mersin Üniversitesi	1997-2006
Yüksek Lisans	Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı	Mersin Üniversitesi	2014- Halen
Doktora			