

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YAZAR, METİN, OKUR SARMALINDA SİNEMA VE MÜZİĞİN ALIMLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

AHMET AKINSEL

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. ŞEBNEM PALA GÜZEL

ANKARA - 2019

**T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YAZAR, METİN, OKUR SARMALINDA SİNEMA VE MÜZİĞİN ALIMLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

AHMET AKINSEL

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. ŞEBNEM PALA GÜZEL

ANKARA - 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 22 / 5 / 2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Ahmet Akıncı

Öğrencinin Numarası : 21520136

Anabilim Dalı : Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı : Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

Tez Başlığı : Yazar, Metin, Okur Sarmalında Sinema ve Müziğin
Açımlanması

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 91 sayfalık kısmına ilişkin, 22 / 5 / 2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası: 

Onay

22 / 5 / 2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel



KABUL VE ONAY SAYFASI

.....
hazırlanan.....
.....
.....adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:.....17...../05./2019.....

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Sebnem Pala Güzül Baskent Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Serdar Öztürk Ankara Hacı Bayram Veli Ün.
İletişim Fak.

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Gökçe B. Güngör

İmzası







Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.
...../...../20....

Prof. Dr. İpek KALEMÇİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

TEŐEKKÖRLER

Tez sürecinde bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren değerli danışman hocam Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel'e, bu süreçte sevgi ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen aileme, tüm yakınlarıma ve teze katkı koyan tüm katılımcılara sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

ÖZET

Sinema ve müzik insanları hem duygulanıma hem de düşünmeye iten iki sanat dalıdır. Seslerin bir araya getirilip kompozisyon haline getirildiği süreçte müzik, armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır. Bu bakıma hareketli imgeleri bir araya getirerek anlatım sunan sinema sanatı ile benzerlik gösterir. Tarihsel perspektiften sinema ve müziğin birlikteliğine baktığımızda bu iki sanatın birbirinden ayrılmaz bir birliktelik içinde oldukları söylenebilir. Bir filmdeki müziğin nasıl alımlandığı merak uyandıran bir konudur. İngiliz-Amerikan yönetmen Christopher Nolan filmlerinde izleyenlere görsel-işitsel bir dünya sunar. Çalışmanın merak konusu Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı meselesidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın *Memento*, *Inception* ve *Dunkirk* filmleri katılımcılar tarafından alımlanmış ve yeni bir metin üretmişlerdir.

İş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesi, sinemanın benzeri olmayan bir sanat olduğunu akla getirir. Her sanat dalı gibi sinema da anlatılara odaklanır. Görsel-işitsel bir dünya sunan sinemada gördüğümüz ve duyduğumuz herşeyin bir anlamı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu araştırmanın konusu, Christopher Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığıdır. Çalışmada, Christopher Nolan *Memento*, *Inception* ve *Dunkirk* filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı sorunu inşacı bir onotoloji ve alımlamacı bir metodolojiye yaslanarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi Alımlama Estetiği Kuramı'na bağlı olarak oturtulmuştur. Alımlama Estetiği Kuramı metnin anlamına ulaşmak adına okurdan yana bir tutum sergiler. Etkileşime dayalı bu süreçte metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretimi anlamına gelmekte ve her okur kendi yaşantısına, deneyimlerine ve dil becerileriyle ilişkili olarak metni yorumlamaktadır. Kuşkusuz her izleyici için bu unsurlar farklı olacağından izleyiciler alımlamalar yaşayacaktır. Bu araştırma özellikle sinema anlatısında müziğin bu farklı yorumlardaki yerini ve gizilini değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Araştırma referansını Christopher Nolan'ın sinemasından almaktadır. Yönetmenin filmografisinden söz konusu filmlerin nasıl alımlandığı, alımlamada müziğin filmin anlamlandırma sürecine nasıl dâhil olduğu alımlayıcılarının perspektifi eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher filmlerinin katılımcılar

tarafından alımlandığı bir araştırma tasarlanmış ve katılımcıların yaratıcı süreçte metni anlamlandırmalarını teşvik etmek üzere bu metinlerle ilgili yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkarak yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Araştırma sonunda araştırmaya katılan her katılımcının farklı deneyim ve birikim sahibi olmasından ötürü filmlerin müziklerini farklı biçimlerde alımladığı sonucuna ulaşılmıştır. İzleyici bir yazar edasıyla filmin anlamını yeniden yazarken bunu müzik dolayımıyla da yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hareketli imge, Film Müziğı, Christopher Nolan, Metin, Seyirci

ABSTRACT

Cinema and music are two branches of art that prompt the human beings to affection and reasoning. In the process in which sounds are brought together into a composition, the concept of music brings harmony, rhythm and time together and creates a narration. In this respect, it is similar to the art of cinema, which brings moving images together in order to create a narration. When the association between cinema and music is observed from a historical perspective, it can be stated that these two art forms are inseparable from each other. The reception of a music in a movie has always been an interesting topic. British-American filmmaker Christopher Nolan presents his audience an audio-visual worlds with his films. The subject of the study is the question of how music is received in Nolan films. In this context, as part of the study, Christopher Nolan's *Memento*, *Inception* and *Dunkirk* films were received by the cinephiles and produced a new text.

The necessity of a process of creation in collaboration brings to mind that cinema is a unique art. Cinema, like every branch of art, focuses on narratives. It can be stated that everything that we see and hear in the cinema which presents an audio-visual world has a meaning. Therefore, the subject of this research is how the music is received in Christopher Nolan films. In the study, the problem of how the music is acquired in Christopher Nolan films is evaluated by leaning against a constructive ontology and phenomenological methodology. The theoretical framework of the study is based on the Reception Theory. The Reception Theory exhibits a reader-side attitude to achieve the meaning of the text. In this interaction-based process, each reading of the text refers to the reproduction of the text, and each reader interprets the text in relation to his or her background, experience and language skills. Undoubtedly, since these elements are different for each audience and the viewers will experience reception. This study aims to evaluate the place and mystery of music in these different interpretations in the cinema narrative.

The research takes its reference from Christopher Nolan's cinema. *Memento*, *Inception* and *Dunkirk* texts from the director's filmography were selected for the research; How these films were received and how the music was included in the process of meaningful

interpretation of the film were evaluated with the perspective of the participants. Accordingly, in the context of the study, a research which includes the reception of Christopher Nolan's Memento, Inception and Dunkirk films by the participants is designed and participants were asked to produce a new text based on semi-structured questions about these texts in order to encourage making sense of the text in the creative process. At the end of the research, it has been reached the conclusion that since every participant participating in the research process has different experiences and knowledge, each one of them has different ways of receiving the meaning by means of music in the films. As a writer, the author-audience rewrites the meaning of the film and does so through music.

Key Words: Moving Image, Film Music, Christopher Nolan, Text, Audience

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: FOTOGRAFİK İMGEDEN, HAREKETLİ İMGEYE MÜZİK: KISA TARİHÇE	8
1.1 Fotografik İmgelerde Gerçeklik ve Müzik	9
1.2 Hareketli İmge ve Gerçeklik İlişkisi.....	12
1.3 Tarihsel Perspektiften Hareketli İmge ve Müzik İlişkisi.....	17
BÖLÜM II: FİLM TOPOGRAFİSİNDE MÜZİĞİN YERİ	22
2.1 Filmin Toprafisi.....	23
2.2 Film Topografisinde Müzik.....	25
2.3 Film Müziğide Anlam ve Duygu Oluşumu	26
2.4 Film Müziğinin İşlevleri.....	28
2.5 Film Müziğinin Duygusal İşlevleri.....	30
2.6 Film Müziği ve Seyir Deneyimi	31
BÖLÜM III: YÖNTEM	34
3.1 Yazar-Alımlayıcı.....	42
BÖLÜM IV: TARTIŞMA VE YORUM	45
4.1. Yönetmen-Film Arayüzü.....	45
4.1.1 Yazar-Yönetmen Christopher Nolan.....	45
3.1.2.1 Memento.....	46
3.1.2.2 Inception.....	47
3.1.2.3 Dunkirk.....	49
4.1.2 Yazar-Besteci David Julyan	51

4.1.3 Yazar-Besteci Hans Zimmer	52
4.2 Alımlayıcı Arayüzü	55
4.2.1 Seyir Öncesi Katılımcı Görüşleri	55
4.2.2 Seyir Sonrası Katılımcı Görüşleri	65
4.2.3 Özdüşünüm.....	79
SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA	88
EKLER.....	94

GİRİŞ

Dil, sessizliğin melodisi olarak konuşur.

Heidegger

İnsan etkinliğinin estetik dışavurumu olan sinema ve müzik insanları hem duygulanıma hem de düşünmeye iten iki sanat dalıdır. Müzik, sinemaya göre hem tarihi hem de gündelik hayat içindeki yeri bakımından daha eski dönemlerden beri var olan bir sanat dalıdır. Müzik, biçim, uyum ve duygu ifadesinin güzelliğini üretecek şekilde birleştirilen insan sesi ve enstrüman unsurlarıyla oluşturulan seslerdir. Eşgüdümlü bir ses dağarcığı olması bakımından müzik, sesleri ve onu simgeleyen notaları düzenli bir biçimde bir araya getirme sürecidir. Seslerin tümleşik bir kompozisyon halinde bir araya getirildiği süreçte müzik, armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır; tıpkı hareketli imgeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştiren sinema da olduğu gibi.

Sinema ile müzik bir anlatım ve anlam üretim mekanizması olarak birbirlerine benzeyen sanatlardır. Müzik ve sinemanın birbiriyle benzeşen bu anlam üretme süreci kendilerine özgü bir dil üretmelerini de beraberinde getirir. Müziğin sesle, sinemanın hareketli imge ile ürettiği bu dil kullandığımız dilin işleyişiyle de koşutluk taşır. Çevremizde olup biten şeylerle ilgili bilgiler, günümüzde bizlere sadece sözcükler yoluyla ulaşmamaktadır. Görüntü ve sese dayalı anlatımlar, dünya hakkında farklı kavramlar ve düşünceler içeren görsel-işitsel bir “dil” kullanmaktadır. Bir iletişim aracı olan sinema da müzik de dilin yaptığı gibi iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirmektedir.

Müzik sözcüğünün kökeni, yazılı ve sözlü kültürlerin doğası ile ilişkilidir. Kökenini Yunan mitolojisinden alan ‘müzik’ sözcüğü, Batı kültürüne ait bir mirastır. Müzik sözcüğünün kökenini Yunan mitolojisinde yer alan ‘Musa’lardan aldığı düşünülmektedir. Musalar akılda tutma işlevini önemli ölçüde ‘müzik’ aracılığıyla gerçekleştirdiklerinden, ‘musa’ sözcüğü ‘müzik’ sözcüğünün kökenini oluşturduğu düşünülmektedir (Dönmez, 2015: 15). Müziğin hatırlatma gücü, Musaları tasvir eden antik vazolar, heykeller ve kabartmalarda da işlenmiştir. Antik görsel miraslar içinde Musalar, çoğunlukla el yazmaları taşırken, çalgı

çalarken ya da tiyatronun iki temel ögesi olan tragedya ve komedyayı temsil eden ağlayan ve gülen yüz maskeleriyle tasvir edilirler (Dönmez, 2015: 16).

İnsanlık, kültürel birikimlerini akılda tutabilmek ve hatırlayabilmek için sözü ölçülü, uyaklı ve kalıplı kullanma biçimleri geliştirmiştir. Nitekim edebiyatın şiir, destan, tragedya gibi türlerinin nazım formunda söylenmesi bunun bir işareti sayılabilir. Öyle ki tarihsel süreklilik içinde bu türler aracılığıyla kültürü ‘söz’ ile devindirirken ‘müzik’ten yardım almak, hem Batı hem de Batı-dışı kültürlerde de önemli bir yöntem olmuştur.

Önce sözün varlığı, sonra da bunlara eşlik edecek olan yazının icadı destan ve tragedyaya ek olarak masal, roman gibi yeni türlerin doğmasına zemin oluşturmuştur. Yazı ile birlikte zaman mekanı aşarak toplumsal kayıtların tutulduğu bir bellek deposu keşfedilmiş oldu. Bu noktadan sonra somut olmayan kültür ürünlerinin akılda tutulması ile ilgili stratejileri temel olarak ‘sözlü kültür’ ve ‘yazılı kültür’ iki başlık altında anılmaya başlamıştır. Sözlü kültür ağırlıklı olarak endüstrileşme öncesi toplumların kültürlerini devindirme stratejisi iken, yazılı kültür endüstriyel toplumların kültürlerini devindirme stratejisi olarak değerlendirilir (Dönmez, 2015: 15).

Bir ifade aracı olarak müzik, kültür ve insanlık tarihinin hemen hemen her alanına yayılmış bir olgudur. Yaşama sıkı bir bağ içinde olan müzik, farklı müzik anlayışları ile dini ritüeller, savaş alanları, stadyumlar, toplu taşımalar, evler ve sokaklar gibi birçok alana yayılmıştır. Müziğin tarih içinde geçirdiği değişimler göz önüne alındığında, müziğin ne olduğuna dair kesin bir tanımlama yapmak güçtür. Müzik, güzel sanatların seslerin, form, ifade, yapı ve duygu kombinasyonları ile ilgili olan bir ifade türü olarak tanımlanır (OxfordDictionary, 2019).

Müzik sanatında kullanılan sesler, düzenli titreşimlerden oluşmuş seslerdir ve belirli bir ses yüksekliğindedirler. Bu titreşimler eğer düzenli değilse bu seslere gürültü denmektedir. Müzikal sesler ritim, melodi, armoni, tını, doku, form ve dinamikler olarak adlandırılan temel yapı taşlarından oluşmaktadırlar. Müzik armoniyi ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır. Dilde kelimeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştirilmesiyle benzerlik gösterir. Dil aynı zamanda yazılabildiğinden söylenen kelimeler yazılır ve anlamının ne olduğu ortadadır. Tunalı (1984: 162), müziğin yapısını maddesel ve irreal ya da tinsel olarak ayırmaktadır. Müziğin maddi yapısının ‘ses fiziği’, tinsel yapısının ‘kültür’ ve ‘bilişsel algı’ olduğunu düşünebiliriz.

Müziğin fiziksel olarak gerçekleşip tinsel bir haz vermesi iki aşamadan oluşur. Birincisi sesin fiziksel olarak gerçekleşip, algılayan kişinin kulak aracılığıyla algılanması ve beyinde değerlendirilmesi yani müziğin fiziksel ontolojisine karşılık gelmesidir. Algılanmış ve değerlendirilmiş olan seslerin, bilişsel ve estetik olarak beyinde değerlendirilmesi olan ikinci nokta ise, kültürel ve bilişsel ontolojisine karşılık gelmesidir. Birinci aşamayı mekanik, ikinci aşamayı ise insan ve duygusal odaklı düşünebiliriz. Müziği oluşturan melodi, ritm, armoni gibi unsurların kaynağı fizikseldir. Fakat bu unsurların birleşimi ve karşısında bireylerin tepkisi tamamıyla kişiseldir.

Kültürün sözle arayüzünde sözcükler, yazıyla arayüzünde alfabeler, müzikle arayüzünde sesler ve notalar varsa görsel kültürün temelini ise imge olduğu söylenebilir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde imge: zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya veya duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, imaj olarak tanımlanmaktadır. Hem zihinde hem de dış gerçeklikte ifadesini bulan imge, salt resim, tasvir, görüntü değil, zihindeki soyut inşalardır. Müzik o zaman, seslerle zihinde imge ve duyum üretme işiyken, sinema hareketli imgelerden oluşan sanatsal bir yapı olmasıyla görsel kültürün bir parçasıdır. Sinemanın ürettiği imgenin görüntü sözcüğü ile çok yakın bir ilişkisi olduğu yadsınamaz. Sinematografik imge yeniden yaratılmış ya da üretilmiş görüntü dizgesidir. İmge, bir şeyin nasıl görüldüğüyle birlikte ona bakan kişinin de onu nasıl gördüğünün anlam bilgisini verir.

Sinema ve müziğin tarihsel birlikteliğine baktığımızda bu iki sanatın birbirinden ayrılmaz bir unsur oluşturduklarını söylenebilir. Öyleki film gösterimlerinin başladığı ilk günlerden itibaren, müzik, sinema anlatılarına eşlik eden bir olgu olmuştur. Film ve müziğinin birlikteliğinin tarihi araştırılırken film müziğinin ilk film gösterimiyle birlikte ortaya çıktığı görülmüştür. Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Paris'te bir kafede yaptıkları ilk film gösteriminde, filme bir piyano eşlik ettiği bilinmektedir (Konuralp, 2004: 19).

Sinemadaki müzik kullanımı ilk başlarda gösterimin yarattığı gürültüleri örtmek için kullanılmıştır. Nitekim, Pekman ve Kılıçbay (2004: 11), “sinemanın yüzyıllık tarihine baktığımızda müziğin sinemanın vazgeçilmez öğelerinden bir tanesi olduğu hemen anlaşılır” demiştir. İlk başlarda müzik, sessiz görüntülerin hayaleti andırması ve ya gösterim aletinin rahatsız edici sesini bastırmak amacıyla kullanılsa da müziğin görüntülere eklediği anlamsal katkı fark edilmiş ve sonucunda sinema ve bir müzik kopmayan bir bütünlükle yeni estetik bakış açılarına ulaşmıştır.

Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, sessiz sinemanın aslında konuşmaların olmadığı filmler olduğu söylenebilir. Sessiz filmlerin ilk döneminde, film müziği herhangi bir sanatsal amaçla değil de, projeksiyonun aşırı gürültülü sesini bastırmak için kullanılmaya başlanmışsa da süreç içinde, müzik bu görevini yerine getirirken eylem vurgulanmak ve açıklanmak istendiğinde kullanılabilmesinin keşfedilemesi uzun zaman almamıştır. Dolayısıyla, mevcut teknoloji ile çekilmiş görüntülere getirdiği veya eklediği anlam katkısının fark edilmesiyle, müzik-film ilişkisi kopmaz bir bütünlüğe erişerek yeni bir estetiğe doğru evrilmiştir.

Günümüz sinema anlatılarında, diyaloglar, efektler ve müzik filmin ses evreninin oluşturan etmenler olarak seyirci tarafından bir bütün olarak algılanmaktadır. Kişilerin duygu, düşünce ve isteklerini belirtmek için çıkardıkları ‘ses’lerin tümü sinemada sözü oluşturur. Sinemasal anlatımda konuşmaların kullanımı; kişilerin karakterlerini, kişilik özelliklerini ve insan ilişkilerini yansıtmaya ve aktarmaya çok büyük öneme sahiptir. Filmlerde kullanılan müziklerde ise melodi, ritim ve armoninin nasıl kullanıldığı seyircilerin duygusal tepkilerini etkilemektedir. Bunun bir sonucu olarak, en sıradan filmlerde olduğu kadar, sanatsal değeri yüksek olan filmlerde de müzik sinematografinin temel bileşenlerinden biri olarak yer almaktadır. Sıradan filmlerde daha çok duygu temeli bir işlev içinde kullanılırken, nitelikli anlatılarda kullanılan müzik ise, doğrudan anlatıya yüklenen anlamı belirleyerek seyircinin alt-metni (subtext) okumasına yardımcı olmaktadır (Sözen, 2015: 35).

Filmde müzik kullanılmasının farklı biçimleri ve nedenleri bulunur. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu nedenler ve işlevler detaylandırılarak anlatılmıştır. Sinema metni içinde yer alan müzik, kendi içinde bir anlatıma (*narrative*) sahip olmamasına rağmen eşlik ettiği sanat türüne anlam katabilme özelliğine sahiptir (Kalinak, 1992: 8). Müzik, bir film sahnesine bağlamı aşılabilir veya o sahneden anlamlar çıkarılmasına sebep olabilir, sadece duygusal anlamı aktarmakla kalmaz, aynı zamanda seyircinin dikkatini filmde görsel olarak bulunan obje veya karaktere de çekebilir. Müzik film içinde bir çok farklı işlevsel ve estetik nedenlerden ötürü kullanılır. Örneğin; müziğin filme ritim katması, flashback ve ya slow-motion kullanılan sekanslarda bütünlüğü sağlama, atmosfer yaratma, devamlılığı sağlama gibi nedenlerden kullanılmaktadır (Kalinak, 2010: 24).

Görüntü kendi başına bir şey anlatırken müzik ile birleştiğinde ise farklı bir anlam ortaya koyar. Örneğin 2017 yapımı olan Logan filminde, Johnny Cash’in 2002 tarihli Hurt şarkısı bir araya getirilince ortaya bambaşka bir anlam çıkar. Bu örnek bize görüntü ve

müziğin ayrı ayrı anlamlara sahipken birleştiklerinde yeni bir anlam ürettiklerini gösterir. Müzik perdedeki görüntülerle etkileşim halindedir böylece seyirci filmde görmekte olduğu sahneleri yorumlar ve kendi anlamını yaratır. Bir filmdeki müziğin nasıl alımlandığı merak uyandırıcı bir konudur. İngiliz-Amerikan yönetmen Christopher Nolan yaptığı filmlerle uluslararası başarılar imza atmış bir yönetmendir. Nolan, filmlerinde yer alan müziklerle izleyenlere görsel-işitsel bir dünya sunar. Bu dünyayı bir metin olarak değerlendirdiğimizde, metin içinde imgeler, ses, söz, efektler ve müziğin bulunduğunu görürüz. Bu mozaik içinde çalışmanın merak konusu olan Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı meselesidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmleri katılımcılar tarafından alımlanmış ve yeni bir metin üretmişlerdir.

Müziğin kulakla, sinemanın gözle algılananlara dayalı duygulanım yaratma gücü film-müzik beraberliğinde gerçekleşecek duygulanımın niteliği sorunun beraberinde gitmektedir. Sinemanın ürettiği müzikle harmanlanmış görüntü dizgesine sinema izler kitlesinin yani film alımlayıcılarının verdikleri karşılık bu çalışmanın kalkış noktasını oluşturmaktadır. Sinema sanatı, izleyicileri farklı zaman ve mekana götüren, farklı duygu ve düşünceleri deneyimleme imkanı sunan en etkili anlatım araçlarından biri olarak kabul edilir. Sinema benzeri olmayan bir sanattır, bunun sebebi iş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesidir. Ressam renklerle, şair sözcüklerle, yönetmen de imgelerle yaratım yapar. Buradan hareketle, sinemada duyduğumuz ve gördüğümüz herşeyin bir anlamı olduğu söylenebilir. Çalışmanın kapsamı film müziği ile ilgili olduğundan sinema ve müzik birlikteliği çalışma içinde yer alan önemli temadır. Dolayısıyla bu araştırmanın konusu, Christopher Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığıdır. Çalışmada sinema müzik birlikteliğinin tarihsellik içerisinde nasıl bir işlev, anlam ve içerik değişimine uğradığı ve alımlayıcılarının bunlara verdiği karşılık araştırılması bu çalışmanın kapsamına dahildir.

Çalışmada, Christopher Nolan Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı sorunu inşacı bir ontoloji ve alımlamacı bir metodolojiye yaslanarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi tarihsellik içinde Alımlama Estetiği Kuramının aldığı görünümlere oturtulmuştur. Bu yaklaşımda metnin anlamı üzerinde yoğunlaşılır ve anlamın yazarda mı, metinde mi ortaya çıktığı ya da okurun anlamlandırmasının bir sonucu mu olduğu sorgulanır ve sıklıkla okurdan yana bir yaklaşım benimsenir (Kavalcı, 2017: 57). Etkileşime dayalı bu süreçte metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretimi anlamına gelir ve her okur kendi yaşantısına, deneyimlerine ve dil

becerileriyle ilişkili olarak metni yorumlar. Her izleyici için bu unsurlar farklı olacağından her izleyici farklı alımlamalar yapacaktır.

Sinema izleyicilerinin aynı filmi izlemelerine rağmen farklı yaptıkları yorumlamalar merak uyandıran bir durumdur. Bu araştırma özellikle sinema anlatısında müziğin bu farklı yorumlardaki yerini ve gizilinin neliğini sorgulamaktadır. Araştırma referansını Christopher Nolan sinemasından almaktadır. Yönetmenin birbirinden farklı konuları ve yaklaşımları olan anlatılarla dolu filmografisinden Memento, Inception ve Dunkirk metinleri araştırma için seçilmiş; bu filmlerin nasıl alımlandığı, alımlamada müziğin filmin anlamlandırma sürecine nasıl dahil olduğu alımlayıcılarının perspektifi eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan filmlerinin katılımcılar tarafından alımlama biçimlerine odaklanan tasarlanmış ve katılımcıları yaratıcı bir süreçte metni anlamlandırmalarını teşvik etmek üzere bu metinlerle ilgili yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkarak yeni bir metin üretmeleri istenmiştir.

Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) veri tabanından yapılan araştırmalar doğrultusunda sinema alanında yapılan alımlama çalışmalarının sayıca azlığı dikkat çekicidir. YÖK'te yapılan araştırmalarda daha çok edebiyat alanında alımlama çalışmalarının olduğu, film müziğinin alımlanması ile ilgili yapılan çalışmaların sayıca az olduğu gözlemlenmiştir. Karaca, 2002 yılında yazdığı doktora tezinde Alımlama Estetiği kuramının temel parametrelerini Ernesto Sabato'nun El Túnel metnine uygulamış, metin ve okur arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Öte yandan 2017 yılında Akyunak'ın film müziği üzerine yazdığı sanatta yeterlilik tezi, film müziği terminolojisiyle ilgili yol gösterici olmuştur. Diğer taraftan Flach'ın 2012 yılında yazdığı yüksek lisans tezi geçmişten günümüze film müziğindeki sektörel ve kuramsal gelişmelerle ilgili yol gösterici olmuştur. Film Müziğinin nasıl alımlandığı üzerine araştırma olmaması araştırmayı önemli kılmaktadır. Bu çalışmanın izleyici veya okur odaklı yapılan çalışmaların sayıca azlığından ötürü izleyici odaklı yapılacak olan çalışmalara ve film müziği ile araştırmalara esin kaynağı olacağı düşünülebilir. Araştırmanın bu yönüyle film müziği alanındaki okur odaklı çalışmalara katkı sağlaması hedeflemektedir.

Tezin birinci bölümünde fotografik imgeler ve hareketli imgenin müzikle ilişkisi tartışılmıştır. Ancak insanın fiziksel gerçekliği taklit etme uğraşı hareketli görüntülerle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Hareketli görüntüler gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek niteliktedir. Harektli görüntüler önceleri sessiz ve müziksiz varolmuş ancak

Lumiere kardeşlerin icadı sayesinde müzikle buluşmuşlardır. İnsanın hareketi kaydetme ve yeniden üretme isteğinin sinemanın doğmasına zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Fiziksel gerçekliğin yeniden üretimi sinema ile mümkün olmuştur. Sinema hareketi yeniden üretebilen bir sanat olduğundan gerçekliği diğer sanat dallarından farklı bir biçimde aktarır. Sinema gerçekliği hareketli imgeler ve seslerle sunar. Sesler fiziksel gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Etrafımızı saran dünyada kaynağı görünmeyen bir müzik olmasa da hareketli görüntüler müzikle birlikte düşünülmüşlerdir. Hareketli görüntüler müzikle varolsalar da fotoğrafa baktığımızda gözlerimizle fotoğrafın yakaladığı o an'a odaklanırsanız ancak müzik duymayız. Fotografik imgeler ve müzik ilişkisi aslında yaratıcılığın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafta müzik yoktur ama gördüklerimize zihnimizdeki müzik eşlik edebilir. Hareketli imgeler ise başından beri müzikle birlikte var olmuşlardır.

Tezin ikinci bölümü filmin topolojisini değerlendirilmektedir. Topoloji farklı anlatım öğeleri içeren sinemayı anlatmak adına kullanılan bir terimdir. Sinema hareketli imge, ses, söz, yazı ve müzik aracılığıyla anlatım yapar. Kuşkusuz sinema metinlerinde her öğe aynı baskınlıkta kullanılmadığından topoloji kavramı bu bölüm için uygun görülmüştür. Araştırma kapsamında düşünüldüğünde müzik film topolojisinin merkez unsuru olarak görülmektedir. Metin içinde müzik seyirciye düşünce ve duygulanım aşılmasının yanında işlevsel sebeplerden ötürü de kullanılabilir. Yapısı gereği soyut bir sanat olan müzik hareketli görüntülere ritim, atmosfer, devamlılık gibi önemli işlevler yerine getirir. Ayrıca kullanılan müziklerde melodi, ritim ve armoninin nasıl kullanıldığına bağlı olarak seyircinin duygusal tepkilerini etkilemektedir. Bunun bir sonucu olarak en sıradan filmlerden sanatsal değeri yüksek olan filmlere kadar müzik sinematografinin temel bileşenlerinden biri olarak yer alır.

Üçüncü bölüm ise araştırmanın yöntemini kapsar. Yöntemde 19. yüzyıldan günümüze metin, yazar ve okur odaklı kuramlar incelenmiştir. Araştırma için seçilen filmlerin, yazarların ve neden okur odaklı bir yaklaşım seçildiğinin sebepleri açıklanmıştır. Tezin dördüncü bölümü tartışma ve yorum bölümüdür. Bu bölümde katılımcıların seyir yönergesine verdiği yanıtlar yöntem ve kuramsal çerçeveye harmanlanarak yorumlanmıştır.

BÖLÜM I: FOTOGRAFİK İMGEDEN, HAREKETLİ İMGEYE MÜZİK: KISA TARİHÇE

Tarih boyunca her dönemin kendine özgü bir dili ve anlatı biçimi olmuştur. Efsanelerin ve mitlerin çağı olan Antik dönemde anlam söz ile oluşturulmuş, Ortaçağa gelindiğinde ise söz yerine yazının hüküm sürdüğü bir anlatı iklimi egemen olmuştur. Rönesans'la birlikte insanlar görsel hafızalarını geliştirmeye başlamış, Sanayi Devrimi sonrasında ise toplumun her sınıfına yazının ulaşabilmesi sağlanmıştır. 20.yy'la birlikte gelişen teknoloji önce fotoğraf (sabit fotografik görüntü) ardından sinemanın (hareketli görüntü) icat edilmesiyle günümüzde yaygın olarak kullanılan imgelerin üretilmelerini sağlamıştır.

İlk çağlardan beri anlatmak, anlamak ve anlaşılma çabası içinde olan insan, etrafındaki dünyayı model olarak almıştır. İnsan etrafındaki nesnelere örnek alarak mağara duvarlarına çizimler yapmış ve kendi aralarındaki iletişimin temel yapı taşı olarak kullanmıştır. Geçmişten günümüze imge ve insan arasındaki ilişki karmaşık bir yapıya sahiptir. Yazının icat edilmesinden önce insanlar duygu ve düşünceleri imgeler sayesinde aktarabilmiştir. Bu bağlamda imgenin görüntüyle sıkı bir bağı vardır. İmge, çeşitli tanımlamaları olsa da çok geniş anlamlar taşıyan bir kavramdır ve bu bakımdan net bir tanımını yapmak oldukça zordur. İmge; zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya veya duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, imajdır (TDK, 2019). Ulutaş (2017: 75), imgenin duyumsadığımız fenomenlerin zihnimizde bıraktığı izleri ve bu izlere eşlik eden düşünceleri tanımladığını söyler. Başlangıçta temsil niteliği ön plana çıkarmış gibi görünse de var olmayı var etme anlamında imgenin simgesel bir yönü de vardır (Ulutaş, 2017: 75).

İmgenin görüntü sözcüğüyle de yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Bir imge yeniden yaratılmış ya da üretilmiş görütüdür. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacı ile yapılmıştır (Berger, 2014: 10). İmge, gerçek bir varlığın yansıması, görsel veya sözel göstergesi, temsilini, aynı zamanda zihinde canlanan görüntüsünü kapsayan karmaşık bir yapıya sahiptir. İmgeler onu yaratan, anlam yükleyen kişiler tarafından farklı şekillerde oluşabilir. Yaratılan imge fotoğraf, resim veya başka bir form olarak ortaya çıksa bile onu okuyan kişiler ilk başta yüklenen anlamından farklı bir anlam çıkartabilirler. Bu anlamda imgelerin çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Berger (2014:

8), düşüncelerimizin, inançlarımızın ve seçimlerimizin nesnelere görüşümüzü etkilediğini söyler. Her bireyin kendine has bir görme biçimi vardır ve neye baktığımızdan çok nasıl baktığımız önemlidir.

1.1 Fotografik İmgelerde Gerçeklik ve Müzik

İmgelerin insanın suya yansıyan görüntüsünü hayata geçirme fikriyle başlayan serüveni, Louis Daguerre ve Joseph Nicéphore Niepce'in fotoğrafı icat etmesiyle yeni bir boyut kazanır. Tüm sanatlar gerçekliğe yaklaşma, gerçekliği yansıtma iddiası taşımaktadır. Görsel sanatların bir anlamda çekirdeği sayılan imgeler gerçeklikle yakından ilgilidirler. Fotoğrafla birlikte fotografik imgenin aslında gerçekliğin birebir görüntüsünü verdiği söylenebilir. Ancak fotoğrafın gerçekte var olan nesneyi kaydediyor olması elde edilen sonucun gerçeğin kendisi olmasını sağlamaz. Bu anlamda çekilen her görüntü doğanın bir kopyası olsa da, onu zamandan ve mekândan koparması bakımından gerçeklikten uzaklaşacaktır.

Fotoğrafın icadıyla birlikte gözümüzle gördüğümüz gerçekliğin adeta kopyası yakalanmış, zaman tek bir ana hapsedilmiştir. Diğer sanatlara göre fotoğraf o güne kadar gerçekliğe en çok yaklaşan alan olmuştur. Barthes (2014: 104), fotoğrafın orada bulunmanın adeta bir sertifikası olduğunu söyler. Rönesans döneminde kusursuz bir insan portesi yapılabiliyorken, fotoğrafla birlikte bu süreç mekanik bir hal almıştır. Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulmuştur; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenilmektedir (Benjamin, 2002: 53). Walter Benjamin, yeniden üretilen sanat yapıtlarının şimdi ve burada olma durumunu, başka bir deyişle biriciklik özelliğini kaybettiğini söylemektedir. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi yani aurası olmaktadır (Benjamin, 2002: 55).

Resim ile fotoğrafı karşılaştırdığımızda, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin resimden daha farklı olduğu farkedilir. Resim, ressamın yorumuyla ortaya çıkarken, fotoğraf gördüğümüz dünyayı olduğu şekliyle aktarır. Sontag (2008: 22), bir fotoğrafın sadece gerçekliğin taklidi olmadığını; bir belge niteliğinde olduğunu, tıpkı bir ayak izi veya ölünün

yüzünden alınmış bir maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şey olduğunu söyler. Fotoğrafın anı dondurması ve kaydedebilmesi sahip olduğu en büyük güçlerden biridir.

Sontag (2008: 186), fotoğrafın daha önce başka hiçbir resim-oluşturma sisteminin faydalanamadığı bir güce sahip olduğunu bunun sebebinin ise daha önceki araçlardan farklı olarak, resmi oluşturacak bir kişiye bağımlı kalmaması olduğunu söyler. Fotoğraf, görüntü oluştururken optik kimyasal bir işlem gerçekleştirir, bunun sonucu olarak görüntü elde edilmiş olur. Ancak her ne kadar kimyasal ve mekanik bir süreç olsa da, fotoğrafı çeken kişinin bakışı, kadrajı ve ışığın derecelendirilmesi üretilen fotoğrafın diğerlerinden farklı olmasını sağlar. Her fotoğraf aslında biriciktir. Aynı nesnenin fotoğrafı çekiliyor olsa da farklı insanlar tarafından farklı sonuçlar elde edilecektir.

Sontag (2008: 181), fotoğrafın hem bir görüntü, hem 'gerçeğin' yorumu hem de gerçeği doğrudan çoğaltan bir şey olduğunu adeta gerçeği gasp ettiğini söyler. Buradan hareketle fotoğrafın gerçekliği birebir kopyalayabilmesi, anı hapsedmesi bir nevi tekinsizlik yarattığını söylenebilir. Sontag, Fotoğraf Üzerine isimli kitabında Feuerbach'ın The Essence of Christianity (Hristiyanlığın Özü) adlı kitabının önsözünde o dönemin görüntülerle olan ilişkisine dair fikirlerine yer verir. Feuerbach, fotoğraf makinesinin icadından birkaç yıl sonra kaleme alınmış olan "Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder" sözüyle aslında görüntünün sunduğu tekinsizlik hissine vurgu yapar (Sontag, 2008: 181). Gözlerimizle tecrübe ettiğimiz gerçeklik hareket içermesine karşın sabit fotografik imgenin verdiği tekinsizlik belki de hareketin oluşmasına, keşfedilmesine zemin oluşturmuş olabilir.

Fotografik görüntülerin, gerçekliğe ayna tutan varlıklar olarak görülmesi bir nevi fotoğrafa özel bir algılama tarzının geleceğinin bir habercisi olmuştur. Sontag (2008: 189), gerçekliğin artık, fotografik görüntülerin yazıyla kıyaslanmaları gibi, şifresi çözülmesi gereken bir tür yazı gibi kavranmaya başladığını, hatta Fox Talbot'un fotoğraf makinesini 'doğanın kalemi' diye nitelendirdiğini örnek gösterir. Feuerbach'ın asıl ve kopya'yı birbirinden ayıramamasın sebebi gerçeklik ile görüntüyü durağan biçimde tanımlamasından ötürüdür.

Peki gerçekliği çizen fotoğraf, her insan için aynı gerçekliği mi ifade eder? Fotoğrafın bir diğer deyişle fotografik imgenin ne anlama geldiği, nasıl anlamlandırıldığı da merak

uyandıran bir konudur. Sontag bu konuyla ilgili farklı hayat şartlarına sahip olan insanlardan yola çıkarak değerlendirme yapar. Sanayileşmemiş ülkelerde yaşayan insanların fotoğrafları çekildiği zaman tedirginlik hissettiklerini, mahrem alanlarına müdahalede edilircesine rahatsızlık duyduklarını, sanayileşmiş ülkelerde yaşayan insanların tam tersi fotoğraflar aracılığıyla gerçek hale geldikleri zannına kapıldıklarını, kendilerinin birer görüntüden ibaret oldukları düşüncesiyle fotoğraflarını çekirmeye can attıklarını söyler (Sontag, 2008: 191). Aslında görüntülerin kültürle iç içe olduğunu, farklı yaşam pratiklerine sahip insanların görüntülere farklı şekillerde yaklaştıklarını söyleyebiliriz.

Farklı yaşam pratiklerine sahip insanlar görüntülere farklı yaklaşıyorlarsa görüntüleri nasıl anlamlandırır? Görüntülerin nasıl anlamlandırıldığı konusunda Sontag bu konuyu Çin ve Batı dünyasının fotoğrafa bakışı üzerinden bir örnek vererek açıklığa kavuşturur. Batı dünyasında fotoğrafın görmeye bağlantılı bir şeyken, Çin’de ise fotoğrafın süreklilikle ilgili bir şey olduğundan başlar. Sontag, Çin’de fotoğraf çekmenin mahremiyetine vurgu yaparak, fotoğraf makinesi sahibi (Batı dünyasında olduğu gibi) olmanın başkasının fotoğraflarını çekip onların mahremiyetine girme yetkisinin olmadığını, fotoğraf çekmenin bir tür ritüel olduğunu ve fotoğrafı çekilecek kişinin rızası alınması gerektiğini söyleyerek devam eder (2008: 203-204). Çinliler için fotoğrafın, monolog gibi algılandığını, Batı dünyası için fotoğrafın farklı bakış açılarına sahip çok sesli bir konuşmayı temsil ettiğini söylererek kültürler arası farklılıklara vurgu yapar.

Sontag, fotoğrafın nasıl algılandığı meselesinde Amerikan fotoğrafçılarla ilgili görüşlerini de yansıtır. Amerikalıların kendi ülkelerinin gerçekliğini dönüşüm geçirebilir bir duygu ve coşkuyla hissettiklerinden bahseder. Amerikalı fotoğrafçıların tıpkı Amerikalı yazarlar gibi ulusal gerçeklikteki tarifi mümkün olmayan bir şeyi (daha önce hiç görülüp rastlanmamış bir şeyi) ortaya koyduklarını söyler ve Robert Frank'in kitabından bir örnek vererek fotoğrafın aslında ne kadar yaratıcı algılanabileceğine vurgu yapar:

“Robert Frank'in (Guggenheim bursu sayesinde) eski püskü kullanılmış bir arabayla düştüğü ve hemen hemen kırk sekiz eyaletin hepsini dolaştığı yollarda çektiği o müthiş fotoğraflarında yakaladığı duygu, Amerika’da güneşin sokakları kasıp kavurduğu, kulağınıza hep bir müzik kutusunda ya da yakındaki bir cenaze töreninde çalınan müziğin geldiği şeklindeki delice histir; Frank bu hissi, daha önce hiç filme alınmamış gölgeli sahneleri kıvraklığı, esrarengizliği, dahiyaneliği, hüznü ve acayip gizliliği içinde yakalamıştır ... Siz de bu

fotoğrafları gördükten sonra, bir müzik kutusunun bir tabuttan daha keder verici olup olmadığınızı bilemediğiniz bir noktaya gelirsiniz.” (Sontag, 2008: 81)

Örnekte fotoğrafa bakarken duyulmayan fakat metaforik bir biçimde fotoğrafta müzik varmışcasına bir anlamlandırma olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafa müzik eklemek aslında yaratıcılığın sunduğu bir olgu olarak ortaya çıkar. Fotoğraf müzikle birlikte düşünülmemesine karşın, sinema başından beri müzikle birlikte varolmuş bir sanattır.

1.2 Hareketli İmge ve Gerçeklik İlişkisi

Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi hareketli imge ve gerçeklik ilişkisi de algılama ve düşünmeyle ilişkilidir. Daha önce de ifade edildiği gibi gerçeklik sorunu insanla birlikte varolan bir olgudur, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, bunun sebebi insanın çevresinde ilk gördüğü şeyin doğa olması olduğunu söyleyebiliriz. “Gerçek” ve “gerçeklik” kavramları sanat ve felsefe tarafından farklı şekillerde sorgulanmıştır. Gerçeklik kavramının ingilizcedeki karşılığı “reality” sözcüğüdür. Kavram, bir fenomenin gerçekten olduğu gibi algılanmasına karşılık gelir. Türk Dil Kurumu, gerçeklik ile hakikat kelimelerini eş anlamlı olarak kabul eder fakat İngilizce’de hakikat kelimesinin karşılığı “truth”dur, birşeyin doğru ve ya yanlış olduğunu belirtir. Ancak, gerçekliği doğrulukla (hakikat) karıştırmamak gerekir. Hakikat, yargıda kendini gösterir ve gerçekliğin düşünsel düzeyde ya da zihnimizde onaylanmasıyla ilgilidir. Gerçeklik görülür, yani algılanır ya da doğrudan doğruya düşünülür (Ulutaş, 2017: 41).

İnsanın yaşadığı dünya üzerinde kendini var etmek ve bir yere oturtma çabası doğayı taklit ederek ve ona karşı üstünlük kurmaya çalışarak sürüp gider. İnsan önce mağara duvarlarına doğanın yansımalarını çizmiş ve kendini resimle ifade etmiştir. Bunu yaparken bir sanat eseri yaratma amacıyla olmasa bile kendini ifade etmiş ortaya bir anlatı çıkmıştır. Uygarlık geliştikçe sanatın ve sanatçının “gerçeklik” arayışı devam etmiştir. Rönesansla birlikte ortaya çıkan perspektif geleneği ile birlikte sanatçılar gözümüzün gördüğü dünyayı resmetmeye yani üçüncü boyutu yakalamaya başlar. Fotoğrafın icadı ile birlikte gerçeklik düşüncesi yeni bir boyut kazanmış ancak gerçekliğin en önemli parçası olan hareket yakalanamamıştı. İnsanın hareketi kaydetme ve yeniden üretme isteğinin sinemanın doğmasına zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sinema, gerçekliği tam olarak yansıtamasa da

içinde hareket barındırmasından ötürü diğer sanatlardan farklıdır. 19. yüzyıl ile birlikte fiziksel gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretilimi sinema ile mümkün hale gelmiştir.

Önceleri sinema hareketli görüntülerin gösterildiği mekanik bir araç olarak kabul görmüş, sanat olarak kabul edilmemişti. Ancak Arnheim, bu görüşe karşı durmuş kamerayı bir kayıt makinesi olarak kabul eden görüşleri reddetmiştir:

İlk olarak, kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimselerin çok basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini anlamaları sağlanmalıdır (Arnheim, 2002: 16).

Arnheim, filmin teknik özelliklerinin kayıt sırasında gerçekliği yeniden düzenlemeye zorladığını, bu sebepten dolayı sinemanın sanat olabileceğini savunur. Ancak kayda alınan her filmin sanat eseri olamayacağını da dile getirir:

Film; resim, müzik, yazın ve dansa şu yönden benzer: sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır. Örneğin renkli resimli kartpostallar sanat değildir ve sanat obuaları amaçlanmaz. Aynı şey bir askeri marş, gerçek itiraflardan oluşan bir öykü ya da striptiz için de geçerlidir. Filmler de mutlaka sanat olmak zorunda değildirler. Filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok eğitimli insan var. Onlar temelde şunu soyluyorlar: “ Film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz.” Bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden, elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbesinden geçer. Süreç, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi tarafından toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yonlendirildiği fotoğrafçılıktaki gibi mekanik değildir. (Arnheim, 2002: 14).

Sinemasal gerçekliğin çıkış noktasını, Aristoteles’in doğayı ve insan davranışlarının taklide dayalı temsili anlamına gelen “mimesis” kavramı oluşturur. Taklit olarak mimesis, basit bir kopya etmek değil, yansıtmak ve yeniden üretmek anlamındadır. Sinema için mimesis kavramını düşündüğümüzde gözlerimizle gördüğümüz fiziksel gerçekliğin yansımasıdır, taklidir. Aristoteles Poetikasında şiir üzerinden inceleme yapmış gibi

görünse de aslında Tragedyayı tartışır. Tragedyanın belirli bir uzunlukta, başı ve sonu olan ayrıca ahlaki bir tarafı olan bir eylemin taklidi olduğunu söyler (Aristoteles, 2017: 44). Tragedyayı oluşturan unsurları ise öykü, karakter, dekor, dil, düşünceler ve müzik olarak ifade eder (Aristoteles, 2017: 45). Bu bağlamda sinemanın aslında Antik Yunan Tragedyasının miraslarından yararlanan hareketli imgeler dünyası olduğunu söyleyebiliriz.

Gerçekliğe en fazla yaklaşan sanat olarak sinema, seyircisine izledikleri tıpkı gerçek hayattaymış gibi nitelendirmeler yaptırır, adeta seyirciyi kurduğu gerçekliğin içine daldırır. Sinema hareketli görüntüler aracılığıyla gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek nitelik ve biçime sahiptir. Arnheim, sinemanın ürünü olan filmi tarif ederken, onu gözlerimizle algıladığımız fiziksel gerçeklik ile karşılaştırır. Arnheim, filme sanatsal olanaklarını sağlayan şeyin algıladığımız gerçeklikle olan farkların olduğunu savunur (Arnheim, 2010: 16). Wollen (2008: 148), sinemanın gerçek dünya, gören ve gösterme kabiliyetine sahip yönetmenin zihninde süzdüğü imgelerin saf bir biçimde seyirciye iletilmesi olduğunu söyler.

Bazin ise sinema gerçekliğini açıklarken fotoğraf ve resim sanatından yola çıkar. Resim insan eliyle ortaya çıktığından içinde nesnellik barındırır fakat fotoğrafın optik ve kimyasal bir süreç sonucu ortaya çıkması fotoğrafa resmin elde edemeyeceği bir gerçeklik sunma fırsatı sunar (Bazin, 2013: 18-19). Söz konusu nesnelliğin aslında fiziksel bir nesnellik değil, psikolojik bir nesnellik olduğunu söyler. Bazin (2013: 26-27), fotoğrafın gerçekliğin sadece kopyasını sunduğunu, gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretiminin sinema sayesinde gerçekleştiğini dile getirir. Fotoğraf, sonsuzluk yaratmaz sadece zamanı mumyalar. Bu açıdan bakıldığında ise sinema zamanın tarafsızlığı, görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleri olduğunu ileri sürer. Kracauer ise sinemanın, fotoğrafın devamı olduğunu, bu yüzden de fiziksel gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olduğunu düşünür. Ona göre sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisinde önemli olan, onu ne kadar iyi taklit edebildiği değil, gerçekliğin kayda alınıyor oluşudur (Hansen M. B, 2014: 41-42). Kracauer (2012: 124), sinemanın fiziksel varoluşu tehsis ederken iki açıdan fotoğraftan ayrıldığını söyler; gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yaptığını dile getirir. Kracauer (2012: 107), filmin fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahip olduğunu ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisinde olduğunu söyler. Bazin, sinemanın gerçekliği yansıtma konusunda diğer sanatlardan çok daha ileride olduğunu, sinema perdesini dünyaya açılan bir pencere olarak yorumlar.

1928 yılında Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Grigori Alexandrov sesin sinema için önemli bir gelişme olacağına vurgu yapan “Statement on Sound” isimli bir bildiri yayınlamışlardır (Cooke, 2008: 44). Onlara göre, o dönem kullanılan montaj tarzının kullanılmaya devam edebilmesi için, filmdeki seslerin “gerçekçi” efektler için değil, daha çok kontrpuan (counterpoint) olarak kullanılması gerekiyordu. Görüntü ve ses arasındaki yakınlığı ve heterojenliği vurgulaması gerekiyordu (Stam, 2000: 58). Bu konuyla ilgili Kracauer, sinemanın ileriki evriminin sese bağlı olduğunu söyler:

“Çünkü, olay örgüleri daha sofistike ve komplike hale geldikçe, olup bitenler anlaşılabilir diye aralara eklenen açıklayıcı yazılı ve görsel materyalin sayısı da artmıştı ve sessiz filmi bu yükten ancak ses kurtarabilirdi.”(Kracauer, 2012: 205).

Bazin’e göre ses, sinemayı yok etmek için değil; sinemanın ortaya çıkışında yer alan fiziksel gerçekliğin mükemmel kopyasını yaratma vaadini gerçekleştirmek için gelmiştir (Bazin, 2013: 23). Kracauer ise sinemanın sese kavuşmasıyla ilgili şunları dile getirmiştir:

Ses filmde mümkün hale gelince, ferasetli sinemacılar ve film eleştirmenleri bilhassa söze, içlerinden birinin tabiriyle bu “çok eskilerden kalma esarete” kuşkuyla yaklaşmıştır. Sözün kamera hareketinin sonu olmasından korkmuşlardır mesela –neyse ki bu korkularının ne kadar yersiz olduğunu çok geçmeden anlamışlardır (Kracauer, 2012: 204).

Bunuda kuşkusuz sinemanın sanata yaslanan dili sayesinde gerçekleşir. Sinemanın kendine özgü bir dili olduğu inkâr edilemez. Tıpkı sözlü dillerde sözcükleri bir araya getirir.

Yönetmen bir sanat eseri yaratmalıdır. Bu yüzden kullandığı aracın özelliklerini bilinçli olarak vurgulaması önemlidir. Yine de bu öyle bir biçimde yapılmalıdır ki gösterilen nesnenin nitelikleri yok edilmek yerine daha da güçlendirilmeli, yoğunlaştırılmalı ve yorumlanmalıdır. Yönetmen, filmini anlamlarla donatır seyirciyi duygulanıma ve düşünmeye iter. (Arnheim, 2002: 36,59).

Sinemanın dili olması hem seyirciyle iletişim kurmasını hem de bir metin olduğunu akla getirir. Sinemanın benzeri olmayan bir sanat oluşunun sebebi iş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesindedir. Sanatçılar ve sinemanın mutfağına hakim olan insanlar ekip

halinde birlikte çalışırlar. Filmler farklı bakış açılarına sahip yönetmen ve bestecinin kolektif bir birliktelik sonucu yarattıkları bir metindir. Yönetmen metni sinema dili aracılığıyla oluşturur, dilin öğeleriyle seyirciye bilgiler, bağlamlar, duygular aktarır. Sinema dili içindeki belkide en öğelerden biri de müziktir. Fiziksel gerçekliğimiz içinde kaynağı görünmeyen bir müzik olmasa da filmlerde müzik seyirciye olağan gelmektedir.

Görsel devinim zaman içinde gerçekleşen bir eylem olduğu için müzikle bir yakınlığı vardır ve ondan etkilenir. Müzik perdedeki hareketin devimsel karakterini çok etkileyici bir biçimde vurgulayabilir; çizgi filmlerin ıslıklarında, işaretlerinde ve gümbürtülerinde olduğu gibi. Ayrıca müzik devinimin kanatlanmasını sağlar ve böylece sinema doğal olanı tüm özellikleriyle taklit etmeye başladığında yitirilen dansımsı biçimlemenin birazının geri kazanılmasına yardım edebilir (Arnheim, 2002: 159).

Sesin sinemaya gelişiyile birlikte müziğin yapabilecekleri (işlevsel anlamda) ve etki alanı arttı. Filmlerdeki sesler (diyaloglar ve ses efektleri) sayesinde filmlerin işitsel alanında büyük gelişim yaşanmış ve sesler filmlerin yarattığı etki de artmıştı. Ses efektlerinin film üzerinde yarattığı etki ve sesin nasıl kullanılması gerektiği film kuramcıları arasında önemli bir tartışma konusu oldu. 1920'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ses, film yapımını ve kullanılan dili değiştirmekle kalmayıp, paralellik (parallelism) ve karşı-sürüm (counterpoint) kavramları arasında da ateşli tartışmalar çıkmasına sebep oldu. Bu kavramlar filmde sesin ve müziğin kullanımıyla ilgili iki farklı sanatsal yaklaşımı temsil etmektedir.

Dahan önce de bahsedildiği gibi sinema kendine has dil öğelerini bir araya getirerek anlatı sunar. Bazin (1966: 19), sinemanın bir dili olduğunu ve anlatım olanaklarının diğer sanatlardan daha zengin olmasından ötürü daha ilerde olduğunu söyler. Yönetmen, hikayeyi kendi üslubuyla anlatacaksa da onu sinema dilinin öğelerinden yararlanır. Sinema dilinin öğeleri; kurgu, kamera hareketleri, ışık, mekan, aksesuar, diyalog, kostüm, efekt ve ayrılmaz parçası olan müziktir (Asiltürk, 2014: 89). Bu unsurlar filmin atmosferini oluşturur. Yönetmen hikayesini tüm öğelerden faydalanarak anlatacaktır. İnsanların ilgisini üzerine yoğunlaştıracak bir hikaye sinemaya uygun bir şekilde söz, yazı ve görüntüler aracılığıyla anlatılabilir.

Karşı-sürüm kavramına zıt olarak paralellik; müzik kullanımını gerçekçi bir etki elde etmek amacıyla, ses ile görüntü arasında ifadesel bir uyum olarak tanımlamıştır. Paralellik –

karşı-sürüm tartışmasında, tıpkı Rus biçimciler gibi, Siegfried Kracauer de paralelliğe karşı durmuş, “görselleri taklit eden ve yapısı gereği gereksiz fazlalık yaratan” bir kavram olduğunu öne sürmüştür. Kracauer’ın aksine, Rudolf Arnheim konuyla ilgili tarafını belli etme konusunda daha belirsiz kalmış, ancak paralellik tarafına daha yakın durmuştur ve müziğin ‘hisleri ve ruh hallerini aktardığını, yapısındaki ritmin görsel performanstaki hareketleri paralel bir şekilde vurgulayarak göz önüne çıkardığını’ söylemiştir (Kalinak, 1992: 25).

1.3 Tarihsel Perspektiften Hareketli İmge ve Müzik İlişkisi

Müziğin hareketli görüntülere eşlik ettiği ilk örnekler sinemanın ortaya çıkışından önceye dayanır. 1877 yılında Thomas Edison Phonograph’ı icat etmiş, hareketli görüntü ve müziği bir araya getirip halka sunma fikrini öne sunmuştur (Kalinak, 1992: 40). Edison’un laboratuvarında deneyler yapan W.K.L Dickson “Phonograph kulak için ne yapıyorsa, hareketli görüntüler de gözler için aynısını yapmalıdır” demiştir (Kalinak, 1992: 40). Görüntü ve müzik arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, görüntünün müziğe eşlik etmesi o dönemler için öncü bir fikir olduğu söylenebilir. Emile Reynaud’un 1892’de *Pantomimes lumineuses* isimli projeksiyon gösterisine Gaston Paulin tarafından müzikler bestelenmiş, 1895 yılında Berlin’de Max Skladanowsky’nin dansçı, akrobat ve boksörlerin gösterildiği görüntülere hem özgün hem de önceden yazılmış müzikler kullanılmıştır (Kalinak, 2010: 34).

Lumiere kardeşlerin Paris’te halka *Cinématographe* adını verdikleri yeni icatlarını tanıtırken piyanoyla birlikte sunum yaptıkları bilinmektedir. 28 Aralık 1895’te Paris’te yaptıkları ilk film gösteriminde, filme bir piyano eşlik etmesi film ve müzik ilişkisinin resmen başlamış olduğunu vurgular niteliktedir (Konuralp, 2004: 19). Bu durum bize hareketli görüntülerin başından beri müzikle var olduğunu gösterir. Bu birliktelikle ilgili Pekman ve Kılıçbay’ın (2004: 11), “sinemanın yüzyıllık tarihine baktığımızda müziğin sinemanın vazgeçilmez öğelerinden bir tanesi olduğu hemen anlaşılır” şeklindeki görüşleri, sinema ve müziğin ayrılmaz oldukları savını destekler niteliktedir. Sinema tarihinin ilk on yılında müzik merkezi bir öneme sahipti. Müzik farklı ülkelerde farklı şekillerde görüntülere eşlik etmiştir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa ülkelerinde popüler müziklerin yanında klasik müzikler eşlik etmiştir. Bir çok ülke kendi tarzlarını ve geleneksel müziklerini kullanma eğiliminde olmuşlardır. Örneğin Rusya’da müzisyenler görüntülere dikkat etmeden geleneksel Rus müziklerini merkeze alarak performanslar sunmuşlardır. Müzikal eşlik,

kültürel yayılımın güçlü bir aracı olarak işlev görebilir ve sessiz dönem ilerledikçe bu kapasitede giderek daha önemli bir rol oynayacaktır.

Tüm dünyada müzik görüntüye farklı biçimlerde eşlik etmiş olsa da ilk filmlerin sessiz olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Müzik ve hareketli görüntüler sinemanın ilk on yılında karmaşık bir ilişkiyle varolmuşlardır. Bazı filmler tamamen sessiz gösterilmiş fakat büyük bir çoğunluğu müzikle birlikte gösterilmiştir. Bazı müzikler phonograph kayıtları olsa da çoğulukla gösterimlerde canlı müzik bulunmaktadır (Kalinak, 2010: 40). Canlı eşlik tek bir müzisyen, bir piyanist, birkaç kişiden oluşan bir grup ve ya orkestra olarak gösterimde yer almaktaydı. Eşlikler belirli aralıklarda ve ya film boyunca devam eden şekilde olmak üzere iki çeşitti. Bazı eşlikle görüntülere dikkat edilmeksizin doğaçlama olarak gerçekleşirken, bazıları görüntüleri dikkate alarak gerçekleşmekteydi. Erken dönemlerde bile bazı filmler için özel müzik bestelenme yoluna gidilmiş fakat çoğunlukla önceden var olan müzikler kullanılmıştır. Müzik kullanımındaki bu çeşitlilik sinemanın ilk dönemlerinde müziğin tek ve birleştirici bir uygulamayı yansıtmadığını gösterir niteliktedir.

İlk başlarda müzik, sessiz görüntülerin hayaleti andırması ve ya gösterim aletinin rahatsız edici sesini bastırmak amacıyla kullanılmıştır. Kracauer, müziksiz bir gösterimi korkutucu bir deneyim olarak tanımlar. Bu görüntülerin içinde yaşadığımız dünyanın hayaletvari replikaları, sağrıların içinde hareket ettiği o araf olarak etkilediğini müziğin ekrandaki soluk sessiz görüntüleri canlandırdığını söyler (Kracauer, 2012: 244, 245). Ayrıca, müziğin sessiz görüntüleri kendi sürekliliğinin bir parçası haline getirdiğini, işlevinin ise ses ihtiyacını karşılamak değil ortadan kaldırmak olduğunu dile getirir (Kracauer, 2012: 245).

Kuşkusuz ilk film müziği örnekleri perdede olup bitenle dramatik açıdan çok alakalı değildi. Seyirci bilinçlenip sinema endüstrileştikçe müziğe olan bakış açısı değişme uğradı. Sektörün gelişmesiyle birlikte dağıtımıcılar tarafından film gösterimlerinde çalınmak üzere önceden müzik listeleri hazırlanmaktaydı. Listeler çeşitli konu başlıklarına göre ayrılıyor, görüntülere ve ya filmin temasına göre seçiliyordu. 1910'lu yıllarda filmlere eşlik eden orkestralar ve ya piyanistler için “*cue sheet*” ler hazırlanmıştı, *cue sheet* görüntülere en uygun olacak parçalardan oluşan listelerdi (Kalinak, 2010: 41). Listeler görüntülerle uyum içinde olacak olan önceden bestelenmiş müziklerden hem de özel olarak bestelenen müziklerden oluşuyordu. Bu listelere örnek olarak Amerika Birleşik Devletlerinde Edison filmleri için “*Incidental Music for Edison Pictures*” isimli liste örnek gösterilebilir (Kalinak, 2010: 41).

Zaman geçtikçe bilinçlenen sinema seyircisi bu müzikleri ezberlemiş filmlerden keyif almaz hale gemişlerdi. Müzik seçiminin doğru yapıldığı takdirde seyirci üzerindeki olumlu etkiyi farkedenden yapımcılar film için özel müzik yapılması gerektiğini farketmişlerdi. Bunun üzerine Fransız *Film d'Art* şirketi 1908'de *L'assassinant du Duc de Guise* (Guise Dükü Cinayeti) filmi için Camille Saint-Saens'e müzik besteletmiştir (Konuralp, 2004: 27). 1909 yılından itibaren yönetmenler filmlerine uygun "eşlik" sağlayacak müzikleri görüntülerle uygun olacak biçimde belirlemeye başlamışlardır. Artık müzik, sinema sanatının ve endüstrisinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Sağlıklı senkronizasyon tutturma arayışı aslında sinemanın sesle buluşmasından öncesine dek uzanır. 1894'te W.K.L Dickson ses ve görüntüyü senkronize etmişlerdir. Görüntü ve ses senkronizasyonu ile ilgili gelişmeler sadece W.K.L Dickson tarafından gerçekleştirilmemiştir. Almanya'da Oskar Messter, Fransa'da Léon Gaumont, İngiltere'de Cecil Hepworth ve Polonya'da Kazimierz Prószyński ses ve görüntüyü senkronize etmek adına çalışmalar yapmışlar, geniş ekranlı yansıtıcılar ve ses sistemleri tasarlamışlardır. O dönemde tasarlanan sistemler bir dizi sorunlar barındırmaktaydı. Ses sistemlerinin güçlü olmayışı, kayıtların ses kalitesinin düşük olması, senkronizasyon problemleri ve maliyetlerinin yüksek oluşu yaşanan sorunlardan bazılarıydı. 1920'lerde Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya'da bulunan rakip şirketler bu sorunların üstesinden gelecek çözümler üretmeyi başarmışlardır (Kalinak, 2010: 51).

Rekabet ortamı içinde müzik giderek hayati bir rol üstlenmişti. Zirveye ulaşma çabası içinde müziğin anahtar unsur olduğuna inanan Warner Bros. *Vitaphone* teknolojisine yatırım yapmıştır. Warner Bros. *Vitaphone* teknolojisiyle desteklenerek gösterime girecek *Don Juan* (1926) filminin müziklerini kaydetmek üzere New York Flarmoni Orkestrasıyla anlaşmıştır. *Don Juan*'ın gösterimi, orkestra çukuruna hoparlörler yerleştirilerek gerçekleştirilmiş ve türünün ilk örneği olmuştur (Kalinak, 2010: 52). Ardından 1927 yılında Warner Bros. *Jazz Singer* filmi ile sinemada ses devriminin habercisi olarak kabul edilir (Kalinak, 2010: 52). İlk "konuşan" film ise 1929 yılında Amerika'da gösterime giren *The Lights of New York* filmiydi.

Film müziğinin Altın Çağı olarak kabul edilen dönemde Charlie Chaplin *City Lights* (1931) ve *Modern Times* (1936) filmlerinde ses efektleri kullanmamış ancak filmler kesintisiz müzikle seslendirilmiştir. *Modern Times* filminde Chaplin, müzikleri hareketlerin ritmine, görüntülerin duygu ve anlamlarına göre tasarlamıştır. Chaplin, müziği anlatı formu olarak kullanmış filminde diyaloglara yer vermemiştir. Özgün müziğin (*original score*) "klasik" film

müziğine girişini belgeleyen ilk müzik Max Steiner'in 1933'de *King Kong* için bestelediği müziklerdi (Brown, 1988: 180). Steiner'in müzikleriyle ilk kez atmosfer oluşturmuş, karakterler betimlenmiş ve filmin ritmi oluşturmuştur. Film müziklerini farklı bir boyuta taşıyan Steiner sayesinde özgün film müziği sinemanın olmazsa olmaz bir unsuru haline gelecekti. 1934 yılında Edgar Ulmer'in *The Black Cat* filmi için müzikleri Roemheld yapmıştır. Roemheld, müzikleri klasik müzik eserlerinden derlemiş ancak eserlerin çoğu piyano için yazılmıştı. Roemheld, eserlere yerini bir bakış açısıyla yaklaşmış senfoni orkestrasının çalabileceği biçimde yeniden aranje etmiştir. O dönemde senfonik müzik film müziklerinin temel tarzı olarak kabul edilmiştir (Brown, 1988: 59).

1930'larda öne çıkan Max Steiner (*King Kong*, 1933), Erich Wolfgang Korngold (*Robin Hood'un Maceraları*, 1938) ve Alfred Newman'ın (*Wuthering Heights*, 1939) çalışmaları sayesinde Klasik Hollywood film müziği vücut bulmuştu. Avrupada yaşanan Hitler yıkımından kaçan Miklos Rozsa, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin gibi besteciler Hollywood film müziğine katkı koyan bestecilerden bazılarıdır. 1940'larda Jazz ve Folk müziği sinemada kullanılmaya başlanmış, Aaron Copland ve Virgil Thomson gibi besteciler ezgisel, ritmik yapılar ve Amerikan halk müziği unsurları içeren müzikleriyle yeni bir bakış açısı sunmuşlardır (Kalinak, 2010: 66).

Rusya'da ise Eisenstein ve Prokofiev'in çalışmaları sinema ve müzik ilişkisine yeni bir soluk getirmişti. Eisenstein özellikle kurguyla ilgili görüşleriyle sinemaya önemli katkılar koymuş, sinema ve müzik ilişkisi üzerine de çalışmalar yapmıştır. Eisenstein sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli biçimde kullanılmaya önem vermiştir. Sesli film döneminde Prokofiev'le işbirliği yapmış, kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre kurgulamıştır (Konuralp, 2004: 33). Welles, müziğe farklı bir gözle bakan yönetmenlerden biridir. 1941 yılında yaptığı *Citizen Kane (Yurttaş Kane)* filmi için Bernard Hermann'la çalışmıştır. Bernard Hermann müziğe yeni bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Hermann, bestelerini fon müziği şeklinde tasarlamamıştır. Bestelerini çeşitli temalar, karakterlere özel leitmotifler biçiminde yazmıştır.

1940'lı yıllarda *film noir*, polisiye, aksiyon, psikolojik dram filmlerinin artışı, modern tınılar içeren müziklerin bestelenmesinin yolunu açmıştır. O dönemlerde psikolojik gerilim filmleriyle öne çıkan Alfred Hitchcock, filmlerinde müziğe önem veren isimlerden biridir. O dönemlerde Macar besteci Miklos Rozsa ile birlikte çalışmıştır. Rozsa, Hitchcock'un *Spellbound* (1945) filminde paranormal aktiviteleri simgeleyebilmek adına bestelerinde

theremin, ksilefon, yaylı, bakır ve nefesli enstrümanlar kullanmıştı. Bestecinin enstrüman seçimi filmin gerilim (*suspense*) etkisini sağlamıştır. Öte yandan Alfred Hitchcock müziği olmazsa olmaz bir öge olarak kabul eder. Hitchcock, müziğin gücünü ve seyircide yarattığı etkiyi anlayan ve çok iyi bilen bir yönetmendir. Onun için, müzik bir eşlikçi değil bir odak noktasıdır. Müzik Hitchcock filmlerinde alternatif bir dil gibidir. Müziği Hollywood yapımlarının aksine daha karmaşık seslerle kendi anlam alanını yaratmak, derinleştirmek ve akılda kalıcı görüntüler yaratmak amacıyla serbest bırakmıştır. Film müziğinin arka planda olmasına karşı durmuştur. Müziğin varlığı filmlerinde çoğu zaman bir karakterler kadar güçlü bir yere sahiptir.

Yönetmenlerin müzik kullanım biçimleri dramatik ya da estetik bakımından başka anlatımsal tercihlere dayanmaktadır. Hakim görüş müziğin kullanılacağı yönündeyken, müzik kullanılmaması sanatsal tercihin yarattığı bir istisna olarak kabul edilir. Günümüzde yaygın olmasa da olmasa da müziksiz filmler de bulunmaktadır. Bu istisnai duruma Belçikalı yönetmen kardeşler Dardenne Brothers örnek gösterilebilir. Jean Pierre ve Luc Dardenne kardeşler filmlerinde müzik için alan bulamadıklarını, setteki çekimler sırasında oyuncuların nefes alış verişlerinin, hareketlerinin ve çıkardıkları seslerin onların müziği olduğunu, filmin ritminin bu seslere dayalı olduğunu söylemişlerdir (Anderson, 2018). Dardenne kardeşleri hikayeyi anlatış ritimleri karakterlere bağlı olarak kuruluyor. Müziğin yabancı bir unsur olduğunu ve karakterlerin doğal ritmini, eylemlerini ve duygularını bozduğunu dile getirmişlerdir (Buckmaster, 2018). Farklı estetik anlayışlar ve bakış açılarına göre yönetmenlerin müziği kullanım biçimleri farklılıklar göstermektedir.

Müziği farklı bir bakış açısıyla yaklaşan yönetmenlerden biri de Andrei Tarkovskidir. Rus yönetmen filmlerinde sesi ve müziği kendi anlatım biçimine göre kullanmaktadır. Tarkovski'ye göre müzik filmin ritmini etkileyen bir öge değildir, sinemanın birçok alandan beslenen bir sanat olduğunu ve müziğin bu birleşim içerisinde öneme sahip olmadığını düşünür (Tarkovski, 1992: 181-182). Çünkü hem filmsel, hem müzikal olarak şekillendirilen dünya ikiye ayrılarak, birbirine hem paralel, hem çelişkili iki ayrı dünya oluşturur. Dolayısıyla film müziği ancak, müziğe sesli bir dünya itibarıyla ele alınarak değerlendirilebileceğini söyler. Tarkovski, filmlerinde bir kısmı müzikten oluşmuş sesler kullanır. Müziği, karakterlerin duygusunu ya da görüntüleri desteklemek için değil bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanır.

BÖLÜM II: FİLM TOPOGRAFİSİNDE MÜZİĞİN YERİ

Bir filmin topolojisi, anlamın nasıl oluşturulacağını yapım öncesi, sırası ve sonrasında anlamın nasıl bir birine bağlanacağını anlamın nasıl bütünleştirileceğini belirleyen alandır. Bu alan görüntü, ses, söz, müzikle katmanlaşır.

Her sanat gibi sinema da bir şey anlatmak; bir düşünceyi, bir görüşü yansıtmak; izleyiciye ulaştırmak amacıyla oluşturulur. Kısacası, sinemacının da, her sanatçı gibi bir diyeceği vardır ve bunu sinemanın araç gereçleriyle sunar. Sinema sanatı her şeyden önce kendine özgü anlatım yoluyla ve dilliyile dikkat çeker. Sinemayı yararlandığı diğer sanatlardan ayıran da, bu anlatım ayrılığı, bu dildir. Sinema dili bildiğimiz doğal dillerden ayrı, yepyeni bir dildir. Sinema dili aracılığıyla, görüntü, ses, söz ve müzikle görsel-işitsel bir metin ortaya koyar.

Bir filmin ortaya çıkabilmesi için birçok elementin bir araya gelip birşeyler anlatması gerekir. Bu durum bir dile eşdeğerdir, tıpkı sözlü dillerde sözcükleri bir araya getirip konuştuğumuz gibi sinema da sinematografik görüntüleri, sesleri, müziği ve diğer elementleri bir araya getirerek birşeyler anlatır. Bir filmde, kişilerin düşünce, istek ve duygularını belirtmek için çıkardıkları seslerin hepsi sözü oluşturur. Sözler, bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologdan, bir okumadan başlayıp, acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek bir dizi değişiklik gösterebilir (Sözen, 2015: 232).

Filmlerde hareketli görüntüler görme duyumuzu etkilediği gibi sesler de işitme duyumuzu etkiler. Ses, her şeyden önce, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. Gündelik hayatta etrafımız konuşmalar ve seslerle çevrilidir, bu sunurlar gündelik hayatımızın ayrılmaz unsurları olduklarına göre, filmlerde yer almamaları kuşkusuz bir eksiklikti. Bu eksikliğin başka yollardan giderilmeye çalışılması sonunda ortaya çıkan arayazılar, filmin akıcılığını, doğallığını bozduğu gibi, üstelik bu eksikliği daha da göze çarpar duruma sokmaktaydı. Sesin sinemaya katılımıyla birlikte bu aksaklık da ortadan kalktı (Özön, 2008: 145). Sinemanın sese kavuşmasıyla birlikte sessizlik de anlam yaratıcı bir unsur olarak ele alınmaya başlandı. Yine ses yardımıyla filmde yer alan karakterlerin düşüncelerini monolog (içinden konuşma) olarak vermek; dıştan ses işlemiyle bir filmdeki görüntülerin

anlatılması demek olan açıklamayı yapmak ya da filmin olaylarının anlatılması olan öykülemeyi sağlamak da eldedir (Özön, 2008: 145).

Müzik hammaddesi ses olan bir sanattır, biçim, uyum ve duygu ifadesinin güzelliğini üretecek şekilde birleştirilen insan sesi ve enstrüman unsurlarıyla oluşturulan seslerdir. Müziği kendi içinde ele alacak olursak, müziği oluşturan yapılar ise ezgi, armoni ve ritimdir (Kalay, 2008: 39). Say, müziğin insanın duygu ve düşüncelerini sesle anlatma olanağı sunan bir dil olduğunu söyler (Say, 2010: 15). Filmde müzik kullanılmasının farklı biçimleri ve nedenleri vardır. Sinema metni içinde yer alan müzik, kendi içinde bir anlatıma (narrative) sahip olmamasına rağmen eşlik ettiği sanat türüne anlam katabilme özelliğine sahiptir (Kalinak, 1992: 8). Müzik, bir film sahnesine bağlamlar aşılabilir, sahneden anlamlar çıkarılmasına sebep olabilir, duygusal anlamı aktarmakla kalmaz, aynı zamanda seyircinin dikkatini filmde görsel olarak bulunan obje veya karaktere de çekebilir.

2.1 Filmin Toprafisi

Filmler, izleyicilere deneyim yaşatmak için tasarlanır. Nihai filmin ortaya çıkabilmesi için üretim süreçlerinden geçmesi gerekir. Film yapımı üç aşamadan oluşmaktadır. Bunlar: Yapım öncesi (pre-production), yapım (production) ve yapım sonrası (post-production) aşamalarıdır (Köksal, 2017: 11). Yönetmen, tüm aşamalarda merkezi bir role sahiptir. Yönetmen, tüm parçaların nasıl birleşeceğini ve ekibin nasıl uyum içinde hareket ederek nihai filmin ortaya çıkacağını en iyi bilen kişidir.

Yapım öncesi, yapımcının bir sonraki aşama olan yapım aşamasına geçebilmek için gerekenleri yerine getirdiği süreçtir. Bu noktada, yapımcı ve yönetmen yapımda görev alacak ekibi toplayıp rol dağılımı yaparlar, çekimler için uygun lokasyon arayışına girerler. Yapımcı, ön yapım aşamasında senaryo yazarından, mekan araştırması yapan ve yapımı hazırlayan ekiplere, filmin çekim sürecinde yer alacak kamera, ışık, reji, sanat ekiplerine, yapım sonrası süreçlerini gerçekleştirecek of-line ve on-line ekiplere, filmin pazarlanması ve dağıtımını ile ilgili olacak şirketlerle yapılacak anlaşmalara değin, bir filmin baştan sonuna kadar birleştirici, planlayıcı ve aynı zamanda yasal sahibi olarak görev alır (Köksal, 2017: 12). Bu aşamada ayrıca, çekimler için günlük bir program hazırlanır. Tüm bunlar bütçe göz önünde bulundurularak yapılır. Bazı yönetmenler aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcılığını da

üstlenmelerine olanak sağlayacak kadar iyi filmler çekip yeterli parayı elde etmiş olsalar da, Steven Spielberg yapımcı-yönetmen figürünün en önde gelen örneklerinden biridir.

Sonraki aşama ise yapım (production) aşamasıdır. Yapım kelimesi filmin tüm yapım sürecine hitap etse de, Hollywood film yapımcıları bu terimi çekim aşamasını ifade etmek için kullanır. Bu aşama genellikle birkaç haftadan birkaç aya kadar süren bir zaman zarfında tamamlanır. Ön yapım aşaması ise birkaç aydan birkaç yıla kadar sürebilir. Yapım aşaması oyuncularla yapılan provaları, filmin çekimini, özel efektlerin yapımını ve ODD'yi (Otomatik Diyalog Değiştirme) içerir. Özel efekt departmanı filmin animasyonu ve özel efekt görüntülerinden sorumlu olduğundan, çekilmiş sahnelerin montajı yapım aşaması sırasında başlar ve montaj ekibi çalışmaya yapım sonrası aşamasında da devam eder.

Son aşama ise yapım sonrası (post-production) aşamasıdır. İsmi öyle yansıtılsa da bu yapım sonrası süreci çekimler bittikten sonra başlamaz. Çekim sonrası ekip üyeleri genellikle çekimler sırasında sahne arkasında çalışırlar. Dijital teknolojinin gelişmesinde bu yana, birçok yönetmen ilk çekimlerden hemen sonra kurguya, sesleri düzenlemeye, özel efektler gibi unsurları çekim sürecinde başlatmayı tercih eder. Yapım sonrası aşaması, filmin görsel ve işitsel öğelerinin hem montajını hem de düzenlemesini içeren aşamadır. Besteci yapım bu aşamada dâhil olur.

Müzikal ifade/yorum/icra biçimi, başarılı bir film müziğinin kilit unsuru olsa da bestecinin iç dünyası müziğin arkasındaki konsepti oluşturur. Besteci, filmde yer alacak müziğin teması ya da yapısal oluşumuyla ilgili fikirlerin geliştirilmesinden sorumludur. Besteci taslaklar oluşturur, konseptini belirler ve müziğin filmde nasıl olması gerektiği ilgili görüşlerini sunar. Bu süre zarfında besteci filmin müziğiyle (score) ilgili çalışmalarını sürdürür. Film müziklerinin yapımı, film ekibi çekim aşamasındayken de başlayabilir. Ancak bestecinin esas işi filmin montajı tamamlandıktan ve son halini aldığı anda (locked) sonra başlar. Yönetmen, besteci, görüntü yönetmeni ve ses editörü toplanarak filmi izlerler. Besteci, müziğin tam olarak nereye gideceğini ve ne kadar sürmesi gerektiğini gösteren listeler hazırlar. *Spotting session* adı verilen bu toplantıda müziğin ve efektlerin nereye yerleştirileceği konusunda karara varırlar. Bu toplantı sonunda alınan karara besteci de dahil olur (Bordwell, Thomson, & Smith, 2017: 28).

Bestecinin film müziğini bestelemeye sürecin hangi aşamasında başladığına dair farklı yaklaşımlar vardır. Bir filmin yapım süreci genellikle ardışık şekilde ilerleyen kesin bir zaman

çizelgesi ve sıkı bir çalışma ortamını gerektirir. Besteci ise, proje başlar başlamaz taslak veya kendisine yol göstermesi açısından müzik üzerinde çalışmaya başlayabilir. Ancak müziğin nerelere yerleştirileceğine dair esas kararlar, film çekildikten ve montajlandıktan sonra alınır. Filmin son görsel versiyonu yönetmen, editör ve yürütücü yapımcı tarafından incelenir ve son versiyon tüm tarafların onayını aldıktan sonra film “son halini” almış olur (Davis, 2010: 74).

Davis’in de dikkat çektiği nokta şudur ki; filmlerin “son hali” artık biraz daha değiştirilebilirdir çünkü dijital montaj yönetmene ve editöre film resmi olarak onaylandıktan ve son halini aldıktan sonra bile değişiklikler yapma özgürlüğü sağlar. Bu durum besteci için sorun yaratabilir çünkü bütün sahnelerin yeniden montajlanması demek, filmin senkronizasyonda ve kompozisyonunda da değişiklikler olması demektir. Senkronizasyon filmin görsel ve işitsel kısımları arasındaki uyum için hayati önem taşıdığından, yönetmen filmde değişiklik yapmak isterse besteci de müzikte değişiklikler yapmak zorunda kalır.

Film son halini aldıktan sonra *spotting session* gerçekleşir. Bu toplantıda filmin son versiyonunun bir gösterimi yapılır ve genellikle yönetmen, editör, yapımcı, müzik editörü ve besteci katılır. Film müziğiyle ilgili bütün büyük kararlar bu toplantı sırasında alınır. Müziğin filmin neresinde ve nasıl kullanılacağına bu toplantıda karar verilir. Müziğin ton uyumu, rengi ve sahne için gereken dramatik özelliklerinin yanında müziğin nerede başlayıp nerede duracağı da belirlenir (Davis, 2010: 81). *Spotting session* en can alıcı taraflarından biri ise film ve film müziği (Score) arasındaki dramatik uyum hakkında alınan kararlardır. Tek başına müzik bir sahnenin dramatik zenginliğini hem zayıflatıp hem de güçlendirebileceğinden dolayı, istenilen dramatik etkiyi yaratabilmek için her girişin zamanlamasını detaylı bir şekilde tartışmak önemlidir. Toplantı sırasında stil, orkestrasyon, istenilen duygusal etki ve konuyla ilgili çağrışımlar gibi tüm müzikal belirlemeler de yapılır (Davis, 2010: 89).

2.2 Film Topografisinde Müzik

Diegesis kavramı, filmin geçtiği dünya veya evren, perdede görebildiklerimiz anlamına gelmektedir. Filmin görünen dünyasında bulunan bütün müziklere *diegetic* (*diegetik*) müzik denir. Örneğin, filmde gösterilen radyonun sesi veya filmde canlı müzik yapan bir grup. Kaynağı görünmeyen tüm müziklere *non-diegetic* müzik denir; filme sadece eşlik eden dış müzikler genelde non-diegetik kullanıma örnektir. Bazı durumlarda duyulan

müziğin film iç evreninden mi kaynaklandığı yoksa dışarıdan mı eklendiği belli olmaz (Bordwell & Thompson, 2004: 366-367). Filmlerde kullanılan diğer bir müzik türü ise kurgu dışı/extra-fictional müziklerdir. Kurgu dışı müziğin sadece senaryonun dışında değil, aynı zamanda filmin kurgusal evreninin de dışında kullanıldığını durumları anlatır. Kurgu dışı müziklerin yaygın bir örneği, filmin başlangıcında veya bitimindeki yazılara eşlik eden jenerik müziklerdir. Müziğin buradaki kullanım amacı izleyici için işitsel bir geçit oluşturarak senaryoya giriş ve çıkış yapmasını sağlamasındandır. Müziğin bu şekilde kullanılması aynı zamanda biçimsel özelliklerinin de önde gelen örneklerinden biridir.

2.3 Film Müziğinde Anlam ve Duygu Oluşumu

Film müziğinin oluşturduğu anlam ve duygulardan bahsetmeden önce müziğin nasıl duygu ve anlam yarattığı konusuna değinmek yerinde olacaktır. Tarih boyunca birçok düşünürü meşgul eden bu konu ilk olarak Pythagoras ve Confucius tarafından ele alınmıştır. Pythagoras ve Confucius hammaddesi olan sesin, belli bir amaca göre düzenlenmesi olarak tanımlanabilecek müziğe ilişkin ilk görüşleri ortaya koyan isimlerdir. İki düşünür de müziği varlıkbilimsel ve insanbilimsel perspektiflerden ele almış, müziğin dinleyici üzerinde yarattığı etki, uyarım, izlenim ve duygulanımla açıklamaya çalışan “duygusal etki öğretisini” benimsemişlerdir (Kaplan, 2013: 18). Bu görüşlerin izlerini Antik Yunan döneminde de rastlanmaktadır. Platon, müziğin insan üzerindeki gücünün çok fazla olduğunu belirterek, yiğit ve ölçülü davranışlar yerleştirecek biçimde oluşturulan müziğin kullanılması gerektiğini söyler (Kaplan, 2013: 19). Aristoteles ise müziğin birey üzerinde yarattığı katharsis’in kişiliğin oluşmasında önemli bir yeri olduğunu dile getirir.

Kaplan (2013: 23), müziğin belli ritimler ve ses düzenlemeleri sayesinde dinleyicide çağrışımlar, bireysel duygular, heyecanlar ve yaşantıyla kurduğu köprüler oranında benimsendiğini dile getirir. Müziğin duygularla olan yakın ilişkisi geçmişten beri kabul edilen bir durumdur. 18. Yüzyıldan beri müziğin duyguların taklidi ve ya dışavurumu olduğu kabul edilmektedir. Müziğin duygularla olan yakın ilişkisini anlamak adına bir çok düşünür müziğin dil olup olmadığı sorusu üzerine düşünmüştür. Bu soruya Fubini (2014: 32), müziği sözel dilden ayıran şeyin, duyular dünyasıyla arasındaki özel ilişki olduğu görüşüyle karşılık verir.

Sözel dillerde sözcük aracılığıyla duygular gösterilebilir, fakat sözcüklerin duygularla bir yakınlığı yoktur bu sadece uzlaşımsal bir ilişkiyle ilgilidir.

İzleyiciler filmde müziği bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak algılar. Yaratılan duygu ve etki eğer görsel imgeler olmaksızın da oluşabiliyorsa, film müziğinin de kendi içinde bir takım duygular barındırdığı anlamına gelir. Carr (2004: 228), müziğin duygusal olarak anlamı olması onun subjektif etkisine ve ya dinleyicide oluşturduğu duygulara bağlı olmadığını dile getirir. Müzik kendi içinde duygusal anlam barındırır, yani onu hissetmeyen bile müziğin içindeki duygusal anlamı bilinç yoluyla algılayabilir. Film müziği de belirli duygu ve anlamlar oluşturur ve ya temsil eder. Bu sebeple seyirci filmin müziklerinden o filmde nasıl bir anlam ya da duyguyla karşılaşacağıyla ilgili tahminlerde bulunabilir. Yönetmen ve film müziği bestecileri bir filmin müziğini oluştururken yaratmak istedikleri anlamlar ve duygulara göre tasarım yaparlar. Yönetmenlerin imgeleri bir takım anlamları temsil etmek için kullanmaları gibi besteciler de müziği duyguları temsil etmek ve ya yansıtmak için kullanırlar. Burt (1994: 10), filmin tutarlı olma gücüne müziğin çağrışım yaratma ve ya ilişkilendirme yoluyla katkı koyduğunu söyler. Bu sebeple müziği tek başına duyduğumuzda filmdeki görüntüler zihnimize canlanır.

Bir müziği dinlerken algılamamızın büyük bir bölümünü duyduklarımızı anlamlandırmamız oluşturur. Soyut bir şeyi anlamlandırabilmek adına daha önce bizde oluşan anlamlarla ve bu anlamları oluşturan nesne ve ya olgularla karşılaştırma yaparız. Tıpkı filmde müziği algılamakta yaptığımız gibi. Film izlerken duyduğumuz müzik bize bazı çağrışımlarda bulunur, daha önce dinlediğimiz müzikleri aracılığıyla gördüklerimizi yorumlamaya, işaret ettikleri anlamları çıkarmaya çalışırız. Anlamlandırdığımız ya da anlamlandıramadığımız seslerden türü müzik seyircide beklenti yaratır. Seyirci üzerinde yaratılacak etkiyi beklentilerin görüntüyle uyuşması ve ya uyuşmaması belirler.

Müziğin insan üzerinde yattığı etki yadsınamaz. Müziğin insanın sinir sistemini etkilemesi istem dışı tepkilere yol açması; müziğin kesin, doğrulanabilir ve önceden tahmin edilebilir etkiler yarattığının kanıtı niteliğindedir. Antik Yunan'da gözün kulaktan daha hızlı algıladığı düşüncesi hakim olsa da, kulakların insan ruhuna doğrudan ve aracısız ulaştığı düşüncesine inanılıyordu (Kalinak, 1992: 21,22). İnsan ruhuna doğrudan ulaşan sesler için işitilerek algılanan mesajlar belki de görerek algılananlardan daha önce algılandığı söylenebilir. Buradan hareketle müziğin seyirci tarafından görsel imgelerden daha önce algılandığı, film için ne kadar önemli bir unsur olduğu sonucu ortaya çıkar. Ayrılmaz

bütünlük içinde olan görüntü ve müzikle ilgili Kalinak (1992: 15), karşılıklı bağılıktan ne kadar uzaklaşırsa, sinemanın yaratacağı yanılsamaya zarar verme potansiyelinin artacağını söyler.

Sinemada müziği Amerikalı besteci Aaron Copeland “Film müziği sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir.” şeklinde tanımlar, sinema ve müziğin ayrılmazlığına vurgu yapar (Konuralp, 2004: 17). Bu birliktelikte görüntüler ve müzik seyirciyi seyircinin zihnini anlamlarla donatır, etki altına alır. M. Chion, filmde müziğin anlatılan durumla arasında özel bir bağ olduğunu ve bu bağı kurmasını sağlayan iki yöntem olduğunu ileri sürer. İlk olarak, müzik sahnenin duygusuna katılımını sahnenin ritmini, tonunu, ifade ediş tarzını üstlenebilir ve doğruca ifade eden konumuna geçebilir (Kaban, 2016: 18).

Müzik, bir filmde hem görüntü ile birlikte hareket edebilir hem de görüntüden bağımsız etki ve anlamlar aşılabilir. Görüntüyle eş hareket eden müzik ‘paralel’ görüntüyle karşıt kullanımı ise ‘kontrpuan’ olarak adlandırılır. Kalinak (1992: 25), müziğin paralel ya da kontrpuan kullanımıyla ilgili ilk görüşlerin Sovyet sinemasından Sergei Eisenstein ve Pudovkin’in yazılarından çıktığını söyler. Buradan hareketle film müziğinin ilk yıllarından itibaren iki farklı kullanım biçimini barındırdığını söyleyebiliriz. Klasik film teorisine göre paralel kullanım hareketleri birebir taklit ederken, kontrpuan kullanım müzik ile görüntüyü eşlemeyen, ironi yaratabilen, haberci olabilen ve ya yorum ekleyen müzik olarak tanımlanır.

2.4 Film Müziğinin İşlevleri

Filmlerde yer alan seslerden en enteresanın müzik olduğunu söylemek mümkündür. Gerçek hayatımızda müzik bize eşlik etmese de filmde müzik bizi rahatsız eden dışsal bir unsur olarak karşımıza çıkmaz. Filmlerde ise müzik duymak bize tuhaf gelmez aksine, filmlerde müzik olmasını talep ederiz. Kalinak (1992: 9), müziğin seyirci üzerinde kesin ve öngörülebilir psikolojik etkiler yarattığını, sinir sistemini uyarması sonucu seyircinin tepkiler verdiğini söyler. Ritim, tempo ve oktav seçimleri gibi unsurların seyirciyi uyaran en önemli etmenler olduğunu dile getirir. Tabiki müziğin üstlendiği işlevler bunlarla sınırlı değildir. Filmlerde müzik olmasının farklı nedenleri bulunmaktadır.

Müzik yapısal özelliklerini filmin bütününe yansıtabilir. Müziğin yapısal özelliklerinden sinema için belkide en önemli olanı içinde ritm barındırmasıdır. Buradan hareketle müziğin sinemadaki en önemli işlevlerinden biri ritmi sağlamak olduğunu söyleyebiliriz. Filme ritm katmasının yanında müzik sekansları harmanlayabilir, birbirine bağlayabilir ve sahneler arasındaki geçişleri de yumuşatabilir. Özetle müzik devamlılığı ve ya devamsızlığı da sağlayabilir. Bazı durumlarda müzik devamsızlık hissi yaratmak adına kullanılmasına rağmen, filme bir bütünlük ve tamamlanmışlık hissi de sağlar. Müziğin çok yaygın kullanılan işlevlerinden biri de filmin açılışı ve kapanışıdır; film başlar başlamaz, genellikle açılış yazılarıyla birlikte başlayıp, izleyiciye filmin iç evrenine girerken eşlik eden bir müzik duymaya başlarız. Müzik filmin jenerik yazılarıyla da birlikte kullanılır. Bu durumda müzik, seyircinin film evrenine giriş ve çıkışında bağlayıcı bir köprü görevi göerek yol gösterir.

Müzik soyut bir yapıya sahip olsa bile bazı özellikleri sayesinde dinleyenin zihnine belli bağlamlar aşılabilir. Tıpkı banjonun Western filmlerini çağrıştırması gibi, enstrümanlar da belli bir zamanı veya yeri çağrıştıırabilir. İnsanlık tarihinin her evresinde var olan kültürel bir fenomen olan müzik filmin anlatımını zenginleştirmek amacıyla da kullanılabilir. Coğrafik, kültürel, dönemsel ve sosyal çağrışımlar yapmak gibi işlevler de üstlenebilir.

Müzik bir filmin zamanı ve yerinin yanı sıra türünü de belli edebilir. Bu kategorileştirme izleyicilerin filmde “doğru” beklentiler içine girmesine yardımcı olur. Eğer film müziği bir Western filmini çağrıştıırıyorsa, izleyicilerin çoğu filmin nasıl gelişeceği, filmde nasıl karakterler olacağı ve filmin nerede/ne zaman geçtiğine dair belli bir beklenti içerisinde olurlar. Bazı besteciler ve yönetmenler müziğin belirtici özelliğini kullanmayı tercih etseler de, bazıları müziğin filmin türüne, ortamına ve temasına karışmasına izin vermezler.

Özel temalar aracılığıyla müzik filmdeki karakterleri de yansıtabilir. Bir karaktere belli bir müziksel motifin atanmasıyla birlikte müzik, sadece o karakterin izleyici tarafından fark edilmesini değil, aynı zamanda müziğin tarzı vasıtasıyla o karakterle ilgili istenilen duyguların uyandırılmasına da yardımcı olur. Filmlerde genellikle biçimsel bir araç olarak belirlenen ve kullanılan müzikal motifler, çoğu zaman filmin “tema şarkısı” olarak adlandırılır. Bu terim, kendi kompozisyonlarında birçok karaktere tema şarkıları atayan Richard Wagner’in teorik yazılarında ortaya çıkmıştır (Kalinak, 1992: 61-63).

Müziğin anlamsal boyutu, “gerçek dışı” oluşumuna rağmen, izleyicinin zihni üzerinde etkilidir. Diyalog içeren sahnelerde (bazı durumlar haricinde gerçek yaşamda diyaloglar sırasında arka fonda müzik yoktur) izleyici müziği görmezden gelir. Sesler filmdeki gerçeklik yanılsamasını desteklerken aynı zamanda izleyicinin dikkatini de istenilen noktalara da çeker. ‘Bakış açısı’ (Point of view shots) çekimleri karakterin perspektifini yansıtmak için yaygın olarak kullanılsa da, ses ve müzik karakterin duyuş açısına, duygu durumuna, hareketlerine ve etrafındaki dünyayı nasıl deneyimlediğine odaklanabilir.

2.5 Film Müziğinin Duygusal İşlevleri

Müziğin bu işlevi seyircinin duygularını harekete geçirme özelliğine sahiptir. Müziğin duygular üzerindeki etkisi, filmlerde kullanılma sebeplerinden biridir. Duygu kavramını, filmin içeriğine göre daha belirli bir şekilde tanımlamak amacıyla, Annabel J. Cohen (2010: 880), farklı duygu türleri tanımlamıştır. Bu tanımlar müziği sinema dışı bir bağlamda ancak sinemada da kullanılabilen bakış açısından yorumlamaktadır. Öncelikle müzik, izleyici o an o hissi yaşamıyor olsa bile aşına olduğu ve tanıdığı belli bir hisse karşı tepki vermesine neden olabilir. Burada duygunun pasif algılanmasından farklı olan şey, müziğin izleyicide öznel bir his ortaya çıkarma etkisidir. Bu da kişinin o anda aktarılan duyguyu objektif olarak algılamaktan öteye geçip öznel bilinçaltında hissetmesidir. Müzik izleyiciyi filmdeki bir karaktere veya olaya karşı ‘yoğun etki’ içine sokabilir.

Cohen, ruh hali (*mood*) ve duygu (*emotion*) arasındaki farka dikkat çekmektedir. *Mood*, seyirciyi sahneyi belli bir biçimde deneyimlemesini sağlayan duygusal bir atmosfer, ruh halidir. Örneğin gerginlik (*suspense*) müzikle elde edilen bir ortam türüdür. Ruh halinin aksine duygu bir ‘şey’ ile ilgilidir. Duygu, duygunun oluşmasına neden olan şey ne ise ona bağlı olarak oluşur. Filmleri düşündüğümüzde bu ‘şeyler’ ekranda görünenlerdir ve duygular görünenler aracılığıyla oluşur. Müzik tarafından oluşturulan çağrışımlar kendilerini otomatik olarak görsel odak noktalarına veya anlatımda ima edilen konulara bağlarlar. Cohen (2010 : 880), film içeriği müzik tarafından oluşturulan bir ‘duygu objesi’ yarattığı için, eğer duygu hissedilirken müzik eşlik ediyorsa, film bu objenin oluşturduğu duyguyu tanımlamaya yardımcı olduğunu vurgulamaktadır. Brown da Cohen gibi müziğin çağrışımlar yaratmak için kullanıldığını, görüntüler ve müziğin birleştirilmesiyle duyguların ortaya çıktığını dile getirir.

Bu durumun duyguları başka biri veya bir şeye, yani bir karakter veya duruma, yüklerken aynı zamanda seyircinin duyguyu yaşamasına olanak sağladığını dile getirir (Brown, 1994: 27).

Görüntü ve müzik arasındaki oluşturulacak karşıtlık, seyircide uyanacak duyguları farklılaştırabilir. Quentin Tarantino'nun Rezervuar Köpekleri (1992) adlı filmindeki işkence sahnesindeki "Stuck in the Middle with You" şarkısının kullanımını inceleyen Kalinak durumu şöyle örneklendirir: Rezervuar Köpekleri'nde (1992) Bay Sarışın'ın sadistik yapısı gibi, görüntü ve müziğin bilinçli olarak birleştirilmesi çok belirgin bir duygusal formül çıkmasına neden olabilir. Müziğin farklı biçimlerdeki kullanımı seyircide duygusal reaksiyonlara sebebiyet verir. Tarantino örneğindeki müzik kullanımı Bay Sarışın'a karşı merhamet ve özdeşleşme hissi oluşur. Bay Sarışın'ın kurbanına karşı merhamet duymak yerine, müzik sayesinde izleyici bu psikopat işkenceciyle duygusal bir bağ geliştirmeye başlar (Kalinak, 2010: 1-8). Bu örnekten yola çıkarak Kalinak müziğin görsel ve işitsel bilgileri algılayış şeklimizi nasıl manipüle edebileceğini göstermiş oluyor.

2.6 Film Müziği ve Seyir Deneyimi

Sinema deneyimi kuşkusuz gelişen teknolojiyle farklılaşarak değişim gösteren olgudur. 28 Aralık 1895 günü, Lumière kardeşlerin hareketli görüntüler ve müzik (canlı piyano performansı) içeren gösterimi, yeni bir icadın (cinematographe) halka tanıtılması olarak organize edilmiş olsa da ilk sinema deneyimi olarak varsayılabilir. "Trenin Gara Girişi" adlı film seyircinin ilk film deneyimi olarak tarihe geçmiş, korku ve panik içinde gerçekleşmiştir (Göker, 2017: 433). Daha önce yaşanmış olayların perdeye yansıtılarak yeniden gösterilmesi karşısında seyirci heyecanlanmış, şaşkına dönmüştü. Bu yenilik kısa sürede tüm dünyanın ilgisini üzerine çekmiştir. İlgiyi bir anda üzerine toplayan gösterimler gezici fuar ve panayırın vazgeçilmez etkinliği olduğu gibi, gösterim yapılmasına uygun her tür mekanda gerçekleştirilmiştir.

Sinemanın ilk yıllarındaki film izleme deneyimi ile günümüz arasında büyük farklılıklar vardır. Sinema icat edilip halka ulaşmasından önce filmlerin sabit bir ekrana yansıtılması olarak tanımlanıyordu (Hansen, 1991: 23). İlk filmler, klasik bağlamda seyirci yaratma mekanizmasına sahip olmasalar da çeşitli çekim ve stratejilerin uygulanmasıyla

insanların dikkatini çekmeyi başarmıştı. İlk gösterimler cafeler, müzikholler gibi mekanlarda ve ya gezici fuarlar gibi alanlarda gerçekleşmekteydi, sinema salonları henüz inşa edilmemişti. Sinema salonlarının doğuşu sinemanın icat edilmesinden on yıl sonra başlamıştır (Jeancolas, 2004: 14). Sinema salonlarının açılmaya başlamasıyla sinema artık fuarlarda yer alan bir etkinlik olmaktan çıkar ve ayrı bir sosyal etkinliğe dönüşür. İngiltere, Almanya, Fransa ve A.B.D gibi ülkelerdeki ilk sinema salonları 1905-1910 yılları arasında açılır ve sayılar hızlıca artar. İzler kitle oluşumu sinema salonlarının inşa edilmesi ve klasik Hollywood sinemasının temellerinin atılmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. A.B.D’te ilk sinema salonu 1905 yılında açılmış, 1909 yılına gelindiğinde ise 8000’e ulaştığı ve haftalık izleyici sayısının 45 milyon olduğu tahmin edilmektedir (Öz, 2012: 66).

Sinema hem sanat hem endüstridir, filmler seyirciye ulaşırsa varolur. Bu durum ekonomik açıdan değil, aynı zamanda filmlerin alımlanması için de önemlidir. Sinema dendiğinde sanat ve endüstri olmasının yanında film gösterilen mekanlar da akla gelir. Sinema salonlarının sayıca fazla olması kitlelere seslenebilen ve sosyal aktivite olduğunu da akla getirir. Sosyal bir aktivite olarak değerlendirilebilmesinin nedeni sinema salonunun mekansal düzeni ve kalabalık bir ortamda seyir deneyimi sunmasındandır. Öz (2012: 61), sinema salonundaki kalabalığın aynı amaçla bir arada olduğunu, aynı anda seyir deneyimini yaşadığını ve bu deneyimin yaşandığı anın öncesi ve sonrasındaki sosyal pratikleri de hesaba kattığımızda, bunu sosyal bir olgu olarak nitelendirmemiz gerektiğini dile getirir. Sinemanın sosyal yönü ile ilgili Ian Charles Jarvie önemli çalışmalar yapmış bir isimdir. Jarvie sinemanın sosyal yönüne şu şekilde vurgu yapar:

Sinema tam anlamıyla bir kitle sanatıdır; yalnız seyirci kitlesine hitap ettiği için değil, kişinin sürekli devam eden gösterinin karanlığında kaybolmuş olması yüzündendir. Etrafında kimin oturduğunun farkında değildir, film boyunca çevresiyle sosyal bir alışverişi olmaz ve kimse görmeden çıkıştan gizlice kaçabilir. Yine de, sinemaya gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların birarada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir. Bundan sonra da, sinemanın evrensel popülerliğinden kaynaklanan filmi, yıldızlarını vs. konuşmak, tartışmak sosyal faaliyeti gelir. Filmi görmemiş bir insan bu faaliyete katılamaz. Bu nedenle sinemaya gitmenin sosyalleştiren bir unsuru vardır (Jarvie, 1993: 23).

Sinemanın sosyal yönünü yanında insan zihniyle de güçlü bir bağı vardır. Sinema deneyimi, seyircilerin film izlerken yaşadıkları her tür deneyimi kapsar. Sinema salonunun karanklık ve sessiz oluşu, seyredilen filmin görme ve işitme duyularını adeta kuşatmasını akla getirir. Bu durum seyircinin kalabalık bir mekanda filmi tek başına alımladığını ve duygulanım yaşadığını düşündürür. Temel seyir deneyimi göz önüne alındığında, salon kalabalık olsa da seyirci filmi tek başına alımlar, filmi kendi fiziksel ve zihinsel faaliyetleri aracılığıyla deneyimler. Sinemasal deneyim, görüntüler ve seslerin seyircinin duyularını etkisi altına alması hem de düşünömsel olarak ne izlediğimiz, izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşer (Casetti, 2011: 81). Bu durumda çarpıcı bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda dikkatimiz keskinleşir, nasıl bakmamız gerektiğini ve bakmakta olduğumuzu da bildiğimizi söyler (Casetti, 2011: 81).

Teknoloji geliştikçe ses, renk gibi unsurlar görüntülere dahil olmuş, sinema salonları değışmiş, düz perdelerden panoramik perdeler geçilmiş ve olgunlaşmıştır. Casetti (2011: 83), sinematografik izleyiciyi tanımlayan şeyin onun gözlemci olarak konumlanması değil, bedeninin yoğun bir duyarlılık ile bütünleşmesi, bu sayede diğerleriyle hemhâl olarak kaynaşması olduğunu söyler. Film izleme deneyimi üzerine düşünen Frampton, filmle seyirci buluşmasıyla seyircinin dolaysız bir anlam ve bilgi ürettiğini söyler (2012: 231). Görme ve işitmeye dayalı deneyimin dil, kişilik, bağlam vb. gibi etkenlerin süzgecinden geçen bir düşünce tarzı olduğunu, üstelik aynı filmi her bireyin farklı deneyimleyeceğini söyler (Frampton, 2012: 232).

BÖLÜM III: YÖNTEM

İnsanın çevresini kavrama ve anlamlandırma ediminin bir sonucu olarak ortaya diller bilgi ve anlam aktaran araçlar gibidirler. Anlam bir kelimenin, sesin, anlatımın, sembolün vb. taşıdığı bilişsel veya duygusal içerik bağlamında, iletişim açısından okur, izleyici veya dinleyici ile ileti arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir (Erol, 2002: 145). Seslerden oluşan bir sanat olarak müziğin ritm, armoni ve tartımdan oluşan dili ile iletim yaparken dinleyici anlamı kendi zihninde oluşturur. Yazılı metnin okuru, sinema ve müzikte alımlayıcılar olarak ele alınabilir. Filmin ses, müzik, hareketli imgelerden oluşan çok katmanlılığı alımlama sürecini de karmaşık hale getirir.

Müzik ve dil yapısal özellikleri ve iletim biçimleri aracılığıyla bireylere bilgiler ve anlamlar sunarlar. Dil sözcükler kullanır, sözcükler bir araya gelerek anlamlar aktarır. Ancak müzik sözlü diller gibi her bireyde aynı anlamı yaratacak bir yapı değildir. Peretz ve Zatorre, müziğin, dilin aksine belli bir semantik sistem ile ilişkili olmadığını yine de, müzikal parçanın adı, söyleyen şarkıcı, şarkının türü gibi yan unsurlar üzerinden bir tür çağrışımsal anlam aktarabileceğini dile getirir (Önal, 2012: 13).

Bir başka deyişle, müzik ve dil doğaları gereği benzerlikler ve farklılıklar taşırlar. Genel anlamla dil konuşma eylemi ile koşutluk gösterirken, müzik ise sözsüz ezgilerle bağlantı içindedir. Dil sözcükler ile konuşurken müzik seslerle konuşur. Erol (2015: 12), müziğin hangi çağ ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılırsa yapılsın fiziksel bir fenomen olarak seslere dayandığını dile getirir. Seslerin tümleşik bir kompozisyon halinde biraya getirildiği süreçte müzik; armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya koyar; tıpkı dilin sözcükleri, sinemanında hareket ve zaman bloklarını kaynaştırması gibi.

Müziğin sunduğu anlamın aslında bir duygu oluşumu sonucu olduğu söylenebilir. Jackendoff müziğin temel olarak herhangi bir duygu taşımayan fiziksel ses dalgalarından oluştuğunu ve neşeli, dingin, hüzünlü gibi duyguların, zihinde meydana geldiğini ileri sürer (Önal, 2012: 14). Müziğin duygularla olan yakın ilişkisini anlamak adına bir çok düşünür müziğin dil olup olmadığı sorusu üzerine düşünmüştür. Bu soruya Fubini (2014: 32), müziği sözel dilden ayıran şeyin, duyular dünyasıyla arasındaki özel ilişki olduğu görüşüyle cevap

verir. Sözel dillerde sözcük aracılığıyla duygular gösterilebilir, fakat sözcüklerin duygularla bir yakınlığı yoktur bu sadece uzlaşım sal bir ilişkiyle ilgilidir.

Sinemayı bir dil olarak kabul etmenin altında yatan neden, görüntülerin ve seslerin tesadüfen düzenlenmemesinden kaynaklanır. Sinema filmi farklı enformasyon kanallarına sahip bir yapı gibidir, anlamlar dünyasıdır. Kuramcılar, sinemanın erken dönemlerinden beri sinemayı bir dil olarak tanımlamaya, sözlü bir dil ile karşılaştırma eğilimi içinde olmuşlardır. Bunun sebebi, sinemanın iletişim sistemi olarak görülmesi ve her iletişim aracının bir dile sahip olmasıdır. Sinema dilinin sunduğu olanaklar aracıyla seyirci sinema ile iletişim kurar. Sinema çalışmaları filmin iç evrenine odaklandıklarında, çözümlenmeye yönelik kavram arayışı onları zorunlu olarak metinselci yaklaşımlara yöneltmiştir. Film ses, söz, müzik ve hareketli imge katmanlarıyla bir metin olarak ele alınabilir. Bu bağlamda metnin nasıl anlamlandırıldığını ortaya çıkarabilmek adına metinselci yaklaşımlar kalkış noktası olarak kullanılabilir.

Metinselci yaklaşımların tarihine bakıldığında karşımıza yorumsama yaklaşımı çıkmaktadır. Hermenötik (Yorumbilim) 19. yüzyılda Friedrich Schleiermacher ve Wilhelm Dilthey'in çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır (Sayın, 1999: 11). Hermenötik anlamının nasıl gerçekleştiği üzerine yoğunlaşan bir yaklaşımın adıdır. Anlama kişinin kendini, dünyadaki yerini bulmasına yardımcı olan bir uğraş olarak kabul edilir. Hermenötiğin yoğunlaştığı esas konu, yorumcunun metinle olan ilişkisidir. Sinema bağlamında düşünüldüğünde hermenötik, film ve seyirci arasındaki ilişkiyi incelemek adına kalkış noktası oluşturabilecek bir alan olarak düşünülebilir. Seyircinin anlamlandırma yapabilmesi için metne yani filme ihtiyaç duyduğu, metin olmadan anlamlandırma gerçekleştiremeyeceği söylenebilir.

Yorumsamanın bir diğer temsilcisi Hans Georg Gadamer, metinleri anlamak için yapıt ve okur arasındaki söyleşiden hareket eder (Sayın, 1999: 13). Yorumcu, metinle söyleşi içinde yani geçmiş ile yaşadığımız zaman arasında anlamaya dayanan bir bağ kurmalıdır. Söyleşinin temelinde soru-yanıt ilişkisi yatar. Bu ilişki tarafların belli bir konu üzerinde iletişim kurmalarını sağlar. Ancak önemli olan husus, konuşan tarafların konularına eğilmeleri, kendi savlarının değil, söyleşinin konusunun giderek belirginlik kazanmasını sağlamaları, kendilerini bu 'nesnel konunun yönetimine' bırakmaları demektir (Gadamer, 1975'ten akt. Sayın, 1999 :13). Metnin sunduğu anlamlar dünyasına kendimizi kaptırırız ve onunla etkileşim içine gireriz. Dolayısıyla seyircinin anlamlandırma süreci metni okuması,

metinden aldığı mesajlara bir nevi karşılık vermesiyle sürer. Bu durum tıpkı Gadamer'in söylediği gibi aslında okurun metinle söyleşi içine girmesiyle eşittir.

Okur bir metni anlamak, yorumlamak için yaklaştığında yorumbilimsel bir durum ortaya çıkar (Sayın, 1999: 14). Bu durumda metin ve okuru etkileşim süreci sonucu oluşan bir bütün olarak görmek gerekir. Okur metni anlamak istediğinde sadece yazarın bakış açısına, söylediklerine, metnin nesnel konusuna yönelmesi gerekmektedir. Okurun metni anlama biçimini yönlendiren sadece metnin konusu değil, okurun kendi özneliğidir. Sinema filmleri, farklı anlatım teknikleri barındıran görsel işitsel metinlerdir. Seyirci metinleri alımlarken hakeretli görüntüler ve seslere maruz kalır. Filmlerde görülen ve duyulan her öge bir anlam taşıyıcısıdır. Bu durumda filmin çok katmanlı yapısını oluşturmak üzere seçilip elenerek katılan sesler, görüntüler ve müzik seyirci tarafından bir bütün olarak alımlanacaktır.

Gadamer'in perspektifinden düşündüğümüzde yazar, anlamın içinde saklı olduğu bir metin yaratır. Bu metni anlamak aslında yazarın baktığı pencereden bakmak gibidir. Yazar ve okur arasındaki söyleşi belirli bir şimdinin ufkunu oluşturur. Bu bakımdan anlama aslında yazar ve okurun ufuklarının kaynaşması, ufuklar arasındaki bağıdır. Gadamer'in ufukların kaynaşması olarak ortaya koyduğu düşünce, geçmişle bugün arasındaki sonsuz, sınırsız söyleşiye işaret eder (Çelik, 2013: 131). Buradan hareketle anlamın okur yerine metin ve yazarda olduğu görüşü 19. yüzyılda hakim görüş olduğunun bir göstergesi gibidir.

Oysa 20. yüzyıl düşüncesi, bilimsel gerçeğin, bilim insanının bilim nesnesine nasıl baktığına, hangi bakış açısıyla baktığına bağlı olarak değişebileceğini imler. 20. yüzyıla dek edebiyat alanında okur ikinci plana atılmış, araştırma konusu olmaktan uzak kalmıştır. Bilim ve sanatta yaşanan paradigma değişikliğiyle okur ve metin arasındaki karşılıklı etkileşim, okuma ve anlama sürecinin nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği, okurun hangi toplumsal, bireysel ve psikolojik etkenlerden etkilendiği gibi konular irdelenmiştir.

Fenomenoloji, alımlayanın anlam belirleme/yaratma konusundaki merkezi rolüne vurgu yapan bir modern bir felsefi eğilimdir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 49). Yöntemsel çerçevesini Husserl'in oluşturduğu fenomenoloji felsefi-bilimsel bir yöntemdir. Husserl'e göre, felsefi araştırma nesnesi dünyada bulunan nesnelere değil insan bilincinde oluşan, görünen şeylerdir ve fenomenoloji de insan bilincinde oluşan anlamları keşfetmektir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 49). Fenomenoloji, hem insan bilincinin hem de "phenomena"nın temelini gösterdiğini iddia eder. Bilinç her zaman birşeye bağlıdır.

Bilincimize hitap eden ve bize tamamiyle gerçek gelen o “şeyin” ta kendisidir. Fenomenoloji hem insan bilincinin hem de “*phenomena*”nın temel doğasını bize sergiler. Bu, insan zihninin tüm anlamların merkezi ve kökeni olduğu fikrini yeniden hayata döndürmek için bir girişimdir.

Müziğin duygu ve anlam yaratabileceği bilinmektedir. Yönetmen alımlayıcıya görsel-işitsel bir metin sunar. Yönetmen, sinemanın tüm unsurlarını kullanarak anlatım yapar. Metin içindeki her öge bir şeyler anlatır, müzik ise sözlerin anlatamadığını anlatır. Metinde yer alan müzik yönetmenin imge dünyasını oluşturan sesler gibidir. Her ne kadar hem yönetmen hem besteci olan sanatçılar olsa da genellikle film müzikleri besteciler tarafından yazılırlar. Bu durum aslında sinema metinlerinin iki yazarı olduğunun göstergesidir. Araştırma için seçilen filmlerin müzikleri de farklı besteciler tarafından bestelenmişlerdir. Seyir süresince alımlayıcı, sinema metninde yazar-yönetmen ve yazar-bestecinin sunduğu imgelerle karşı karşıya kalır. Metinle kurduğu söyleşi sonucu bilincinde belli başlı düşünceler, duygulanımlar oluşur. Müzik seslerden oluşan ve insan zihnine dolaysız ulaşabilen soyut bir sanattır. Soyut bir yapıya sahip olan müziğin her alımlayıcının zihninde farklı anlamlar ve duygular yaratması kaçınılmazdır.

Alımlayıcının alımladığı metin sayesinde anlamlar yaratabileceğini unutmamak gerekir. Sinema metni yönetmen ve besteci tarafından yazılsa da son söz okurundur. Anlamanın her birey için öznel bir fenomen olduğu düşüncesi Husserl’in görüşlerini akla getirir. Fenomenolojik yaklaşımla eserin üretim koşulları, tarihsel bağlamı, yazarı ve okuru göz önünde bulundurulmaz, metnin kendisi dışında hiçbir dış etkenden etkilenmeksizin, bütünüyle “içkin” yorumunun yapılması amaçlanır. Bu yaklaşım yazarın bilincinin yapıta ortaya çıkan yansımalarını göz önünde bulundurur. Yazarın bilincinin derinliklerine ulaşmak için, nesnel ve tarafsız bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşım etkin bir yorumlama değil, eleştirmenin ilgi ve önyargılarından arınmış metnin edilgin bir tavırla alımlanmasıdır (Eagleton, 1996: 59).

Kalkış noktasını edebiyattan alan okur odaklı yaklaşımlar, 1920’li yıllarda I. A. Richards, 1930’larda D. W. Harding ve Louise Rosenblatt, 1950’li yıllarda Walker Gibson’ın çalışmalarıyla öne çıksa da esas olarak 1970’li yıllara gelindiğinde daha çok geçerlik kazanmışlardır. 1970’li yıllarla birlikte okurun etken oluşuyla yeni bakış açıları ve yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Almanya, Amerika ve Fransa gibi ülkelerdeki kuramcılar yeni yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Okur merkezli kuram yazın eleştirisinde yarım yüzyıl boyunca hükmeden biçimsel (formalist) yaklaşıma tepki olarak ortaya çıkmıştır (Guerin, Labor,

Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 350). Formalizm bir eseri yazıldığı dönemden, yazarından, okurundan ve tasvir ettiği tarihsel dönemden bağımsız kendine has bir varlığa (existence) sahip bir sanat nesnesi olarak kabul eder. Formalizm metne odaklanan, tüm değer ve anlamın metinde saklı olduğunu savunan bir bakış açısı benimser (Guerin, Labor, Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 351).

Okur merkezli yaklaşımlar bu biçimselliğe karşı konumlandırılır. Bu yaklaşımlar ozamana dek görmezden gelinen okuru merkeze almış ve metnin okur tarafından alımlanana dek varolmadığını hatta metni okurun yarattığını iddia eden bir noktaya gelmişlerdir. Bir başka deyişle, bir yazılı metnin okuru yoksa, eserin varolmadığı en azından okunana dek metnin bir anlamı olmadığı savını benimsemektedirler (Guerin, Labor, Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 351). Okuru merkeze alan bu yaklaşımla birlikte okura yeni bir rol verildiği hatta okurun özgürleştirildiği söylenebilir.

Bu ekseninde ele alınabilecek olan Hans Robert Jauss, Alımlama Estetiği kuramıyla okur-merkezli kuramlara tarihsel bir bakış açısı katmış ve okurların metinleri alımlarken kullandıkları kriterleri tanımlamak için “beklentiler ufku” (*horizon of expectations*) kavramını kullanmıştır (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 50). Beklenti ufku, metnin nasıl değerlendirildiğini ve yorumlandığını gösterir fakat anlamını ortaya koymaz. Beklenti ufku hem yazar hem okurda oluşur. Yazar metnini yaratırken bazı beklentiler çerçevesinde bir niyet taşır. Okur da beklentileri ve deneyimleri dolayısıyla metne yaklaşır. Beklentiler ufku, okurun metinden tarihsel, toplumsal, kültürel olarak bir ön beklenti içinde olmasıdır. Okur bu sayede tarihsel bağlam içine yerleştirilir. Okur, içinde bulunduğu dönemin şekillendirdiği beklentiler ufku ile metne yaklaşır, estetik yaşantısı beklentilerinin karşılandığı ölçüde gerçekleşir. Jaus’un yaklaşımıyla yazar ve metin edilgen bir konuma yerleştirilirken, okur ise dönemin şartlarıncı şekillendiği için edilgen, bu şartları öznel yorumlarıyla ve kendi alımlamasıyla yansıttığı için etken/belirleyici bir konumdadır (Kavalcı, 2017: 62).

Yazarların belli beklentiler içinde sunduğu metnin okurlar tarafından nasıl alımlandıkları her sanat eseri için merak konusudur. Alman Alımlama Estetiği kuramcısı Wolfgang Iser, Jauss’un aksine bağlamsızlaşmış (*decontextualizes*) ve tarih dışında tutulmuş (*dehistoricizes*) metin ile okurun varlığından söz eder (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 52). Wolfgang Iser, edebi metinlerde her zaman boşluklar olduğunu ve bu boşlukların okuyucu tarafından doldurulabileceğini iddia etmektedir. Iser, metni, okur tarafından edebi olmayan normlara, değerlerine ve deneyimlerine göre “somutlaştırılmış” bir potansiyel yapı

olarak kabul etmektedir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 52). Metin ve okur arasındaki etkileşimi sonucu ortaya çıkan durumu Iser, okurun verdiği estetik bir karşılık (*aesthetic response*) olarak nitelemiş, bunun nedeninin de ortaya çıkan etkinin okurun hayal gücünü harekete geçirmesiyle hayata geçmesinden kaynaklandığını dile getirmiştir (Shi, 2013: 983).

Iser, anlamın, metnin içinde potansiyel olarak var olduğunu, okurun görevinin onu ortaya çıkarmak olduğunu savunmuştur. Jauss içinse anlamı oluşturan şey farklı dönemlerin okurda oluşturduğu beklentiler ufkuydu. Ancak Fish, anlamı oluşturanın salt okur olduğunu söyler. Amerikalı kuramcı Stanley Fish, tarihsel ya da metinsel bağlamlara başvuramaz. Fish okur üzerinden farklı bağlamlara sıçramaz ama bunu anlam üzerinden yapar. Ortaya koyduğu en büyük yenilik de budur. Onun kast ettiği anlam olgusuyla Iser'in ya da Jauss'un kast ettikleri çok farklıdır (Kavalcı, 2017: 64). Fish'e göre anlam, metinden, yazarın niyetlerinden, kullanılan dil öğelerinden ve tüm diğer etkenlerden bağımsız olarak ortaya çıktığını, anlamı oluşturan şeyin bu öğeler değil, okurun okuma eylemi olduğunu söyler (Kavalcı, 2017: 64).

Sinema filmleri bu bağlamda düşünüldüğünde ancak seyircisine ulaştığında var olması olanaklı hale gelecektir. Çok katmanlı bir yapı olarak film bir anlatısı olan unsurları içerecektir. Yapım aşamalarının her anında kolektif üretimin alanı olan film sinematik dilin bütün araçlarını anlamlandırma sürecine dahil etmek durumundadır.

Nitekim düşünsel açıdan anlamın üretilme süreçlerini ortaya çıkaran göstergebilim, 20. yüzyıl yapısalci dilbilimsel çalışmaları sayesinde gündeme gelmiştir. İletişim sürecine dahil olan sözcükler, görüntüler, sesler, müzik gibi pek çok şeyin göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde inceler, sözlü ve sözlü olmayan olayların anlamlarının yapısını analiz eder (Ünal, 2014: 1).

Christian Metz, sinema göstergebiliminin kurulmasında göstergebilimin ilkelerinden yola çıkmıştır. Sinemanın doğal dillerle olan yakınlığından ötürü Metz önce sinemanın dil olup olmadığı sorusuna yönelmiştir. Araştırmaları ışığında sinemanın hem bir dil hem de dil olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Sinemanın doğal dillere benzememesine rağmen Metz, sinemanın yine de bir dil olduğunu, bu dilin onu aynı zamanda bir sanat yaptığını, sinemanın varolan bir dil değil, bulgulan, kişisel ve biçeme olanak tanıyan bir dil olduğunu söyler

(Erdoğan, 1989: 18). Metz'in bakış açısına göre sinema görsel yanıyla değil, öykü anlatması, anlatisallığıyla öne çıkar. Film dilinin ayrımlı öğeleri anlam taşıyıcı olarak kabul edilir.

Sinema metinleri (filmler) görsel-işitsel bileşenlerden oluşan bir yapı olduklarından incelenmeye açıktırlar. Göstergibilim yapı özelliği taşıyan tüm metinleri inceleme alanına dahil edebilir. Sinema seyirciye ulaşma amacı taşıdığından, her film hikayesini seyirciyi göz önünde bulundurarak anlatır. Bu durum sinema ve seyirci arasında bir alışveriş olduğunu gösterir. Lotman (2011: 51), perdedeki her görüntü bir göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon taşıdığını söyler. Anlatıcı olarak yazar, metnini görsel ve işitsel imgelerle doldurur. Beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya katılır; Bu nedenle, olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki gösterir (Lotman, 1999: 26).

Roland Barthes, “yazarın ölümü” düşüncesiyle okura yeni bir bakış açısıyla yaklaşır. Barthes, “Okurun doğumu ancak yazarın ölümü karşısında olacaktır.” demiş ve metnin yazar değil okur merkeze alınarak düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. (Barthes, 2007: 60). Yazarın ölümü düşüncesi aslında metnin çokanlamlılığına vurgu yapar. Barthes'a göre metin yaratımı sırasında yazarın rolünün en az derecesine indirilmesi gerekmektedir. Onun yerine, eleştirmenin metnin özellikle dilsel ve yapısal özelliklerine dikkat etmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu şekilde yapıtın en derin anlamına varmak mümkün olmaktadır. Okuma, Barthes için bir yeniden yazmadır; metin ve okurun buluştuğu yerde metin yeniden yazılır ya da yazılmaz (İnal, 2003: 29).

Umberto Eco, *Alımlama Göstergibilimi* isimli yapıtında, alımlamayla ilgili göstergibilimsel kuramların 1960'lı yıllarda bazı olgulara tepki olarak doğduğunu söyler, bu olguları: “a) sanat yapıtını ve ya metni dilsel nesne olarak kendi nesneliliği içinde “a) sanat yapıtını ya da metni dilsel nesne olarak kendi nesneliliği içinde açıklayabileceklerini ileri süren bazı yapısal yöntemlerin esnekliğini yitirmesi olgusu; b) göstergelerin ya da sözcelerin, içinde verildikleri bağlama, kullanım koşulu'na, durum'a hiçbir başvuruyu göz önünde bulundurmamayı ileri süren Anglosakson kökenli bazı biçimsel anlambilimlerin (...) doğal katılığı olgusu; c) bazı toplumbilimsel yaklaşımların deneyimciliği olgusu.” olarak sıralamıştır. (Eco, 1991: 21-22).

Okur-merkezli eğilimlerin altında yatan düşünce, herhangi bir metnin (dilsel olsun ve ya olmasın) işleyişi, metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması bakımından alıcısının

oynadığı rol ve metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir (Eco, 1991: 16-17) Eco'nun bakış açısıyla sinema metninin yazarının ölümüyle okurun anlam evrenine dahil olacağı söylenebilir. Sinema alımlayıcısının da anlatı okuru (*Lector in Fabula*) olduğunu söyleyebiliriz.

Umberto Eco, okurun yorumlama süreçlerini ele almış, yazın yapıtının okurun katılımı ile aktiftiğini öne sürmüştür, ve yapıtın anlamlandırılmasında okurun katkısının önemine vurgu yapmıştır. Eco, üretici yaklaşım ve yorumlayıcı yaklaşım arasında karşıtlıkların, yorumbilim çalışmalarında yaygın olan üçlü biçimindeki eklemlenen karşıtlıklarla türdeş olmadığını dile getirir. Bunların; yaratıcının amacının araştırılması olarak yorum, yapıtın amacının araştırılması olarak yorum ve okurun amacının verilişi olarak yorum arasındaki ayrım olduğunu söyler (Eco, 1991: 23). Eco'ya göre okura tanınan ayrıcalık belirgin olsa da, aslında yapılan tartışma; metinde yazarın ne söylediğini aramak ve yazarın amaçlarından bağımsız olarak metnin ne söylediği problemleri arasındaki karşıtlık çerçevesinde eklemlenir (1991: 23). Bu iki karşıtlık arasından yazarın amacından bağımsız olarak metnin ne söylediği benimsendiğinde ise başka iki karşıtlığın ortaya çıkacağını dile getirir. Bu karşıtlıkları; metinde, metnin ne söylediğini metnin kendi bağlamsal tutarlılığına ve gönderdiği anlamlama dizgelerinin durumuna başvurarak araştırmak gerekir; metinde, alıcının orada ne bulduğunu, alıcının kendi anlamlama dizgelerine ve ya da arzularına, itkilerine, isteklerine başvurarak araştırmak gerekir şeklinde açıklığa kavuşturur (Eco, 1991: 24).

Bir metnin sonsuz yoruma açık olabileceği düşüncesi üzerine de düşünen Eco, yorumların sonsuzluğunun metinde mi, yazarda mi yoksa okurun amacına bağlı olduğuna henüz karar vermiş olmak anlamında olmadığını dile getirir. Bu bağlamda, yazarın tekanlamlı olarak tasarladığı bir metnin sonsuz biçimde okunabileceğini, yapıtın amacına göre tekanlamlı olan bir metin, göz önüne alınan türün uzlaşmalarına uygun davranıldığında, sonsuz yorumlanabilecek biçimde okunacağını, bir kişi veya yazarın sonsuz kez yorumlanabilir olmasını amaçladığı bir metnin tek anlamlı okunabileceğini ve yapıtın amacı açısından çeşitli yorumlara açık olan bir metnin, en azından dilin kurallarına uyulduğunda, tekanlamlı bir metin gibi okunabileceğini söyler (Eco, 1991: 26-27). Dolayısıyla “bir sanat eserinin her alımlanması aynı zamanda hem bir yorumlama ve hem de bir performansdır çünkü her alımlamada yapıt kendisi için yepyeni perspektifler kazanır” (Eco, 1984: 49). Bu durumda, sanat yapıtları alımlayıcının perspektifinden sınırsız bir okumanın alanı haline gelebilmektedir. Diğer bir deyişle, alımlayıcı yapıtın poetikasını performansıyla sürekli

yeniden canlandırmaktadır. Açık yapıt'ın bu performans açısından bilinçli özgürlük eylemini teşvik ettiği düşünülmektedir (Eco, 1984: 50).

F. Escal'a göre (1984'den akt. Aktulum, 2017: 31), "her müziksel metin (partisyon) yeni bir bağlamda değişik yorumlarla yeniden yazılır; yeniden üretilir. Bu durum yazınsal bağlamda yazı ve okuma işlemlerine karşılık gelir. Bir içerik belli bir yapıya oturtulur ve değişik etkiler yaratmak adına değişik öznelerce yorumlanır. Alıcı, izleyici bir metinlerarasılık sürecine uygun olarak anlam üretimine katılır. Onu kendince yaratır, anlamlandırır. Okumak (dinlemek) budur işte: yapıtın metnini yeniden yazmaktır" (Aktulum, 2017: 31). Buna bağlı olarak sinema-müzik-görüntü sarmalında her biri bir düşünen dünya olan dil; görüntü, ses, müzik katmanlarından oluşan filmdeki müziği her katmanlardan yazarların düşünceleri önemli hale gelmektedir.

Eco ve Escal'in yaklaşımından hareketle filmleri anlamlandıran alımlayıcıların söz konusu yorum ve performans sürecine katılımları değerlendirilmelidir. Buna paralel olarak bu çalışma boyunca katılımcılar yazar-alımlayıcı olarak adlandırılacaktır.

3.1 Yazar-Alımlayıcı

Araştırma yazar-metin ve okur sarmalı oluşturulacak şekilde yazarların ve okurların görüşleri çerçevesinde oluşturulmuştur. Okur araştırma sarmalının önemli parçalarından biri olduğundan okur merkezli yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Okur araştırma sarmalının bir parçası olduğundan, araştırma için 20 gönüllü katılımcıyla çalışılmıştır. Araştırma, katılımcılara yarı yapılandırılmış sorular içeren seyir yönergesi ve ses dosyaları verilmiş, ayrıca literatür taraması uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Seyir yönergesi, katılımcılara e-posta yolu ile gönderilmiş, katılımcılar yönergede sorulan yarı yapılandırılmış sorulara verdikleri cevapları ve ürettikleri metinleri yine e-posta yolu ile göndermişlerdir. Katılımcıların nitelikleri EK 2'de verilmiştir.

Verilen seyir yönergesi; Seyir Öncesi, Seyir Sırasında ve Seyir Sonrası olmak üzere üç katmandan oluşmaktadır. İlk katmanda katılımcılara sinema ile ilişkileri ve düşünceleri, film ve müzik ilişkisine dair görüşleri, film müzikleriyle ilişkileri ve Christopher Nolan sinemasıyla ilgili sorular sorulmuş son olarak da Film 1, Film 2, Film 3 olarak kodlanmış ses

dosyaları dinletilmiştir. Verilen ses dosyalarının kodlanması katılımcıların filmlerin ve ya müziklerin isimlerini bilmeden yanıtlamalarını sağlamak amacıyla yapılmıştır.

İkinci katman olan seyir sırasında filmleri izlerken müziklerle ilgili notlar tutmaları istenmiştir. Üçüncü katman olan seyir sonrasında ise seyir sırasında tutulan notlar ışığında Christopher Nolan'ın *Memento*, *Inception* ve *Dunkirk* filmlerini kalkış noktası olarak kullanıp, film müziğinin film metnini anlamlandırmada katkısına ilişkin bir değerlendirme yazmaları istenmiştir. Okurların yaratıcı eylemlerinin bir sonucu olarak seyir sonrası metin oluşturmaları istenmiştir. Katılımcılardan yeni bir metin oluşturmalarını istememizin nedeni; yazı tıpkı sinema gibi kişinin tekil yaratıcılığını motive eden bir eylemdir. Araştırmaya okurların dahil edilmesinin nedeni okurunda anlam üretme sürecine dahil olmasıdır.

Christopher Nolan'ın *Memento*, *Inception* ve *Dunkirk* filmlerinin seçilmesinin nedeni filmlerin kazandıkları ödüllere ek olarak uluslararası başarıya sahip olmaları ve tabiki müzikleridir. Filmlerin seçilmesinin ardında bu üç metnin içindeki müziğin farklı işe koşulması yatar. Araştırmada yer alan metinler farklı hareketli görüntü ve müzik kullanımlarını yansıtmayı amacıyla seçilmişlerdir. *Memento* filmi kurgusu ve diyalogların baskınlığıyla öne çıkan bir anlatı sunar. Filmde görüntüler baskın, müzik işlevselci bir tavırda yer almaktadır. *Inception* filminde hareketli görüntüler ve müzik arasında bir denge söz konusudur. *Dunkirk* filminde ise görüntüler ve müziğin aynı oranda baskın olduğu gözlenmiştir.

Araştırma için Christopher Nolan'ın seçilmesinin farklı nedenleri bulunmaktadır. Christopher Nolan, filmlerinde farklı anlam katmanları sunan bir yönetmen olması nedenlerden biridir. Yazar-yönetmen olmasının yanında filmlerinde hareketli imgeler kadar müziğe de ağırlık vermesi dikkat çekicidir. Bu bağlamda yönetmenin filmlerindeki müzik önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Yönetmenin, Hans Zimmer ve David Julyan gibi başarılı bestecilerle çalışması diğer nedenlere örnek gösterilebilir. Yönetmen araştırma kapsamındaki filmlerden *Inception* ve *Dunkirk*'te Hans Zimmer, *Memento* filminde ise David Julyan'la çalışmıştır. *The Cinema of Christopher Nolan* kitabında Olson, Nolan filmlerinin seyirciyi filme daldıran anlatılar sunduğunu dile getirir (Olson, 2015: 44). Yönetmenin sunduğu anlatılarla seyirciyi filmle daldırmayı (immersion) merkeze alarak filmlerini tasarlaması başka bir neden olarak karşımıza çıkar.

Araştırma için Alımlama yaklaşımlarından bir dağarcıkla yola çıkılmasının nedeni, kolektif bir sanat olan sinemanın anlam üretim sürecinde alımlayıcılarının etkili olduğu düşünülmesidir. Üretim sürecinde farklı birikim ve bakış açılarına sahip yapımcı, yönetmen ve bestecinin yorum ve performansının sonucu olarak bir yaratım gerçekleştirilir. Üretimin kolektifliği anlamlandırmanın kolektifliğini de beraberinde getirmektedir. Yönetmen filmini alımlayıcıların anlamlandırmasına açmaktadır. Her ne kadar film yönetmen tarafından gerçekleştiriliyorsa da anlamlandırmanın tamamlanması için alımlayıcının tekil yaratıcılığına gereksinim duyulur.

BÖLÜM IV: TARTIŞMA VE YORUM

Araştırma daha önce ifade edildiği gibi yazar (yönetmen ve besteci), metin (film) ve okur (alımlayıcı) sarmalı oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Araştırmanın bu şekilde tasarlanmasının nedeni anlamlandırmanın ancak bu unsurlarla tamamlanacağı düşünüldüğündendir. Bu sebeple araştırma söz konusu sarmalın tüm unsurlarına yer verilerek gerçekleşmiştir. Yönetmen, besteci ve film alımlayıcılara belli bağlamlar aşılıyarak anlamlandırmasına katkıda bulunur. Sürecin değerlendirilmesinde önce araştırma için seçilen Memento, Inception ve Dunkirk filmleri *fabula* olarak incelenmiştir. Yazar olarak Christopher Nolan, David Julyan ve Hans Zimmer'in görüşlerine yer verilmiştir.

Araştırma Alımlama Estetiği kuramı çerçevesinde şekillenmiş bu sebeple merkezine okur konumlandırılmıştır. Okur, hayal gücü aracılığıyla anlamı yaratan kişi olsa da; yazarın sunduğu metin okurun anlam yaratımındaki rolü yadsınamaz. Sayın'ın da dediği gibi bağlam bilinmeden metnin anlam bakımından gerçekleşmesi olanaksızdır (1999: 44). Buradan hareketle bu bölümde araştırma için seçilen sinema metinleri ve yazarların görüşleri incelenecektir.

4.1. Yönetmen-Film Arayüzü

4.1.1 Yazar-Yönetmen Christopher Nolan

Christopher Nolan, 1970 yılında İngiltere'de İngiliz babanın ve Amerikan annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Nolan, kariyerine sinemaya olan ilgisinden ayrı olarak zaman, gerçeklik, travmaya ve hafıza gibi konulara olan ilgisinden ötürü başlamıştır. Nolan, 7 yaşındayken 2001: A Space Odyssey (1968) ve Star Wars (1977) filmlerinden etkilenmiş ve babasının Super 8 film kamerasını ödünç alarak kendi kısa filmlerini çekmeye başlamıştır. Londrada İngiliz Edebiyatı üzerine eğitim görmüş, eğitimi esnasında sinema ile hep iç içe olmuş, 1997'de kısa bir psikolojik gerilim filmi olan Doodlebug'u yapmıştır. Kendi

imkanlarıyla düşük bütçeli filmler çeken Nolan, ilk uzun metraj filmi Following'i arkadaşlarıyla birlikte 6000 dolarlık bütçeyle tamamlamıştır.

Film birçok önemli festivalde gösterilmiş ve yönetmen bu sayede sinema endüstrisinin dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. Film, Nolan'ın karma zamanlı hikaye anlatımının ilk örneği olarak karşımıza çıkar. İkinci filmi Memento (2000) ile İngiliz bağımsız sineması ile Hollywood'un takdirini toplamış ticari açıdan başarılı yönetmenlerinden biri haline gelmesine olanak sağlamıştır. Film, karakterin yaşadığı hafıza kaybını hissedebilmesi için öyküyü tersten göstermektedir. Memento'nun ardından Insomnia (2002) filmi ile ilgiyi terkar üzerinde toplayan yönetmen Batman üçlemesiyle seyircinin süper kahraman filmlerine bakış açısını değiştirmiştir.

Nolan The Dark Knight Üçlemesinde Batman Efsanesini yeniden çekti: Batman Begins (2005), The Dark Knight (2008), The Dark Knight Rises (2012). Nolan, The Dark Knight üçlemesinin yapımı boyunca, Prestige (2006) ve Inception (2010) filmlerini de çekmiştir. Nolan, dört Akademi Ödülü kazanarak eleştirmenlerin dikkatlerini üzerinde toplamıştır. 2014 yılında Interstellar (Yıldızlararası) filmiyle tekrardan öne çıkmıştır. Filmi bilim insanlarıyla gerçekleştirdiği kolektif çalışmalar ışığında yaratmıştır. Dunkirk (2017) Nolan'ın, tarihi bir olayı konu alan ilk filmidir.

3.1.2.1 Memento

2000 yılı yapımı olan ve Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilen film, Jonathan Nolan tarafından yazılmış kısa hikaye "Memento Mori"den uyarlanarak hayat bulmuş psikolojik gerilim türünde bir filmidir. Alışılmışın dışında bir tarza sahip olan film tersten kurgulanmış bir hikaye yapısına sahiptir.

Filmin ana karakteri olan Leonard (Guy Pearce) hastalığı nedeniyle kısa süreli hafızası işlevsiz bir halededir ve bu durumdan ötürü sorunlar yaşamaktadır. Yeni anılar biriktirmese de sevdiği kişiyi hatırlamakta fakat onu acı bir şekilde kaybetmesinden sonra adaleti yerine getirmeye kararlıdır. Leonard, karısının tecavüze uğrayıp öldürülmesinin ardından hayatını bir araya getirmek için mücadele eden bir adamdır. Ancak Leonard'ın sorunları onun durumundaki çoğu insandan farklıdır; Leonard karısını öldüren adam tarafından ciddi bir şekilde dövülmüştür. Leonard'ın bu olaydan sonra yaşadığı sorunların en belirgin tezahürü, kısa süreli hafızasının tahrip edilmiş olmasıdır. Kısa süreli hafıza tahribinden dolayı herhangi

bir yeni bilgiyi saklayamaz ve bir gün boyunca başına gelenleri takip etmek için bol miktarda not tutma ve Polaroid fotoğraflarına başvurmaktadır.

Diğer bir yandan olayların seyrini unutmamak adına vücudunun bir çok yerlerine, topladığı bilgiler ve yaşadığı olayla ilgili bir çok dövme yaptırmıştır. Ancak Leonard, karısının vahşice öldürüldüğü konusundaki farkındalığını korumakta ve suçlunun hala sokaklarda yürüdüğüne ikna olmuş bir durumdadır. Leonard, hayatını mahveden adama karşı intikam alma güdüsüyle, sempatik bir bar çalışanı olan Natalie'den (Carrie-Anne Moss) ve içinde ona güvenilmeyeceğine dair bir his olsa da arkadaşı olduğunu iddia eden Teddy'den (Joe Pantoliano) yardım alarak onu bulma çalışmalarına başlar.

3.1.2.2 Inception

Inception (Başlangıç) Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilmiş, 2010 yılında vizyona girmiş içinde bilim kurgu, aksiyon, gerilim öğeler barındırır. Film özünde Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) karakterinin çocuklarına tekrar ulaşmak için verdiği uğraşı anlatmaktadır. Cobb kabaca bir tabirle yetenekli bir hırsızdır. Fakat Cobb'u ayıran özellik değerli nesnelere ve ya para çalması değil bilgi peşinde olmasıdır. İnsanların en savunmasız olduğu uyku anında rüyalar aracılığıyla bilinçaltlarına girererek para karşılığında bilgi hırsızlığı yapmaktadır. Bu sıradışı yöntemi kullanması onu bir suçlu haline getirmiştir. Bu durum onu sevdiğini ve çocuklarını geride bırakarak kaçmak zorunda bırakmıştır.

Çocuklarının özlemini çekmekte olan karakterin karşısına kendisiyle ilgili tüm suçlamaları kaldıracak kadar güçlü bir iş insanından bir teklif gelir. Cobb'un gözünde bu teklif çocuklarına ulaşmasının tek yoludur. Fakat bu iş Cobb'un daha önce yaptığı işlerden farklı olarak bilgi elde etmesi üzerine değil fikir empoze etmesi üzerinedir. Dostu Arthur tarafından imkansız olarak nitelenmesine rağmen Cobb bunu yapabileceğini söyleyerek işi kabul eder. Cobb bu görev için bir ekip toplar ve gerekli tüm araç gereçleri toplar. Ve Fischer isimli iş insanının bilinç altına girerek düşüncelerini değiştirmeye çalışır.

Christopher Nolan, Inception (Başlangıç) filminde Hollywood sinemasının pek fazla ele almadığı rüya, bilinçaltı olgularını ele alır. Nolan, Inception filmini insan zihni hakkında söylenenlerin ve insan zihninin sınırsız potansiyelinin heyecan verici olanaklarını araştırmaya çalışan bir film olarak tasarlanmıştır. Nolan, insan zihni ve rüyalar'a her zaman ilgi duyduğunu, uyanık olduğumuz fiziksel dünya ile zihnimizin bize rüyalar aracılığıyla sunduğu

dünya arasındaki ilişkiyi yansıtan bir film yapmaya çalıştığını söyler (Pandora, 2015). Nolan, Inception ile ilgili görüşlerini “Inception’ın benim için ilgi duyduğum çok fazla farklı türü biraraya getirdiğini düşünüyorum. Öncelikle, eğlenceli ve büyük ölçekli bir aksiyon filmi, bir soygun filmi gibi, bir bilim kurgu filmi olan bir şey gibi farklı unsurları birleştiriyor. Ayrıca özünde bir aşk hikayesi olduğunu düşünüyorum.” şeklinde aktarır (Pandora, 2015). Nolan’ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere film farklı tür elementleri bir araya getirecek biçimde tasarlanmıştır.

Nolan, Wired dergisine verdiği repörtajda filmi ilk başta soygun filmi yapısıyla tasarlamaya başladığını, bunun sebebinin ise tür bağlamında aksiyona en açık biçimin soygun filmleri olduğu gerekçesi dile getiriyor. Daha sonra bu tür filmlerin duygusal özellikler taşımadığını farketmiş ve seyirciye birilerinin zihninin duygusal dünyasını temsil eden, duygusal bir anlatı sunmam gerektiğini anladığını söyler (Capps, 2010). Nolan’ın filmde yakalamak istediği hem kahramanın hikayesi hem de soygunun kendisinin duygusal kavramlara dayanmak olduğunu dile getirir. Nolan’ın amacının herkes tarafından anlaşılacak, ortak paydalar barındıracak bir film yaratmak olduğunu söyleyebiliriz. Nolan’ın “Oradaki herkes için kesinlikle küçük de olsa bir şeyler olduğunu düşünmekten hoşlanıyorum, benim tek arzum dünyada farklı insani deneyimlerini kucaklayan bir hikaye yaratmaktır.” şeklinde aktardığı görüşleri bu düşünceyi destekler niteliktedir (Videos, 2010).

Christopher Nolan filmlerindeki müzik, yorumlanışı güçlü ve anlam yaratıcı olarak tarif edilir. Özellikle Inception filminde çeşitli rüya ve gerçeklik katmanlarını anlama ve bu katmanlar arasındaki geçişi anlama işlevi bağlamında, filme yönelik sinema yazılarında ve teorik yaklaşımlarda vurgulanmıştır (Furby & Joy, 2015: 233). Nolan Inception filminin müziği ile ilgili: senaryoyu yazmadan önce Hans Zimmer’i filmin müziği ile ilgili, seyirciye filmi izlerken rehber olması, onları duygusal bakımdan, zaman ve mekan konusunda yönlendirme gibi istekleri ve beklentileri konusunda bilgilendirdiğini söylemiştir (Furby & Joy, 2015: 233). Inception filminin müziği genel olarak işlevsel müzik, yani filmin alımlanmasında belirli amaçlar için üretilen veya üretilen müzik olarak tanımlanır (Furby & Joy, 2015: 233).

Filmin müziklerini besteleyen Hans Zimmer müziğini, çeşitli rüya katmanlarını barındıran karmaşık anlatı yapısı içinde yol gösterici olarak tanımlamaktadır (Furby & Joy, 2015: 234). Bu sebeple hikayenin önemli bir elementi olarak hem diegetik hemde non-diegetik olarak kullanılmış olan Édith Piaf’ın ‘Non, je ne regrette rien’ şarkısına

odaklanmıştır. Zimmer besteleme sürecinde ana odak noktasının filmin duygusal dünyası olduğunu dile getirir. Zimmer görüşlerini “Odak noktam her zaman hikayenin duygusal dünyasıydı, hikayenin duygusal yönünün filmin en güçlü yanlarından biri olduğunu düşünüyorum.” şeklinde aktarır.

3.1.2.3 Dunkirk

2017 yapımı Dunkirk filmi Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilmiştir. 1 saat 46 dakika uzunluğunda olan film savaş, tarih, dram, aksiyon türündedir. Amerika, İngiltere, Hollanda ve Fransa ortak yapımı olan film Warner Bros. Pictures tarafından tüm dünyada dağıtımına sokulmuştur. Film 8 dalda Oscar’a aday gösterilmiş, 3 Oscar kazanmıştır.

İkinci Dünya Savaşının önemli olaylarından birini anlatan film Fransa’nın Dunkerque, kasabasında Almanlar tarafından kuşatılmış 400.000 İngiliz askerlerinin kurtarılma hikayesini konu alır. Yaşanan bu gerçek olay filmde birkaç askerın gözünden anlatılmaktadır. Filmde karakterler üzerinde değil yaşanan olay üzerinde yoğunlaşılmasından ötürü filmin “başrolü”nün olmadığı söylenebilir. Filmde düşmanın havadan ve karadan sürdürdüğü saldırılara karşı askerlerin çaresiz çarpınışlarını askerlerin gözünden izlememizin yanında Dunkirk’teki askerlere yardım etmek için yelken açmış bir babanın oğuluyla birlikte gösterdiği kişisel çabalarını izleriz.

Nolan Dunkirk filmiyle ilgili Business Insider’e verdiği röportajda daha önce tarihi bir olayı filmlerine konu almadığını dile getirmiş. Filmde beklentisinin, askerlerle birlikte o sahilde olmak ve seyircilerin oradaymış gibi hissetmelerini sağlamak olduğunu dile getirmiştir (Guerrasio: 2017). Bu sebeple yüksek rütbeli askerlerin haritaların başında yaptığı konuşmalar gibi alışılmış savaş filmi kodlarını kullanmaktan kaçındığını dile getirmiştir. Bu sebeple filmi kara, deniz ve hava olmak üzere üç farklı timeline ve bakış açısından aktardığını dile getirir. Nolan, filmde farklı bakış açıları arasında değişen öznel hikaye anlatıcılığı (subjective storytelling) benimsediğini dile getirir. “Bir yandan askerlerle sahilde, bir yandan yardıma gelen sivillerle birlikte bir teknede ve ya düşmanla it dalaşına giren Spitfire uçağının kokpitindesiniz” sözüyle seyirciyi oraya götürme, olayı tecrübe ettirme vurgusu yapar (Guerrasio:2017).

Nolan senaryonun müzikte “*Shephard tone*” olarak adlandırılan bir *musical principal*’dan yola çıkarak yazdığını dile getirir. *Shephard tone*, müziğin durmadan devam

eden bir yükseliş ilizyonudur. Nolan, düşüncelerini “Ve tonda sürekli yükselişin olduğu bir yanılısamadır. Bir helezon efekti. Her zaman yukarı ve yukarı doğru gidiyor, ancak hiçbir zaman menzilin dışına çıkmıyor. Senaryoyu bu prensibe göre yazdım. Üç zaman çizgisini sürekli bir yoğunluk hissi verecek şekilde iç içe geçiriyorum. Yoğunluk artıyor... Ben de müziği de benzer matematiksel *principal* üzerine inşa etmek istedim.” şeklinde aktarıyor. *Shephard tone*, isimli bu yanılısama hem filmin senaryosunu hem de müziğin nasıl oluşturulduğıyla ilgili önemli bir unsurdur.

Nolan filmin senaryosunu kara, deniz ve hava olmak üzere üç bölüme ayırarak yazmıştır. Üç farklı zaman kullanan Nolan, karada 1 hafta, denizde 1 gün ve havada 1 saat olarak süreci anlatmıştır. Bu sayede Dunkirk’te yaşananları farklı mekanlardan seyirciye aktararak tahliye sürecini farklı bakış açılarından sunmuştur. Nolan filmi seyircinin Dunkirk’te yaşananları tecrübe etmesini sağlamak amacıyla tasarlamıştır. Bu sebeple seyirciye daha gerçekçi bir seyir deneyimi sunmak adına geniş açılı ve yüksek çözünürlüklü kameralar kullanmıştır. Nolan, tüm filmi büyük formatlı (large-format) IMAX MSM 908 ve Panavision 65 HR kameralarını kullanarak çekmiştir. Kullanılan kameraların sunduğu görüntüler seyirciye gördüklerinin gerçeğe çok yakın olduğu yanılısamasını sağlamaktadır. Seyirciyi filme kaptıran, nefes kesiciliğinin, aksiyon ve görüntü zenginliğinin sebeplerinden birinin IMAX teknolojisi olduğu söylenebilir. Nolan film adeta seyirciyi içine daldırdığını (*immersion*) bu bakıma seyir deneyimini benzersiz olarak tanımlıyor. Filmde yaratılmak istenenin seyirciye gözlüksüz bir sanal gerçeklik sunmak olduğunu dile getiriyor (IMAX: 12). Bununla birlikte efektleri de mümkün olduğunda az kullanmıştır. Bu sayede daha organik bir görüntü bütünlüğü elde edilmiştir.

Filmde kullanılan figüran sayısı, kullanılan silah, mühimmat ve askeri araçların aslına uygun kullanılması ve filmin Fransa’nın Dunkirk sahilinde çekilmesi filmi zenginleştiren, inandırıcılığını ve gerçekçiliğini arttıran unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Nolan filmde tanınmış simalara yer verdiği kadar genç ve tanınmayan oyunculara da yer vermiştir. Film’in merkezine Dunkirk tahliyesinin alan yönetmen, ana akım sinema filmlerinde olduğu gibi tanınmış isimlere ağırlık vermemiştir. Nolan filmdeki başrol oyuncusunu kasıtlı olarak bilinmeyen bir oyuncu seçmiştir. Bu sayede seyirci herhangi bir film yıldızının dikkatini dağıtmadan durumun gerçekliğini hissedebilmesinin yolunu açmıştır. Filmde diyalogları çok az kullanan yönetmen, görüntüler ve müzik üzerinde yoğunlaşarak anlatı sunmuştur. Buradan hareketle filmin gerçek yıldızlarının kameralar, ekipmanlar ve müzik olduğunu söylenebilir.

Nolan'ın filmde sunduğu gerçeklik içinde müziğin rolü büyüktür. Seyircinin gerginlik, tekinsizlik, tedirginlik gibi duygulanımlar yaşamasında müzik önemli bir unsur olduğu kadar Dunkirk'teki atmosferin hissedilmesinde önemli bir role sahiptir. Filmde müzik non-diegetik biçiminde kullanılmıştır. Filmin senaryosunu “*Shephard tone*” dan yola çıkarak yazan Nolan, Hans Zimmer'den de bestesini bu *musical principal*'dan yola çıkarak bestelemesini istemiştir. Bu sebeple Zimmer'e saat sesi (ticking), kalp atışı gibi sesler göndermiştir. Tıpkı görüntülerin bu *principal* üzerine kurulması gibi müziğinde bu *principal* çerçevesinde bestelenmesini istemiştir. Ortaya çıkan sentezle ilgili düşüncelerini Nolan “Böylece daha önce hiç başaramadığımız bir müzik, ses efektleri ve görüntü kaynaşması oldu.” şeklinde aktarmıştır (Guerrasio, 2017).

4.1.2 Yazar-Besteci David Julyan

David Julyan, İngiliz müzisyen ve film bestecisidir. Dolayısıyla Memento'nun yazar-bestecisi olarak ele alınacaktır.

Christopher Nolan'ın Following, Memento, Insomnia ve The Prestige filmlerine müzik bestelemiştir. Bunlar arasında en ilgi çekici olanlardan biri de Memento'nun aldatıcı yönünü vurgulamak için sentezlenmiş olduğu film müziğidir. Fakat Julyan'ın, Memento'nun film müziğini yaptığı dönemlerde ekipman eksikliği söz konusuydu. *The Making of Memento* isimli kitabında Mottram, Julyan'ın, Memento'ya çalışmaya başlamasından sadece birkaç gün önce ekipman anlamında kendini geliştirmeye başladığını belirtmiş fakat Julyan'ın ekipman konusundaki eksikliğini aslında çalışmalarını negatif yönde etkilemediğine inandığını da vurgulamıştır (Mottram, 2011: 162).

Filmin renkli sahnelerindeki müzik ile siyah beyaz bölümleri arasında göze çarpan farklılıklar vardır. Film içerisinde yer alan siyah beyaz ve renkli sahnelerin kullanımı gibi, müzik de izleyicilerin Leonard'ın aklının karışık zaman çizelgesinde nerede olduklarını ayırt etmesine yardımcı olmaktadır. Yine Mottram'ın *The Making of Memento* kitabında Julyan, renkli sahnelerin sesini “düşüncelere daldıran ve klasik” olarak tanımlarken, siyah beyaz sahneleri “baskıcı ve içedönük” olarak tanımlamaktadır (2011: 56). Julyan'ın bu noktada ne demek istediğini açılış sahnesinden anlamak mümkündür. Leonard'ın Teddy'i öldürmesini tersten seyredirken, yumuşak ve melankolik bir müzik kulağa gelmektedir. Sahne Leonard'ın

otelde olduğu siyah beyaz anlarda ise müzik, sahneyi gergin tutmak acıyla sabit vuruşların, keskin notaların ve elektronik enstrümanların kullanıldığı ürkütücü, bir hal almaktadır.

Film ile ilgili Julyan'ın ilgisini çeken bir başka nokta ise “kaybolmuşluk hissi” olmuştur. Julyan “kaybolmuşluk hissi” ile ilgili filmlerde yer almak istediğini bir çok konuşmasında dile getirmiştir. Bu hissin çok ilginç bulunduğunu ve Mementoda bunun üzerine çalışacak olmasının onu çok heyecanlandırıldığını söylemiştir (Mottram, 2011: 160).

Buna ek olarak, Julyan müziğin bestelenme sürecinden bahsederken iki ya da üç ana sahne üzerine yoğunlaştığını da vurgulamaktadır.

Bir filme, ilk sahneyi, sonra ikinci sahneyi sonrasında da üçüncü sahneyi tamamlayacak şekilde başlamam. Çoğu filmde duygusal sahne olsun ya da her neyse, sizi içine çeken her zaman iki ya da üç ana sahne vardır. Çalıştığım tüm filmlerde bestelediğim (scoring) sahnelerde ileri geri atlıyorum. Bu yüzden Memento'nun doğrusal olmadığı gerçeğini fark etmedim. Her filmde olduğu gibi, filmin yapısını bilmeniz gerekir, böylece temaları doğru sırayla geliştirirsiniz. Skorun filme uygun bir şekilde ilerlemesini sağlamak Mementoda biraz zordu. (Merrick, 2006).

Bu süreçte işe koşulan filmin *score*udur¹. Filmin anlatı yapısı bizi Leonard'ın zihninin derinliklerine dahil etmektedir. Müzik, zaman çizelgesi kadar kafa karıştırıcı olmasa da müzikte de sentetik izlerin bir tür yönsüz sürüklenmesi söz konusudur. Seyirciye bir eylem hareketinin ağır vuruşları gibi sağlam bir zemin oluşturmamaktadır. Leonard'ın karısının hatıralarını yaktığı sahnede non-diegetik bir unsur olarak çalan “Remember Me” parçasının bazı kişilerde güçlü hisler uyandırdığı düşünülmektedir (Mottram, 2011: 163).

4.1.3 Yazar-Besteci Hans Zimmer

12 Eylül 1957 günü Almanya'nın Frankfurt şehrinde doğan besteci Hans Zimmer, Hollywood'un en yenilikçi yeteneklerinden biri olarak kabul edilir. Zimmer daha çok film

¹ Score, filmde kullanılan tüm müzikler anlamına gelir ve özel olarak film için bestelenmiş müziktir. Score, film için özel olarak bestelendiğinden başka filmlerde kullanılamaz. Sinema tarihi boyunca birçok yönetmen aynı tarz ve görüşte olduğu besteciyle birlikte çalışmıştır. Yönetmen ve besteci birlikteliği filmin hem ses dünyası hem de görüntüler dünyasını için önemli bir unsurdur. Sinema tarihinde unutulmaz yönetmen ve besteci birlikteliğine; Sergei Eisenstein ve Sergei Prokofiev, Steven Spielberg ve John Williams, Alfred Hitchcock ve Bernard Herrmann, Theo Angelopoulos ve Elena Karaindrou örnek gösterilebilir.

müzikleriyle bilinir. Ancak müzik hayatına *Buggles* grubuyla başlamıştır. Grubun en popüler şarkısı *Video Killed the Radio Star* parçasıdır. Zimmer, sinema dünyasına Londra’da *My Beautiful Laundrette* isimli film için ünlü besteci ve akıl hocası Stanley Myers ile yaptığı işbirliğiyle girdi. Kısa sürede içinde *A World Apart* gibi solo projelerde yer almaya başladı. Zimmer bu dönemde analog ve dijital müzik teknolojilerinin sentezlenerek kullanılmasına öncülük etti. Yaptığı çalışmalar sonucunda elektronik müzik dünyasıyla geleneksel orkestra düzenlemelerini entegre etmenin babası olma ünvanını kazandı.

Zimmer, 1988 yılında yönetmen Barry Levinson’un *Rain Man* filminin müziklerini bestelemesiyle kariyerinin dönüm noktasını yaşadı. En İyi Film Oscarını alan *Rain Man* filmiyle Zimmer, ilk kez En İyi Film Müziği Akademi Ödülü adayı gösterildi. Ertesi yıl başarılarını Jessica Tandy ve Morgan Freeman’ın paylaştığı En İyi Film Oscar’lı *Driving Miss Daisy* filminin müziklerini besteledi. Doksanlı yılların başında iki ödüllü filme bestecilik yapmış olan Zimmer *The Lion King* filmiyle kazandığı Oscar’la film müziği dünyasındaki konumunu güçlendirdi. Filmin müziği bugüne kadar 15 milyon sattı ve ona En İyi Özgün Film Müziği, Altın Küre, Amerikan Müzik Ödülü ve iki Grammy kazandırdı. Zimmer toplamda 7 Altın Küre, 7 Grammy, *Rain Man*, *Gladiator*, *The Lion King*, *As good As It Gets*, *The Preachers Wife*, *The Red Thin Line*, *The Prince of Egypt* ve *The Last Samurai* filmleri için Oscar’a aday olmuştur.

2000 yılında ise *Gladiator* filmi için bestelediği müzikle Oscar, Altın Küre ve Broadcast Film Critics ödüllerine aday gösterildi. Aynı yıl *Mission Impossible 2*, *The Road to El Dorado* ve *An Everlasting Piece* filmlerine de müzik besteledi. *Pearl Harbor*, *The Ring* gibi unutulmaz filmlerin yanında Ridley Scott’un yönettiği *Matchstick Men*, *Hannibal*, *Black Hawk Down and Thelma & Louise*, *Penny Marshall’s Riding In Cars With Boys and A League Of Their Own* filmlerine, Quentin Tarantino’nun senaristliğini yaptığı *True Romance* filmine bestecilik yapmasının yanında Bryan Adams’la birlikte dört şarkı yazmış bunlardan “*Here i am*” isimli şarkı Altın Küre ödülüne aday gösterilmiştir.

Hans Zimmer’in kariyerinde en çok birlikte çalıştığı yönetmenlerden biri de Christopher Nolan’dır. Zimmer ve Nolan *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010), *The Dark Knight Rises* (2012), *Interstellar* (2014) ve *Dunkirk* (2017) olmak üzere 6 filmde iş birliği yapmışlardır. Zimmer şu anda Remote Control Productions şirketini yönetmektedir. Şirkette Hans Zimmerle birlikte birçok besteci film müzikleri bestelemektedir.

Inception'ın müziklerini besteleyen Zimmer, müziğini ana karakter Cobb'un yaşadığı duygusal durumunu yansıtan bir öge olarak da tanımlamaktadır. Zimmer karakterlerin rüya katmanlarına ve ya gerçekliğe geçişleri için en büyük yol göstericisinin müzik olduğunu dile getiriyor. Zimmer müziği yol gösterici olarak kullanma fikrinin Nolan tarafından ortaya atıldığını dile getirmiş, Nolan'ın senaryoyu yazarken Edith Piaf'ın “*Non, je ne regrette rien*” şarkısının ritmini taklit ederek yazdığını şarkının aslında metnin bir parçası olduğunu dile getirmiştir (Itzkoff, 2010).

Zimmer'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere müzik metnin bir parçası olarak kullanılmış, müzikle metin iç içe geçmiştir. Zimmer, yaptığı repörtajda sosyal medya platformlarında Edith Piaf'ın şarkısını yavaşlatıp bestelediği yönündeki görüşlere de yer vermiştir. Teknik olarak film için bestelediği score'un şarkının yavaşlatılmış hali olmadığını söyleyen Zimmer, sadece şarkıdan manipüle edilmiş tek bir ritmden yola çıktığını söylemiştir (Itzkoff, 2010). Metnin bir parçası olan şarkının çok küçük bir parçasından yola çıkılmış olursa da bestelenen score'un “*Non, je ne regrette rien*” parçasının farklı orkestrasyon, varyasyon ve tempolardan meydana geldiğini dile getirmiştir.

Yine Dunkirk'ünde müziklerini besteleyen yazar-besteci Zimmer Nolan'la birlikte Dunkirk filminde sonik bir dünya (sonic world) yaratmaya çalıştıklarını dile getirir. Yazarların yarattığı filmle ilgili Zimmer görüntüleri sesle iç içe geçirdiklerini böylece seyirci filmi gözleriyle dinliyormuş hissiyatını yarattıklarını dile getirmiştir (Licuria, 2019). Yeni bir film izleme deneyimi yaratmaya çalıştıklarını dile getiren Zimmer, filmi bir bütün olarak tecrübe etme üzerine yoğunlaştıklarını; hikayeyi sesin, müziğin ve görüntüleri bir bütün olarak aktarmaya çalıştıklarını söyler (Licuria, 2019). “Sesin, müziğin ve görsellerin bir hikâye anlatma deneyimine sahip olduğu, onu bütünlüklü bir deneyim haline getiren yeni bir deneyim yaratmayı başardık.” şeklinde görüşlerini aktarır (Licuria, 2019). Müzikle ilgili “Bir yüksek gerilim şebekesi haline gelen 100 dakikalık bir parça hazırladım” diye açıklıyor Zimmer (Licuria, 2019). Zimmer'e göre bu skorun hakkını vermek ne kadar zorlu olursa olsun arkadaşını bu dinamik ve gergin skoru hayata geçirmesinde yaptığı katkı için coşkuyla hakkını veriyor. Ayrıca Zimmer görüntü ve müzik arasındaki birlikteliği de şu görüşleriyle anlatmıştır; “Ve bu skorun sevdiğim yanı filme gerçekten entegre olması. Chris senaryoyu bir müzik parçası gibi yazdı, nota kullanmadı, kelimeler ve görüntüler kullandı ve ben zaten kurduğu yapıyı farklı ifade etmek için notalar kullandım.” (Licuria, 2019).

Zimmer, müziği bir amaca yönelik bestelediğini seyirciyi yönlendirmekten çok filmi özgürce deneyimlenmesi için uğraştığını dile getirir. Görüşlerini “Müzik kasıtlı olarak, tüm yaptığı şey, size ne hissedeceğini söylememesi, sadece size gelip bu dünyaya girmeniz için kapıyı açtığını söylemesi şeklinde yazılmıştır. Yapmaya çalıştığım tek şey bu, dünyamızın bir parçası olmak.” şeklinde aktaran Zimmer müziğin filmin dünyasının bir parçası olduğuna da vurgu yapar (Fandor, 2018). “Artık müzikle ve müzikle gerçek olan bir şeyi betimliyorsunuz, kahramanca olmak istemediğinizde ve çok kolay bir şekilde manipüle ettiğinizde bir şeyi çok kolay bir şekilde duygusallaştırma ya da kahramanca bir şey yapma yolu var. Bence Chris'in dünyadan doğru yapmak için yola koyduğu şey manipüle etmeyeceğimizdi.” Zimmer'in bu görüşlerinden anlaşıldığı gibi Dunkirk filminde görüntülerle paralel bir müzikten ziyade her alımlayıcı için farklı anlamlar doğurabilecek bir müzik bestelendiğini söyleyebiliriz.

4.2 Alımlayıcı Arayüzü

Araştırmaya katılan katılımcılara üç katmandan oluşan bir seyir yönergesi verilmiştir.

4.2.1 Seyir Öncesi Katılımcı Görüşleri

Yönergenin ilk katmanında sinemanın onlar için ne anlama geldiğini, sinema ile ilişkilerini nasıl tanımladıkları, film ve müzik ilişkisine dair görüşlerini, film müzikleri ile ilişkilerini, Christopher Nolan filmleri ile ilgili yarı yapılandırılmış sorular ve ses dosyaları verilmiştir.

Sinemanın katılımcılar için ne anlama geldiği, sinemanın ne olduğu ve sinema ile ilişkilerinin nasıl olduğunu açığa çıkarmak için sorulan sorulara verilen yanıtlardan kimi katılımcılar sinemayı eğlence ve sosyalleşme aracı olarak tanımlamıştır. Örneğin katılımcı Ç. sinema ile ilişkisini “Sinema hayatın sorunlarından bir kaçış, bir rahatlama, çok da sevdiğim bir hobidir.” şeklinde tanımlamıştır. Araştırmaya destek veren katılımcı D. sinemanın sosyalleşme yanına vurgu yaparak sinema ile ilişkisini; “Ayrıca sinema benim için bir eğlence ve sosyalleşme aracıdır. Yalnız izlediğim gibi aynı zamanda başka insanlarla da izleyip sosyalleşebildiğim ve fikir, düşünce ve hislerimi paylaşabildiğim, tartışabildiğim bir aktivitedir.” şeklinde tanımlamıştır. Katılımcıların düşünceleri I.C Jarive'nin “...sinemaya

gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların birarada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir” şeklindeki görüşlerini akla getirir.

Katılımcılardan O. sinemanın felsefi yönüne vurgu yapıyor, sinemayı hareketli imgeler aracılığıyla üretilen düşünceler kümesi olarak tanımlamaktadır. Öte yandan katılımcı Ö. İse sinemayı izleyiciye anlatılmak istenilen konunun anlatanın dilinden görme fırsatı sunduğu izleme biçimi olarak tanımlamaktadır. Araştırmaya katılan bazı katılımcılar sinemanın duygu ve düşünce üreten bir mecra olduğunu dile getirmişlerdir. Örneğin katılımcı H. bu konuyla ilgili görüşlerini; “Benim için sinema insanlara hem bireysel hem de toplu olarak, görsel ve işitseli birlikte kullanarak birçok fikir, düşünce ve duyguyu aktarmayı amaçlayan bir sanat dalıdır.” şeklinde aktartır. Katılımcı K. görüşlerini “Çok yönlüdür benim için bu cevap ama,duyguların düşüncelerin anlatılabildiği paylaşılabildiği çok geniş bir boyuttur.” diyerek akatarırken, katılımcı J. “Sinemayı sadece eğlence aracı olarak değil, duygu ve düşünceleri aktarmakta çok başarılı bir sanat dalı ve aynı zamanda büyük bir propaganda aracı olarak görüyorum.” diyerek sinemanın duygu ve düşünce üretmesinin yanında sinemanın kitlelere hitap etme ve etki altına alabilmesine de vurgu yaparak sinemanın propaganda aracı olarak kullanılabileceği söyler. Katılımcıların görüşleri Bazin’in düşüncelerini akla getirir. Bazin, her sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğunu, sanatın araçları doğrultusunda duygular ve düşünceler aktarılabilceğini dile getirir (Bazin, 1966: 19).

Katılımcıların bazıları sinemayı tanımlarken, sinemanın geleceğin habercisi olduğuna vurgu yapmıştır. Örneğin katılımcı İ. “Sinema sınırsız hayal gücüyle izleyiciye henüz bilinmeyen geleceği aktarabileceğiniz görsel bir araçtır. Bir çok farklı konu ve türlerdeki filmler bana göre geleceğin habercisidir.” demiş, katılımcı I. ise “gidemediğim coğrafyalara, merak ettiğim tarihi olaylara, ne olacağını kestiremediğim fütüristik bir geleceğe, paralel evrende yaşanan post apokaliptik bir döneme, hayal gücümü tetikleyen fantastik olaylara ve gözümün önünde yaşanan fakat fark edemediğim dramları bana anlatıyor.” Diyerek hem sinemanın geleceğin habercisi olabileceğini, hem tarih aktaran bir araç olabileceğini hem de bir nevi izleyiciyi yolculuğa çıkarabilen bir mecra olarak görmektedir. Katılımcı N. İse sinemayı görüntüler aracılığıyla başka fikir ve hayalleri tecrübe edebilme olarak tanımlamaktadır.

Katılımcılardan bazıları sinema ile ilgili görüşlerini farklı biçimlerde dile getirmişlerdir. Örneğin Katılımcı A “Sinema benim için sosyal bir aktiviteden ziyade daha

kaliteli olarak kitap okumak için kütüphaneye gitmeye benzeyen bir faaliyettir.” ifadelerini kullanıyor ve sinemayı kütüphaneye gitmeye, tıpkı kitap okumaya benzetirken, katılımcılardan Katılımcı B, görüşlerini “Süreç sinemada tıpkı rüyalar gibi, gündüz düşleri hatta düşüncenin kendisi gibi işliyor bence. Rüyalarım nasıl gömülüyorsa, hayallere nasıl dalıyorsa, iyi filmlere de öyle dalıyorum.” şeklinde aktararak sinema ve rüyalar arasındaki benzerliği dile getiriyor. Bu bağlamda Hollywood’a ve dolayısıyla sinemaya atfedilen rüya fabrikası (dream factory) nitelemesi akla gelmektedir.

Bazı katılımcılar ise sinemanın öğretici bir araç olduğu vurgusunu yapıyor. Katılımcı G. görüşlerini “Özellikle dünyanın en popüler filmlerinin verdiği en az bir öğretici bir mesajın bulunduğunu düşünüyorum.” şeklinde anlatırken, Katılımcı E. “Sinema benim hayatımda sadece zaman geçirmenin yanı sıra, öğrenmenin devam ettiği bir alan benim için.” şeklinde düşüncelerini aktarıyor. Sinema seyircisine görsel-işitsel bir gerçeklik sunar. Sunduğu yeni gerçeklikle seyirciye yeni bir pencere açar, pencereden bakan seyirci yep yeni bir dünyaya yönelir. Katılımcı L. “Sinema kavramı benim için bambaşka bir dünyadan oluşan ayrı bir kültürü ifade etmektedir. Bana göre sinema, kişiyi gerçek dünyadan kısa bir süreliğine de olsa koparıp, farklı bir dünyaya taşıyan bir araçtır.” şeklinde ifade ediyor. Sinemanın sunduğu yeni dünyayı kültür gibi aslında sınırları belli olmaya bir kavram olarak ele alıyor. Sinemanın kendisini fiziksel gerçeklikten koparıp sunduğu yeni dünyaya götüren bir araç olarak tanımlıyor.

Sinema ile ilişkilerini tanımlayan katılımcılara seyir öncesi katmanı içinde müzikle ilgili görüşlerini de sorduğumuz yarı yapılandırılmış sorular yer almaktadır. Seyir öncesi katmanı kapsamında katılımcılara film ve müzik ilişkisine, müziğin filmin anlamlandırılmasına yaptığı katkı ve müzikle sahneler arasında ilişki ve ya sürekliliğe dair görüşleri sorulmuştur.

Katılımcıların çoğu filmi ve müziği ayrılmaz unsurlar olarak tanımlamışlardır. Görüntülerin ve müziğin birleşerek sinemanın tamamlandığını dile getirmişlerdir. Görüntü ve müzik farklı yapılar olsalar da sinema çatısı altında bir bütün haline gelirler. Görüntü ve müzik birlikteliğiyle ilgili görüşlerini katılımcı B “Ve bence birbirlerini tamamlayan iki şey. Doğanın kendi müziği, kendi ritmi olduğunu düşünmek işleri kolaylaştırabilir. Bir filmin içinde müziği apayrı bir kavram olarak düşünemeyiz bence. İki unsur da sinemayı sinema yapan bütünlüğü ortaya koyuyor çünkü. [...] Sinemada görsel ve işitsel imgeler beraber

bulunurlar ve her ikisi de eşit ölçüde sinemanın hammaddesidir bence.” şeklinde görüşlerini aktarmış, sinema ve müzik bütünlüğüne vurgu yapmıştır.

Katılımcı F. “Film ve müzik ilişkisi bir birini sinema üzerinde tamamlayan temel yapıtaşlarıdır. Müziğin bir filmin içerisinde tamamlayıcı bir unsur olduğunu düşünmekteyim. Sinema özelinde iki olgunun bir birinden bağımsız hareket edemeyeceğini düşünüyorum.” diyerek sinema ve müziğin ayrılmazlığına vurgu yapıyor. Katılımcılardan Katılımcı E. ise “Film ve müzik kesinlikle ayrılmaz bir ikilidir. [...] Sahnelerin bırakmak istediği etkiyi, duyguyu oyunculukların yanı sıra müzikle desteklemek gerekir ancak o zaman arzu edilen etkiyi bırakabilir bence.” film ve müziğin hem ayrılmaz bir bütünlüğe sahip olduğunu müziğin ayrıca destekleyici işlevler de üstlendiğini dile getirmiştir. Katılımcı L. ise görüşlerini “Film ve müzik arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu ve bu iki kavramın birbirinden beslendiğini düşünmekteyim.” şeklinde aktararak film ve müzik arasında karşılıklı ve birbirini besleyen bir birliktelik içinde olduğunu dile getiriyor. Katılımcılardan J , İ ve K film ve müzik ilişkisinin bir bütün olduğu konusunda ortaklaşmışlardır.

Öte yandan katılımcı C ise görüşlerini “Film de müzik de ayrı ayrı anlamlıdır aslında. Müziksiz filmler de izleyicide istediği etkiyi yaratabilir ya da sadece müzik de insanları etkisi altında bırakabilir. Birbirinden hem çok ayrı hem bir bütün olabilmektedir film ve müzik.” şeklinde aktararak görüntüler ve müziği ayrı ayrı anlamlı buluyor. Müziksiz filmlerinde istenilen etkiyi ve anlamı yaratabileceği üzerinde duruyor. Sinema çatısı altında görüntü ve müziğin hem ayrı ayrı varolabileceklerini hem de bütün olabileceklerini dile getiriyor. Katılımcı I. ise “İstenilen etki her zaman müzik ile verilecek diye bir kaide olmamasına rağmen müziğin filmlerdeki önemi günümüz sinema endüstrisinde çok çok büyüktür.” Diyerek katılımcı C. ile bazı paydalarda ortaklaşmasına rağmen müziğin önemine de vurgu yapıyor.

Katılımcı G. müzik ve sinemanın bütün olduğu konusunda ortaklaşıyor. Sinemanın duyu organlarımıza hitap eden bir sanat olmasına vurgu yapıyor ve filmi hem tamamlayan hem de tanımlayan şeyin müzik olduğunu dile getiriyor. Katılımcı bu düşüncelerini şu şekilde aktarmış ve örneklendirmiştir. “Filmi tamamlayan ve tanımlayan şeyin müzik olduğunu düşünüyorum. İlkel bir açıdan bakmak gerekirse, görmek ve duymak duyu organlarımızdan en çok ön plana çıkan iki öge olduğunu söyleyebilirim. Örneğin bir şelalenin görsel olarak verdiği haza çıkardığı su sesinin de büyük bir etkisi olduğu bir gerçektir.”

Katılımcı H. “Filmin hikayesinin ve işlenmek istenen fikir ve duyguların seyirciye etkili bir şekilde aktarılmasında güçlü bir etkendir.” Şeklinde görüşlerini aktararak müziğin tıpkı Inception filmindeki gibi seyirciye bağlamlar aşılatabileceği, duygulanım yaratabileceği ve müzikle sahneler arasında süreklilik olduğunu dile getiriyor. Bazı katılımcılar müzikle sahnelerin daha anlamlı hale geldiği üzerine vurgu yapmıştır. Örneğin katılımcı İ. “Özellikle bazı sahnelerin müzikle daha da fazla anlam kazandığını ve anlatılmak istenilenin izleyiciye daha iyi aktarıldığını düşünüyorum.” Şeklinde görüşlerini aktarmış müziğin anlamı pekiştirdiğini, görüntü ve müzik arasındaki sürekliliği dile getirmiştir.

Katılımcı B müziğin filmi anlamlandırmaya koyduğu katkıyı sinemanın içinde barındırdığı temel taşlardan örnek vererek açıklıyor. Söz gelimi sinema yazı, görüntü, ses ve müzik gibi unsurlardan oluşan bir bütündür. Her unsur ayrı ayrı birbirini dönüştürebilme gücüne sahiptir. Katılımcı “ [...] müzik yalnızca görüntünün destekçisi değildir, ondaki anlam katmanlarını derinleştirir bazen pekiştirir, yer yer demirleme yapar, oynar o anlamla. Görüntünün bir arada olduğu unsurlarla böyle bir etkileşimi var. Bir metin de görüntüyü dönüştürür, bir müzik, bir ses de.” Şeklinde düşüncelerini aktarmış, bir nevi sinemanın kendi bünyesinde çeşitli anlamlar barındırabileceğini dile getirmiştir.

İnsan, hisleri dolayısıyla anlamlandırmalar yapabilir. İçinde bulunduğumuz duygu durumu işittiklerimizi, gördüklerimizi dönüştürebilir. Farklı duygular içinde olan iki insan aynı şey üzerine farklı anlamlandırmalarda bulunabilir. Duyguların anlamlandırma üzerindeki etkisine vurgu yapan katılımcılar da olmuştur. Örneğin katılımcı L. “Bence müzik filmin anlamlandırılmasında büyük bir rol oynamaktadır çünkü söz konusu iki olgu da insan hislerine hitap etmektedir. Müzik filmin anlamlandırılmasında hisleri güdüleyen bir role sahiptir diyebilirim. Müzik ve sahneler arasında doğrudan bir ilişki olduğu savunulabilir.” Şeklinde görüşlerini aktarmış ve müzik ve sahneler arasındaki sürekliliği de dile getirmiştir.

Bazı katılımcılar müziğin varlığının ve ya yokluğunun görüntülerde farklı anlamlar doğurmaya yol açabileceğini dile getirmişlerdir. Örneğin; katılımcı D. “Bir film sahnesinde çalınan müzik, o sahnenin müziksiz halinden bambaşka bir hikaye anlatıyor olabilir.” şeklinde görüşlerini anlatarak müziğin varlığının ve yokluğunun anlamı farklılaşabileceği vurgusunu yapıyor. Müziğin filmin anlamlandırılmasına katkıda bulunur mu sorusuna net bir cevap vermek istemeyen katılımcılar da vardır. Katılımcı C. “Müzik filmin anlamlandırılmasına katkıda bulunur mu diye düşündüğümde kesin bir şekilde evet ya da hayır demek istemiyorum çünkü müzik olmadan da filme kendimizi kaptırıp duyguyu yaşayabiliriz. Müzik

sahneyi tamamlıyor demek daha doğru olabilir. Müzik, duyguyu daha yoğun yaşamamızı sağlıyor. Müzikle sahne arasında evet doğrudan bir ilişki vardır. Gergin bir durum anlatılıyorsa, müzik coşkulu bir türde çalmaz.” Şeklinde görüşlerini aktararak müziğin eşlikçi bir unsur olduğu görüşüne yanaşmış, müzik olmaksızın da seyircinin duygulanımlar yaşayabileceğini söylemiştir. Katılımcıların çoğunluğu müzik ve sahneler arasında bir süreklilik olduğu konusunda ortaklaşmışlardır.

Müziğin gücü ve seyirci tarafından benimsendiği yatsınmaz bir gerçek. Sinema ve müzik birlikteliğinde bazı filmlerin müzikleri hatırlanmasa da bazıları müzikleriyle hatırlanmaktadır. Film müziği dendiğinde aklımıza bir endüstri gelmesi olağan bir durumdur çünkü müzik sadece sinemayı tamamlayan bir unsur değil aynı zamanda bir endüstridir de film müziği. Araştırma katılımcılarına film müzikleriyle olan ilişkileri de sorulmuş; Aklınıza kazınmış film müzikleri var mı? Varsa nelerdir? Hiç film müziği albümü aldınız mı ya da indirdiniz mi? Hangileri? Neden? Gibi sorular sorulmuştur.

Katılımcıların akıllarına kazınan birçok film müziği olduğu gözlemlenmiştir. Bu film müziklerinden katılımcıların görüşleri çerçevesinde en öne çıkan film müzikleri: Star Wars, Leon, Titanic, Kill Bill, Amelie, Harry Potter serisi, Lord of The Rings, Pulp Fiction filmlerinin müzikleridir. Katılımcılar genel olarak film isimleri üzerinden soruya yanıt vermişler, bazı katılımcılar ise yönetmen vurgusu yapmışlardır. Örneğin katılımcı B Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos filmlerinin müziklerinin aklına kazındığını belirtmiştir. Başka bir örnek olarak katılımcı E'nin “Aldığım Kill Bill soundtrack albümünden başka yok sanırım. Eski şarkıları çok seviğim için ve Tarantino'nun film müzik seçimlerini eski müziklerden veya sound'u eski müzik hissi yaratmasından dolayı o albümü almıştım.” ifadelerini örnek gösterebiliriz. Başka bir örnek olarak, Katılımcı L. Bradley Cooper'ın yönettiği “A Star is Born” filminin müziğinin aklına kazındığını söylüyor. “2018 yılında Bradley Cooper yönetmenliğinde beyaz perdeye aktarılmış “A Star is Born” film müziği albümünü indirdim ve hala dinlemeye devam ediyorum.” şeklinde düşüncelerini ifade ediyor.

Katılımcıların bazıları sevdikleri film müziklerinin bestecisinin kim olduğunu bilmeden cevap vermiş bazıları ise besteci vurgusu yaparak görüşlerini dile getirmiştir. Örneğin katılımcı G. Lord of the Rings filmini örnek gösterirken filmin bestecisinden yola çıkıyor. “Benim aklıma kazınan film müzikleri arasında en çok ön plana çıkan, en sevdiğim film serisi The Lord of the Rings'in tüm müzikleri diyebilirim. Howard Shore'un bestelemiş olduğu bu müzik serisinin en çok dikkatimi çeken tarafı, her duyguya hitap eden birşeylerin

olmasından kaynaklanır.” Katılımcı G. ayrıca Hans Zimmer’in bestelediği müzikleri de sevdiğini ve satın aldığını dile getiriyor. Ayrıca soundtrack albümü almasının sebebinin filmlerden kaynaklanmadığını dile getiriyor. “Hans Zimmer’in bestelemiş olduğu The Last Samurai ve The Pirates of the Carribean müzik albümleri elimizde var. Bunun sebebinin herhangi bir şekilde filmin kalitesiyle alakalı olduğunu düşünmüyorum. Öyle olsaydı aldığımız albümler, en çok sevdiğimiz filmlerin olurdu.” şeklinde kendini ifade ediyor.

Katılımcılar neden film müziği satın aldıkları ve ya indirdikleri üzerine görüşlerini de belirtmişlerdir. Bazı katılımcılar müziklerden keyif aldığı için satın aldığını ve ya dinlediğini söylemiş, farklı nedenlerden ötürü katılımcıların müzikleri indirdiği ve ya satın aldığı gözlemlenmiştir. Katılımcı M. araştırma için seçilen filmlerin müziklerini satın aldığını belirtmiştir. “İnterstellar- inception ve harry potter serisinin müziklerini satın aldım. Alma sebebim müziklerin detaylı bir şekilde surround 5.1 şeklinde dinlemek ve daha iyi bestecinin ne anlatmak istediğini anlamak için” şeklinde kendini ifade eden katılımcı, iyi bir ses sisteminde müziğin daha iyi anlamlandırılabilceği vurgusu yapmaktadır. Katılımcı F. “İndirme sebebim ise müziklerin bende yaratmış olduğu duygusal yoğunluklar ile doğrudan bağlantılı olduğunu söyleyebilirim” diyerek film müziği albümü indirmesindeki nedenin müziğin yaşattığı duygulanımlardan ötürü olduğunu dile getirmektedir. Başka bir örnek ise katılımcı L’nin şu ifadeleridir; “Bunun sebebi ise, müziğin film esnasında üzerimde yarattığı yoğun duygusal etkiyi, müzik aracılığı ile daha sonra tekrar tekrar yaşama imkanı bulmamdır”. Katılımcı K. “Yazdıklarım, çünkü filmi izlerken beni çok fazla etkiledi ve o anlara tekrarda dönmek isdedim o duyguyu yaşayarak.” Kullandığı ifadelerle filmde müziğin kendisinde yarattığı duygulara, görüntü ve müziğin birliktelik içinde olduğu anlara vurgu yapmıştır.

Seyir öncesi katmanında katılımcılara Christopher Nolan filmlerine ne kadar aşine olduklarını anlamak adına daha önce Nolan filmi izlediler mi? Eğer izledilerse hangi Nolan filmlerini izledikleri sorulmuştur. Katılımcıların tümü daha önce Nolan filmleri izlemiş, bir çoğu araştırma için seçilen filmleri izlediklerini belirtmişlerdir.

Seyir öncesi katmanının son sorusu kapsamında katılımcılara Film 1, Film 2, Film 3 olarak kodlanmış üç ses dosyası dinletilmiştir. Dinletilen ses dosyalarının hangi tür bir filmin müziği olduğu, görüşlerinin nereden kaynaklandığı sorulmuştur. Katılımcıların bir çoğu ortak paydalarda buluşsalar da her metin gibi müziklerin de farklı alımlanması ve yorumlanması kaçınılmaz bir durumdur.

Harketli görüntüler ve seslerden oluşan sinemayı düşündüğümüzde, film müziğinin nasıl alımlandığı görüntüler ve müziğe bağlıdır. Seyir yönergesinin ilk katmanında görüntülerden bağımsız olarak katılımcılara soundtracklar verilmiş ve müziğin nasıl anlamlandığına dair sorular yöneltilmiştir. Metinden bağımsız cevaplar veren katılımcılar seyir sonrası katmanı için farklı görüşler sunmuşlardır. Bu durum Stanley Fish'in görüşlerini akla getirir. Fish'e göre anlam, metinden, yazarın niyetlerinden, kullanılan dil öğelerinden ve tüm diğer etkenlerden bağımsız olarak ortaya çıktığını, anlamı oluşturan şeyin bu öğeler değil, okurun okuma eylemi olduğunu söyler (Kavalcı, 2017: 64).

Katılımcı A dinlediği üç soundtrack için distopik, içinde dram ve gerilim unsurları barındıran müzikler olduğu görüşünü dile getirdi. Bunun sebebinin ise soundtracklardaki temponun düşüp yükselmesi kendisinde beklenti ve ya kaçış sahnesini anımsattığını dile getirdi. Film 1 isimli soundtrack Memento filminin soundtrackıdır. Filmde Leonard Shelby, kaybettiği karısının intikamını almaya çalışan kısa süreli hafızasını yitirmiş bir karakterdir. Filmin müziklerinin karakterin içinde bulunduğu belirsizlik hallerini yansıtan bir müzik olduğu söylenebilir. Karakterin yaşadığı ağır travmanın yansımalarını filmde ve müzikte hissedebiliyoruz. Öte yandan film seyirciyi sürekli diken üstünde, tansiyonu hep yukarda tutan bir biçime kurgulanması gerilimin ana sebeplerinden biri olduğu söylenebilir.

Inception filmini düşündüğümüzde farklı rüya katmanları arasında yolculuk yapan Cobb karakterinin çocuklarına dönmek için verdiği uğraşları ve Fischer'in bilinçatı yansımalarından bir nevi kaçışını görüyoruz. Bunun yanında eşi Mal'a duyduğu sevgi ve onu kaybetmesinin verdiği suçluluk ve pişmanlık hislerinin yansımalarını hissediyoruz. Filmin müziği bestelenirken suçluluk ve pişmanlık duygularından esinlenerek bestelenmiştir. Buradan hareketle soundtrackların gerilim ve dram türlerine yakınlık hissetmenin olası olduğunu söylemek mümkündür.

Dunkirk filmini düşündüğümüzde yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenildiğini, Nolan'ın seyirciye olayı tecrübe ettirmek istediği ve Zimmer'in müziğini göz ardı edecek olursak filmi savaş filmi kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Ancak seyirciyi Dunkirk sahiline götürmek istercesine tasarlanan film, temposu sürekli yükselen gerilim türüne de yakınlık gösterir. Zimmer'in saat sesi, kalp atışı gibi seslerden yola çıkarak shephard tone çerçevesinde müziği bestelemesi gerilimi tırmandırmıştır. İngiliz askerlerinin Dunkirk sahilinden tahliyesini konu alan film özünde bir bekleyiş öyküsüdür. Filmde askerlerin

umutsuzca düşmandan kaçışını, sahilden tahliye edilmeyi beklemelerini izleriz. Kaçış ve bekleyiş anları müzikle daha da gergin ve yüksek tempolu bir hal alır.

Hissedilen kaçış ve bekleyiş duyguları aslında hem Inception hem de Dunkirk filmi için ortak olduğunu söyleyebiliriz. Belkide filmlerin bestecisinin ortak olması bu durumun bir sonucu niteliğindedir. Her ne kadar filmler farklı konulara sahip olsalar da yazar ve yaratıcı olarak bestecinin kendi tarzını yansıtması olağan bir durumdur.

Katılımcı B, Film 2 (Inception) olarak kodlanmış soundtrack ile ilgili müziğin tekinsiz hissettirdiğini bu sebeple gerilim filmine ait bir müzik olduğunu dile getirmiştir. Inception filmi Nolan'ın da ifadelerinden anladığımız üzere farklı tür'ün elementlerini içinde barındıran bir filmidir. Gerçeklik ve rüya katmanları arasında geçen filmde tekinsizliğin de hissedilen duygulardan biri olduğu söylenebilir. Katmanlar derinleştikçe Fischer'in bilinçaltı dah da saldırganlaşmakta, zamanın daralması, ekibin zamana karşı mücadele etmesi tekinsizliğin tetiklenmesindeki nedenlerden bazıları olduğu söylenebilir.

Katılımcı C. ise Film 1 (Memento) olarak kodlanmış soundtrack için macera türünde bir filmin müziği olduğunu dile getirir. Bunun nedeninin müziğin huzur veren bir etkisi olmasından ötürü olduğunu söylüyor. Huzur hissini yansıması olarak katılımcı doğayı örnek gösteriyor ve görüşlerini “Bana doğayı anımsattı, doğa gibi huzurlu aynı zaman da biraz ürpertici. İkinci filmin müziğini biliyorum” şeklinde aktarıyor. Katılımcı Film 2 olarak kodlanmış soundtrack'ı tanıdığını dile getirmiştir. Görüşlerini “İkinci filmin müziğini biliyorum. Time, Inception da yer alan bir müzik. Saf yorum yapmam yanlış olur daha önce izlediğim için fakat ilk film müziğinde hissettiğim hislerimin benzerini yaşadığımı söyleyebilirim.” Şeklinde aktarmıştır.

Film 3 olarak kodlanmış soundtrack'ı gerilim türünde bir filmin müziği olarak tanımlayan katılımcı müziğin kendisine uyandırdığı hisleri “Bir bekleyiş sonunda harekete geçme ve mücadele etme hissini uyandırdı bende. Saat sesine benzer bir ses var, bekleyiş olduğunu bu yüzden düşündüm ve müziğin hareketlenmesi ile bazı rahatsız olduğum yüksek sesler, bunlarda istenmeyen bir durumla mücadele etmeyi düşündürdü.” Şeklinde aktarıyor. Katılımcının görüşlerinden Nolan ve Zimmer'in filmi tasarlardıkları biçimde alımladığını da söyleyebiliriz. Katılımcının görüşlerinden bir nevi Zimmer'in kalkış noktası olarak kullandığı seslerin amacına ulaştığını gözlemlemiş olduk. Ayrıca askerlerin bekleyişleri ve verdikleri hayatta kalma mücadelesinin müzikle yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Katılımcı E. diğer katılımcılardan farklı olan Film 1 (Memento) olarak kodlanmış soundtrack'ı tarihi dönem ve ya biyografi türünde bir filmin müziği olduğunu söylüyor. Film 3 (Dunkirk) soundtrack'ını ise bilim kurgu türüne benzetiyor. Neden bu görüşleri benimsediğini yazmayan katılımcının belkide daha önce izlediği ve ya dinlediği film ve müziklerden ötürü olduğunu düşünebiliriz. Katılımcı İ. Film 1 için fantastik, Film 2 için bilim kurgu, Film 3 için ise savaş ve gerilim türleri olduğunu söylemiş fakat neden böyle düşündüğünü belirtmemiştir.

Katılımcı I. Film 1 için kıyamet sonrası dönemi konu alan bilim kurgu ve ya tarihi bir filmin müziği olduğu şeklinde görüşlerini belirtmiştir. Katılımcı I. bu şekilde düşünmesinin nedenini “Minör akorlar, hüzünlü atmosferik bir altyapı bana bu şekilde hissettirdi” şeklinde açıklamıştır. Film 2'den bahsederken daha önceki seyir deneyimlerinden yla çıkarak değerlendirme yapmıştır. Filmin türünü politik dram ve ya belgesel filmi olabileceğini dile getiriyor. Film 3 için ise psikolojik gerilim türünde olduğunu söyleyen katılımcı böyle düşünmesinin nedenini “Rahatsız edici ses öğelerinin kullanılması böyle hissettirdi.” Şeklinde açıklıyor. Dunkirk filmini ele aldığımızda dar bir alana sıkışmış binlerce askerin düşman tarafından baskı altında olması, sıyran mermiler, hava saldırıları gibi insan üstünde yıkıcı travmalar oluşturacak olaylarla karşı karşıya kalmaları müziğin de dinleyicide bu tür düşünceler yaratmasını sağlıyor olduğu söylenebilir. Öte yandan filmin gerilimi ve tempoyu hep yukarda tutması sıyran mermi sesleri, askerlerin cesetleri gibi savaşın acı yönlerinin gösterilmesi gibi unsurlar belki de katılımcıda bu filmin türünün psikolojik gerilim filmi olduğu yönünde bir düşünce oluşmasına neden olmuştur.

Öte yandan katılımcı J. diğer katılımcılardan farklı olarak dinlediği üç ses dosyasının da aynı filmin soundtrackları olabileceğini dile getirmiştir. Katılımcı “Dinlediğim 3 parca da tarz olarak birbirine çok benziyor. Bu nedenle ucunun de aynı filme ait olabileceğini düşünüyorum.” şeklinde görüşlerini aktarmış böyle düşünmesinin sebebi olarak müziklerde kullanılan enstrümanların benzer ve ya ortak olması olduğunu söylemiştir. Dinlediği ses dosyalarının katılımcıda gerilim, ve zafer hissi gibi duygulanımlar meydana getirdiğini bu sebeple uzayda geçen bir filmin müziği olabileceğini ve ya fantastik bir film olabileceğini söylüyor. Özetle bilim kurgu ve fantastik türlerine vurgu yapıyor.

Katılımcı K. ise soundtracklar'ın aksiyon ve dram türlerinde filmlerin müziği olduğunu söylüyor. Bunun sebebinin müziklerin kendisinde uyandırdığı duygulanımlar olduğunu şu şekilde dile getiriyor; “Başarılması gereken bir amaç bir hedef olduğunu

hissettirir duygu olarak. 2- Duygusu benim hayal gücümde bunları canlandırmama sebep oldu.”. Katılımcının görüşlerinden yola çıkacak olursak, üç filmde de ortak amaçlar olduğunu söyleyebiliriz. Memento filmi için Leonard’ın karısını öldüren adamın peşinde olması, Dunkirk’teki askerlerin hayatta kalmak için verdiği mücadele ve Cobb’un çocuklarına dönmek için verdiği uğraşlar bu düşünceyi destekler niteliktedir.

4.2.2 Seyir Sonrası Katılımcı Görüşleri

Her sanat gibi müzikte de öncelikle duylara yönelik insani edim vardır, bu edimin olmasının nedeni ise insan tarafından üretilmesidir (Koç & Yıldırım, 2011: 28). Müzisyen ürettiği yapıtta sesler aracılığıyla düşüncelerini anlamlaştırır ve sunar. Çeşitlilikle kurulmuş yapıt başkalarına çeşitli görünüm altında ulaşacaktır. Her okuyucuda anlamın farklılaşacağı gibi her müzik dinleyicisinde de anlam farklılaşacaktır. Anamlar, metin ve izleyici arasındaki etkileşimler içinde ortaya çıkar, anlam üretimi her iki ögenin eşit katkı sunduğu dinamik bir edimdir (Erol, 2002: 199). Anlam metinde sunulmasa da metin ve seyirci arasındaki etkileşimler içinde üretilmiştir, bu durum her seyircinin farklı anlamlar üretmesine yol açar.

Harketli görüntüler ve seslerden oluşan sinemayı düşündüğümüzde, film müziğinin nasıl alımlandığı görüntüler ve müziğe bağlıdır. Seyir yönergesinin ilk katmanında görüntülerden bağımsız olarak katılımcılara *soundtracklar* verilmiş ve müziğin nasıl anlamlandığına dair sorular yöneltilmiştir. Metinden bağımsız cevaplar veren katılımcılar seyir sonrası katmanı için farklı görüşler sunmuşlardır. Bu durum Stanley Fish’le birlikte söylersek anlam, metinden, yazarın niyetlerinden, kullanılan dil öğelerinden ve tüm diğer etkenlerden bağımsız olarak ortaya çıkar, anlamı oluşturan şey, okurun okuma eylemidir. Bu durum aslında bize metin ve okur arasındaki etkileşim sonucu anlamın oluştuğunu, nihai kararı okurun verdiğini ifade eder.

Yönergenin ikinci katmanı katılımcıları son katmana hazırlayacak biçimde tasarlanmıştır. Bu aşamada katılımcılar, filmleri izledikleri sırada film ve müzik ilişkisine dair gözlemlerini, filmleri altyazılı sessiz ve müzik olmaksızın izlediğinizde ne hissettiklerini, aradaki farkları not etmişlerdir. Ayrıca filmde hareketli imge ve müziğin daha etkili olduğu anları ve izlerken ne düşündüklerini de not etmişlerdir. Üçüncü katmanda, katılımcılardan seyir sırasında tuttıkları notlar eşliğinde Nolan’ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerini kalkış noktası olarak kullanarak film müziğinin film metnini anlamlandırmaya katkısına

ilişkin bir değerlendirme yazmaları istenmiştir. Kısaca bir yazar edasıyla alımladıkları metinlerle ilgili yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Katılımcıların yakınsadığı bazı ortak görüşlere ulaşılmıştır. Ancak her katılımcı kendi düşüncelerini ve anlamını dile getirdiğinden ötürü katılımcıların görüşleri tek tek incelenmiştir.

Katılımcı A “Dunkirk filminde dikkat çekmeye çalışılan duygular İngiliz askerlerinin kısıtlı zamanda kurtarılıp kurtarılamaması, kaçak olan askerin yakalanıp yakalanmaması ve İngiliz pilotun görevini başarıp başaramayacağı gibi endişe, risk ve düşük ihtimaller karşısında çırpınma gibi gerilimli temalar içeriyor.” Görüşlerini şeklinde aktararak başlıyor. Burada dikkati çeken nokta değerlendirmesini metine bağlı kalarak yapması ve müziğin insana duygular aşılmasından yola çıkmasıdır. Müzik seslerden oluşan ancak insan tarafından üretilen bir sanattır. İnsanı insan yapan en önemli unsurlardan biri duygular olduğuna göre müziği duygulardan bağımsız ele almak olanaksız görünmektedir. Cohen (2010: 249), duyguların müzik deneyimi gibi film deneyiminide karakterize ettiğini söyler. Müziğin sinemadaki işlevi hakkındaki en yaygın varsayım, temel gücünü, anlatıyı anlamlandırabilmek, anlamı olan bir sahneyi pekiştirmek ve hatta filmleri türler sistemi üzerinden kodlayabilmek olarak dile getirilir.

Katılımcı A, alışılmış savaş filmlerinde kullanılan müziklerin Dunkirk filminde hissettirilen duyguları yansıtamayacağını dile getirir. Katılımcı “Aynı görüntülerde eğer askeri marşı andıran bir müzik kullanılsaydı aynı ümitsizlik ve korku duyguları yerine izleyicide kurtarılmaya yönelik umutlu hisler tetiklenirdi.” şeklinde görüşlerini aktarır. Katılımcının ifadeleri yazar-besteci Zimmer’in görüşlerini akla getirir niteliktedir. Zimmer, müzikle seyircinin kolayca manipüle edilebileceğini ancak Dunkirk filminde amaçlarının seyirciyi manipüle etmek olmadığını dile getirir.

Katılımcı, görüşlerini aktarırken Memento filmindeki gerilimin müziğin ritmi aracılığıyla oluştuğuna değinir. Katılımcı “Inception ve Memento filmleri de aksiyon ve gerilimli sahnelerde Dunkirk’te karşılaştığımızın benzeri olarak yaylı çalgıların ve kalın tonlu brass çalgıları kullanmakta. Mementoda diğer filmlerden farklı olarak tek enstrümanlı olarak melodi değil tempo üzerinden kurulan bir gerilim var.” Memento psikolojik gerilim türünde bir film, gerilim (suspense) müzikle elde edilen bir ortam, türü bir ruh halidir. Filmin müzikleri David Julyan tarafından ana karakter Leonard Shelby’nin hafızasına ayna tutacak şekilde bestelenmiştir. İşlevsel perspektiften baktığımızda müziğin ritm gerilim aracılığıyla gerilim yaratabileceği bilinmektedir.

Katılımcı B düşüncelerini yazarken müziğe dikkat ederek film izlemeye çalışmanın tuhaf bir deneyim olduğunu belli bir noktadan sonra müziklere dikkat etmeyi bıraktığını, filmin içine daldığını dile getirir. Katılımcı görüşlerini “Bu elimde olan bir şey değildi, konularını bildiğim daha önce izlediğim halde, içeriğe öylesine kaptırmışım ki kendimi, filmler bittiğinde hatırladım yeniden izleme amacımı ve şaşırdım.” şeklinde dile getirmiştir. Bu noktada Christopher Nolan’ın izleyiciye sürükleyici bir deneyim sunma, seyirciyi filmin içine sokma isteği akla gelir. Christopher Nolan filmleri, seyircinin inançsızlığını askıya almasından ziyade (bu sadece bir film) filmin içine dalmasını sağlayacak niteliktedir. Nolan için, filmin erdemi seyircilere sürükleyici bir deneyim sunma kabiliyetidir (Olson, 2015: 44,45).

Dunkirk filmi, yazarlar tarafından daha önce denenmemiş bir seyir deneyimi yakalanacak biçimde tasarlanmıştır. Filmde diyalogların az oluşu, metinde hareketli görüntüler ve müziğin eş baskınlıkta olduğu göze çarpar. Filmle ilgili Zimmer görüntüleri sesle iç içe geçirdiklerini böylece seyirci filmi gözleriyle dinliyormuş hissiyatını yarattıklarını dile getirir (Licuria, 2019). Yazarların metinden beklentileri seyircinin filmi izlerken orada olmalarına, yeni bir seyir deneyimi sunmaya ve metnin tüm anlam katmanlarını (görüntü, ses, müzik) bir bütün olarak aktarmaya çalışmaktır. Katılımcı, Dunkirk filmi ile ilgili “Özellikle Dunkirk’de neredeyse her sahnede savaşın dehşetini arttırmak, sahnelerin anlamını güçlendirmek için müziğin kullanıldığına dair bir hisse kapıldım. Açıkçası spesifik bir nokta aklımda kalmamış.” şeklinde görüşlerini aktarır. Müzik metinde bazı işlevleri yerine getirmesinden ayrı, hareketli görüntülerle eş baskınlıkta kullanılmış, görüntüler ve müzik metni anlatmıştır. Zimmer bununla ilgili filmi bir bütün olarak tecrübe etme üzerine yoğunlaştıklarını; hikayeyi sesin, müziğin ve görüntüleri bir bütün olarak aktarmaya çalıştıklarını söyler. Ayrıca yeni bir film izleme deneyimi yaratmaya çalıştıklarını dile getiren Zimmer, “Sesin, müziğin ve görsellerin bir hikâye anlatma deneyimine sahip olduğu, onu bütünlüklü bir deneyim haline getiren yeni bir deneyim yaratmayı başardık.” şeklinde görüşlerini aktarır (Licuria, 2019). Bu noktada yazarlar ve katılımcının beklentilerinin uyuşmadığını söyleyebiliriz.

Katılımcı Inception filmi tıpkı yazar-yönetmen Nolan gibi dramatik bir hikaye olarak tanımlıyor. Film kısıp sesle izlediğinde eksik hissettiğini dile getiriyor. Katılımcı, Inception filmiyle ilgili özellikle son sahnelerin dikkatini çektiğini dile getiriyor. “Inception’da özellikle son sahnelerde müzik son derece dikkatimi çekti, o rüyalar arasındaki

geçiş sahnelerinde mesela, gerilimin tırmanmasında etkiliydi. Bu bölüm zaten kurgu gereği hareketli imgenin de yoğun kullanıldığı sahnelerdi.” Şeklinde görüşlerini aktarır. Yazar-besteci Zimmer, filmin müziklerini çeşitli rüya katmanlarını barındıran karmaşık anlatı yapısı içinde yol gösterici olarak tanımlar. Katılımcının sözünü ettiği son sahneler rüya katmanlarının çöktüğü sahnelerdir. Bu sahnelerde “Dream is collapsing” *soundtrack*ının baskın olarak duyulduğu göze çarpar. Bu noktada yazarın beklentileri ve katılımcının beklentilerinin uyduğunu söyleyebiliriz. Katılımcı filmde aklında kalan müzikli bölümün Edith Piaf’ın şarkısının çalındığı sahneler olarak dile getirir. Edith Piaf’ın “Non, je ne regrette rien” şarkısı filmin çekirdeğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Nolan, senaryoyu yazarken Piaf’ın şarkısını kullanarak metni katmanlara ayırmıştır. Ayrıca Zimmer müzikleri bestelerken bu şarkıdan yola çıkmış, şarkının iki notasından yola çıkarak farklı varyasyonlar ve tempolarla yeni bir beste yazmıştır. Bu noktadan hareketle aslında filmde duyduğumuz tüm müziklerin Edith Piaf’ın şarkısından bir şeyler barındırdığını söyleyebiliriz.

Katılımcı, Memento filminin en sevdiği ve sinematik anlamda en beğendiği film olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca filmi müziğe dikkat ederek izlediğinde filmin müzikleriyle kurgu akışının birbiriyle uyumlu olduğunu da dile getirmiştir. “Memento’da spesifik bir müzik anı kalmamış aklımda. Film bütünüyle vurucu özellikle son bölüm... Zaten kurgu, kesmeler, zamanın akışı insanı öyle bir içine alıyor ki... Tıpkı anı algılamak gibi, anda kalmak gibi böyle filmleri izlemek.” Şeklinde görüşlerini aktarmış ve filme daldığını dile getirmiştir.

Üç filmde de farklı müzik kullanımı göze çarpmaktadır. Memento filmiinde müziğin neredeyse yokluğu, Inception’da görüntü ve müziğin dengesi ve Dunkirk’te görüntü ve müziğin eş baskınlıkta olduğunu söyleyebiliriz. Katılımcı C. üç metinle ilgili değerlendirmelerini dile getirerek başlıyor: “Film ve müzik ilişkisi beni etkiledi. İlk müzik için olan düşüncelerimde yanıldım, bir müziğin ne kadar yönlü etkisi olabileceğini gözlemledim. Ben macera ve doğada geçen bir film hayal etmişken tamamiyle farklı bir durum anlatılıyordu. Inception filminde tekrar izlememe rağmen arasına kaçırdım, müziği bazı sıralar duymadım, sahnelere odaklandım. Dikkat edebildiğim yerlerde müziğin çok iyi ve tam olması gerektiği gibi kullanıldığını gözlemledim. Belki o sahnelerde müzik olmasaydı bu kadar etkilenmezdim. Dunkirk beni yanıltmadı. Gergin ve duygusal bir film. Daha durağan bir film olduğu için müziğe dikkat ettim ve müziğin eşlik ettiği sahnelerde sanki o anı

yaşayan kişinin duygularının ne yönde hareket ettiğini müzikle anlatıyor, yansıtıyor gibiydi. Beni etkiledi sonuna kadar duyguyu hissettim.”

Filmleri izlediği sırada sürekli müziği takip etmeye çalıştığını dile getiren katılımcı, bazı anlarda farkında olmadan kendini kaptırdığını müziğe dikkat etmeyi unuttuğunu dile getirmiştir. Ayrıca bazı sahnelerde müzik olmasaydı hissettiği duyguları aynı yoğunlukta yaşar mıydı diye kendini sorguladığını dile getirmiştir. Katılımcı filmleri altyazılı ve müziksiz seyretmenin kendisinde herhangi bir eksiklik yaratmadığını hatta daha gerçekçi geldiğini dile getirmiştir. Katılımcı bunun sebebini gündelik hayatta müziğin (kaynağı görünmeyen) olmamasıyla eş olarak gördüğünü dile getirmiştir.

Memento filmiyle ilgili olarak katılımcı müziğin kendisinde etki yaratmadığını dile getirmiş, müziksiz ve sessiz de anlatılanları kavrayabileceğini dile getirmiştir. Müzikle ilgili yorumuna metin üzerinden yapan katılımcı görüşlerini şu şekilde aktarır: “Memento filminin müziğini, kendime göre değil, filme göre yorumladığımda hafıza kaybı yaşayan bir kişinin içinde olduğu boşluk olarak da yorumlayabileceğimi farkettim. Bunun sebebi keskin iniş ve çıkışlara sahip olmayan bir müzik olması. Benim için huzur iken bir başkası için boşluk, belirsizlik anlamlarına gelebilir.” Katılımcının görüşlerinden yazar-besteci David Julyan’ın niyetlerinin karşılandığı anlaşılmaktadır. Besteci müziği karakterin zihnini yansıtacak biçimde bestelediğini dile getirmiştir.

Dunkirk filmiyle ilgili müziğin filmle yoğunlaşmasını sağladığını dile getirmiş, ayrıca müziğin empati kurmasını, dışardan bir göz gibi değil, askerler gibi hissettiğini dile getirmiştir. Bu noktada Nolan’ın Dunkirk filmi ile ilgili beklentilerinin karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Katılımcı Dunkirk metninde müzik olmamasıyla ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır: “Müzik olmasaydı bu kadar empati yapabilir miydim ya da bu kadar etkilenir miydim bilemiyorum. Yine çok etkilenirdim fakat bu kadar kaptırabilir miydim, o duyguyu nu kadar alır mıydım bilmiyorum.”. Katılımcı Dunkirk filmi en çok etkilendiği ve empati kurduğu film olarak nitelendirmiştir.

Katılımcı D. değerlendirmelerine filmlerle ilgili görüşlerini aktararak başlıyor: “Film sırasında sahne önceleri, sahne sırasında ve sahne sonrasında değişen müzikler, hikaye anlatımına bence çok katkı koymuştur. Görsel ve işitsel birlikte olduğunda ortaya çok daha güçlü veya farklı bir anlatım çıktığını gözlemledim”. Katılımcı filmleri sessiz ve altyazılı izlediğinde rahatsız olduğunu şu şekilde dile getirmiştir: “Film sessiz izlendiğinde beni

rahatsız etti. Film eksik gibi hissettim. Aktarılmak istenen hikayeler ve hisler müzik olmadığı için etkileri azaldı veya tamamen yok oldu. Filmde anlatılan hikayelerin konu anlatımında önemli olan noktalarda müziğin özellikle etki ettiğini fark ettim”. Sesin sinemaya gerçeklik kattığı bilinmektedir. Bu noktada gündelik hayatımızda seslerle çevrili olduğumuz gibi seyircilerin sesleri duymadığında rahatsız olması olağan bir durum olarak görülebilir. Katılımcı Ç. “Müzik olmadan izleyince aynı heyecanı ve gerilimi yaşamadım. Film akışına yardımcı oldu.” Şeklinde görüşlerini aktarmış müziğin seyircide duygulanım yaratma ve film devamlılık sağlama işlevine vurgu yapmıştır. Bu bakıma katılımcı Ç’nin görüşleri katılımcı D’nin ifadeleriyle benzerlik göstermektedir.

Katılımcı D. “Dunkirk’te aslında bütün kaçış sırasına hiç bitmeyen ve gerilim veren müzik beni sürekli etkiledi. Beni sürekli diken üstünde tuttu diyebilirim.” şeklinde görüşlerini aktarmıştır. Zimmerin müzikle ilgili “Bir yüksek gerilim şebekesi haline gelen 100 dakikalık bir parça hazırladım” şeklindeki ifadesini katılımcının sürekli diken üstündeymiş gibi hissetmesinin nedenini ortaya koyar niteliktedir. Katılımcının görüşleri yazarların Dunkirk filmi ile ilgili beklentilerinin karşılık bulduğunu gösterir niteliktedir. Katılımcı Memento filmi ile ilgili “Örneğin Memento filminin final sahnesinde sürekli devam eden bir müzik yer almaktadır. Müzik sahnenin önüne geçmemekle beraber, olay örgüsünün çözüldüğü anlarda izleyiciyi heyecanlandırarak ritmi artırmaktadır.” şeklinde görüşlerini aktarmış müziğin filme ritim katmasına vurgu yapmıştır.

Katılımcı E. sözlerine film müziklerinin filme sağladığı katkıları dile getirerek başlar. Katılımcı “Filmlerin müzikle olan ilişkisi birbirleriyle tabiki eşzamanlı şekilde, matematik olarak giriş, gelişme ve sonuç olarak ilerliyor. Heyecan, merak, hüznün vb..duyguların daha çok hissedilmesi beklenen anlarda yani izleyicinin etkilenmesinin beklenildiği anlarda müzik filme çok katkı sağlıyor.” şeklinde görüşlerini aktarır. Katılımcı, görsel-işitsel metinler olan filmlerdeki hareketli imgelerle müziğin birlikte akışına ve oluşan duygulara vurgu yapar. Filmleri sessiz ve altyazılı seyretme deneyimi üzerine ise “Filmleri sessiz bir şekilde izlediğimde sadece anladığımı farkettim, metni, olayları, ilişkileri kısacası sadece hikayeyi anlayarak izlemeye devam ettim. Fakat sonra filmlerin sesini tekrar açınca eksiğin hissetmek olduğunu gördüm. Müzik filmi anlamaktan çok hissetmemize hizmet ettiği çok açıktır.” diyerek görüşlerini ifade eder. Burada dikkati çeken nokta yalnız başına hareketli imgeler ve yazının metni olduğu gibi yansıtamadığı, eksik hissettirdiğidir. Katılımcının yaptığı hissetme vurgusu, müziğin seyirciye duygulanımlar yaşatmasını akla getirir.

Katılımcı metnine Inception filmine yönelik düşünceleriyle devam eder; “Inception filmini ayrı tutmamak elimde değil ilgimi çeken bir film olmuştu ve ilk izleğim zaman da filmin müziklerini çok beğenmişim filmin herşeyiyle (türü, üslup anlayışı, oyunculuk biçimleri, mekan seçimleri gibi) tamamen bir uyum içindeydi. Görsel efektlerin kullanılışı Inception filminde gökyüzünde yerin görünmesi, tüm eşyaların uçuşması gibi ve özellikle rüya katmanlarındaki derinlik hissiyatının verildiği sahneler bana müzik-film ilişkilerinin en etkili olduğu sahnelerdi.”. Yazar-besteci Zimmer, karakterlerin rüya katmanlarına ve ya gerçekliğe geçişleri için en büyük yol göstericisinin müzik olduğunu dile getirir. Zimmer müziğini, çeşitli rüya katmanlarını barındıran karmaşık anlatı yapısı içinde yol gösterici olarak tanımlar. Zimmer’in ifadelerinin ışığında katılımcının görüşlerinden yazarın metinle ilgili beklentilerinin karşılandığı gözlemlenmektedir.

Katılımcı aksiyon, tarihi filmler ve savaş türündeki filmleri sevdiğini bu sebeple Dunkirk filmini çok heyecanlı bulduğunu dile getirir. Filmi heyecanlı bulmasını müzikle ve görüntülerle ilişki kurarak katılımcı görüşlerini “Dunkirk filmini heyecanlı bulmamın sebebi müzikle olan ilişkisinden kaynaklı çünkü çekimlerin kalitesi ve sahnelerin çok gerçek olmasının yanı sıra müzik durumunun gerçekliğinin ve hissettirdiği gergin heyecanın seyirciye tam anlamıyla ulaşmasını sağlıyor, bir sahilde o kadar insanın o aksiyonun ve aslında dramının içinde olması ve hiç bitmeyen gerilim müzik olmasa bu kadar hissedilemezdi.” şeklinde aktarır. Yazarlar ‘Shephard Tone’ isimli *musical principal*’dan yola çıkarak metinlerini yazmışlardır, bu *principal* sürekli yükselen bir helezon efekti gibidir. Nolan’ın senaryoyu bu *principal*’dan yola çıkarak yazdığı gibi Zimmer’de müziği aynı *principal*’dan yola çıkarak besteler. Filmin tüm anlam katmanlarının (hareketli imgeler, ses, söz, müzik) bu prensibe göre tasarlanması temponun sürekli yükseleceğinin bir göstergesi gibidir. Katılımcıların çoğu bu yükselmenin farkında olduklarını ifade edecek cümleler kullanmışlardır.

Memento filmiyle ilgili ise katılımcı “Memento filminde ise en iyi tabirle dikkatimi müzik hiç çekemedi, kötü olduğundan veya filme bir katkısı olmamasından değil fakat aklıma kazınacak kadar etkili de değildi.” şeklinde görüşlerini aktarır. Memento filmi hareketli imgeler ve sözün baskın olduğu bir metin olarak karşımıza çıkar. Filmde müziğin daha çok atmosfer yaratma işlevinin baskınlığı söz konusu olduğundan katılımcının müziği duymamasının nedeni olduğu söylenebilir.

Katılımcı F. görüşlerine filmi altyazılı ve müziksiz seyir deneyimi ile ilgili görüşlerini aktararak başlar. Katılımcı, filmleri müziksiz seyrettiğinde gerilimin daha da tırmandığını dile getirmiştir. Müzikli ve müziksiz seyir deneyimi arasındaki farka ilişkin katılımcı müziğin duygu değişimlerini doğrudan etkilediğini dile getirir. Heyecanın tırmandığı anlarda ve aksiyonun baskın olduğu sahnelerde seyircinin müzik sayesinde daha yoğun bir tempo hissettiğini dile getirir. Hareketli imge ve müzik birlikteliğine dair katılımcı şunları söylemiştir: “Dunkirk filminde sedye ile yaralıların taşındığı sahnede, film müziğinin doğrudan yarattığı bir gerilim ve heyecan bulunmaktaydı. Bunun nedeninin ise kalp ritmini belirleyen vurmali çalgıların daha çok ön planda olduğunu düşünmekteyim.” Nolan, Hans Zimmer’den de bestesini bu shephard tone prensibinden yola çıkarak bestelemesini istemiştir. Bu sebeple Zimmer’e saat sesi, kalp atışı gibi seslerden oluşan sesler göndermiştir. İnsanın biyolojik yapısını düşündüğümüzde rahatsız edici, heyecanlandırıcı veya gergin olduğu durumlarda kalbin hızlı çarptığı herkes tarafından bilinmektedir. Gerilimin tırmanması için Nolan’ın yazar-besteciden kalp atışı sesi kullanmasını istemesi yaratmak istediği seyir deneyimi doğrultusunda uyguladığı bir strateji olduğu akla gelir. Katılımcının ifadelerinden de anlaşıldığı gibi Nolan’ın müzikle ilgili beklentileri karşılanmış, seyirciler müzikle savaş atmosferini hissetmişlerdir. Inception filmi ile ilgili olarak, gerçeklik ve rüya katmanlarının iç içe geçtiği sahnelerde müziğin gerginlik ve duygu değişimlerine doğrudan etki ettiğini söyler. Katılımcı filmin sonunda gerçeklik ve rüya arasındaki belirsizlik anlarının müziğin en etkili olduğu anlar olduğunu dile getirir. Memento filmiyle ilgili olarak ise, müziğin neredeyse olmayışının gergin bir havanın yansıtılmasına olanak sağladığını dile getirir.

Katılımcı G.ise müzikle ilgili görüşlerini aktarırken kendi deneyimlerinden yola çıkar. Gündelik hayatında müzikle ilgilenen katılımcı metinlerle ilgili düşüncelerini kendi birikimleri dolayısıyla aktarır. Katılımcı Memento filmiyle ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarır: “Leonard Shelby’nin karısını öldürenlerden intikam alma ve hafıza kaybı sıkıntısından dolayı kimliğini keşfetmesi sırasındaki tüm sahnelerde neo-noir havayı, gizemi ve gerilimi çok iyi bir şekilde analiz edebileceğim bir müzik altyapısı vardı. Dikkat unsurlarını ve karamsar havayı yaratan yarım veya tam notaların piyano ve yaylılar tarafından sunulması, ayrıca dikkatimi çeken şeylerden bir tanesiydi”.

Katılımcı Inception filmi ile ilgili olarak ise “Kişisel olarak ana melodisinden çıkardığım, en zor durumlarda bile umudu kesmemek ve umudu yitirmemek için çok uğraş gösterilmesi gerektiği.” demiştir. Katılımcı aslında bu ifadeleriyle metne bağlı kalarak

anlamlandırma yaptığını söyleyebiliriz. Inception filmi içinde aksiyon ve bilim kurgu öğeleri taşıdığı kadar duygusal yönü de vardır. Filmde ana karakter Cobb'un çocuklarına ulaşmak pahasına çıktığı macerada zamanla yarışması, amacına ulaşmak adına tür zorluklara göğüs gerdiğini görürüz. Yazar-besteci Zimmer, film için bestelediği müziğinin ana karakter Cobb'un yaşadığı duygusal durumunu da yansıttığını dile getirir. Nitekim Saito'yu araftan kurtarıp gerçekliğe döndüğü sahnede "Time" isimli *soundtrack* duyulmaya başlar. Soundtrack filmin son sahnesine dek devam eder. Cobb'un çocuklarına kavuştuğu ve topacın durmadığı belirsizliği içinde sahnenin kararmasına dek devam eder. "Time" *soundtrack*'ı Cobb karakteri için bestelenmiş bir parçadır. Özel temalar aracılığıyla müzik filmdeki karakterleri de yansıtabilir. Bir karaktere belli bir müziksel motifin atanmasıyla birlikte müzik, sadece o karakterin izleyici tarafından fark edilmesini değil, aynı zamanda müziğin tarzı vasıtasıyla o karakterle ilgili istenilen duyguların uyandırılmasına da yardımcı olur (Kalinak,1992: 61,62). Katılımcı filmle ilgili görüşlerini, hareketli imge ve müziğin kendisinde yarattığı anlamı şu şekilde ifade eder: "Ana karakter Cobb'un olayları kendi lehine çevirebilmek için göstermiş olduğu fedakarlığı ve ekibine olan güveninin çok iyi bir şekilde izleyiciye aktarıldığını düşünüyorum. Son sahnede çocuklarına sarıldığı sahnede bizi ikileme bırakan topacın durup durmayacağına takılmanın aslında çok önemli olmadığı, aslında Cobb'un ne olursa olsun tercih ettiğini gerçekleştirdiğini vurgulayan bir mesaj vardı".

Katılımcı görüşlerine Dunkirk filmiyle devam eder. Müziğin, Dunkirk sahilinde bekleyen askerlerin yaşadığı gerilimi ve duyguları yansıttığını dile getirir. Ayrıca gerilimin ve temponun yaylı enstrümanlar aracılığıyla yansıtıldığını, müziğin adeta zamanın daraldığını belli eder nitelikte olduğunu dile getirir. Katılımcının filmin süreleyiciliğine dair ifadeleri shephard tone ilüzyonuna vurgu yapar niteliktedir: "Film boyunca müzik, Dunkirk'te umutsuzca yardım bekleyen İngiliz askerlerin kendi aralarında yaşadığı çatışma ve gerginliği çok iyi yansıtan bir kompozisyon olduğunu hissettirdi. Film içerisinde gerilimi arttırmak için yaylıların temposunu artması, zamanın daraldığına dair bir izlenimi yarattı.". Sinemanın sese kavuşmasıyla birlikte sessizliğin de anlam yaratıcı bir unsur olarak metinde yer alabileceği keşfedilmiştir. Katılımcı "Film sonlarında kaptan Farrier'in İngiliz donanmasına ateş eden Stuka savaş uçağını düşürmesiyle saniye sesinin sessizliğe, sonra da yaylılarla umudu ve mutlu sonu ön plana çıkarması, gerilimin sona ermesine sebep oldu." şeklindeki görüşleriyle sessizliğin de kendisinde anlamlar oluşmasına neden olduğunu ortaya çıkarır niteliktedir.

Katılımcı H. seyir sonrası katmanı ile ilgili görüşlerine müzikli ve müziksiz seyir deneyimiyle ilgili düşüncelerini aktararak başlar. Katılımcı, sessiz izleme deneyimi sırasında filmin tonunu anlamakta zorluk çektiğini dile getiriyor. Sesli izlediğinde ise filmin tonunun ve nabzının daha belirgin hale geldiğini söylüyor. Filmleri sessiz izlediğinde oyuncuların davranış, vücut dili ve ifadelerinin anlamsız hale geldiğini, karakterlerle empati kurup eş hale gelmenin zorlaştığını dile getiriyor. Katılımcı H'nin sessiz seyir deneyimiyle katılımcı İ'nin görüşleri paralellik gösterir. Katılımcı İ. "Alt yazılı ve sessiz izlendiğinde anlatılmak istenilen ile ilgili net bir şekilde aktarılamamıştır. Sessiz ve alt yazılı izlemek filme karşı konsantre olamama ve sahneleri takip edememeye yol açtı. Ayrıca bir süre sonra izlemek sıkıcı gelerek, ilgimi çekmemeye başladı. Duygu ve düşünceleri anlamlandırmakta zorluk çektim" şeklinde görüşlerini aktarır. Bu noktada akla Kracauer'in görüşleri gelir. Kracauer, müziksiz bir gösterimi korkutucu bir deneyim olarak tanımlar. Bu görüntülerin içinde yaşadığımız dünyanın hayaletvari replikaları, sağırın içinde hareket ettiği o araf olarak etkilediğini müziğin ekrandaki soluk sessiz görüntüleri canlandırdığını söyler (Kracauer, 2012: 244, 245). İki katılımcı da filmleri müzikle birlikte izlediklerinde daha fazla anlamlandırabildiklerini ve hissettiklerini dile getirmişlerdir.

Katılımcı I. görüşlerine ilk olarak Dunkirk filmi ile başlar. Katılımcı Dunkirk filmindeki müziklerin atmosfer sesleriyle eş olarak ilerlediğini dile getirir. Savaşın atmosferik sesleri ile birlikte gelen gergin müziğin olayı çok daha güçlü şekilde hissettirdiğini dile getiriyor. Bu durum Nolan'ın seyirciyi adeta Dunkirk sahiline götürmek istercesine filmi tasarladığının bir göstergesi gibidir. Katılımcı, Memento filmindeki müziklerle ilgili olarak ise duygu yoğunluğu ve gerilimin tırmandığı anlarda müziğin filmi derinleştirdiğini dile getirir. Katılımcının "Adamın ruh halini ve yaşadığı travmatik durumu bize yansıtıyor." Şeklindeki görüşleri besteci David Julyan'ın görüşlerini akla getirir. David Julyan müzikleri filmin ana karakteri Leonard Shelby'nin zihnini yansıtacak biçimde bestelediğini söyler. Bu durum aslında hem bestecinin hem katılımcının ufuklarının kaynaştığının, ortak paydada buluştuğunun göstergesi niteliğindedir. Katılımcı ayrıca filmde konuşmaların baskın olduğunu bu sebeple müziğin daha çok işlevsel yönünün ağırlıkta olduğunu dile getiriyor. Inception filmi katılımcı hareketli görüntüler ve müziğin iç içe geçtiği, müziğin kendini sürekli belli ettiği bir metin olarak tanımlıyor. Dunkirk ve Memento filmine göre müziğin daha etkili ve baskın olduğunu söyleyen katılımcı, filmi müziksiz izlediğinde aynı heyecanı duymadığını dile getirir. Ayrıca katılımcı filmlerde yer alan müziklerin içinde atmosfer

seslerinin de olmasının seyir deneyimini daha yukarıya taşıdığını, deneyimin kalitesinin arttığını iddia etmiştir.

Katılımcı J. değerlendirmesine filmleri altyazılı ve sessiz izlediğinde sinemanın ses ve müzikten ayrı düşünülemeyeceğini dile getirerek başlar. Aynı sahneleri müzikli ve sessiz seyretme arasında büyük farklar olduğunu dile getiren katılımcı görüşlerini şu şekilde aktarmıştır: “Muzik ile seyrettigimiz sahneyi, sessiz izledigimiz zaman, gercekte aktarilmek istenen duyguyu tam olarak hissedemiyor. durgun, sıradan bir film sahnesi izliyor hissine kapılıyorsunuz.”. Hareketli imge ve müzik ilişkisine dair ise “Muzik, sahneleri izlerken seyircinin kısa süreli psikolojik bir değişim yaşamasına ve bununla beraber izlemis olduğu sahneye daha konsantre olmasına, filmde anlatılmak istenen dramatic hissi çok daha kolay alabilmesine ve anlamlandırabilmesine yarar sağlıyor.” Şeklinde görüşlerini aktarır.

Katılımcı K. ise görüşlerini “Filmler genel olarak sessizken malesef anlamsız, sanki ilerlemeziş gibi boşlukda hissettirdi. Ses açıkken olan duygu, etgi, sürükleyicilik ve merak güdüsü gibi şeyler ses kapalıyken hiç yokdu. Herşey nerdeysa aşırı anlazmsızlaşdı. Bazı sahnelerde olan gerilim artışı direk sıfırlandı, aksiyonlu sahneler sadece ileri sarılırmış gibi görünen bir sahneye dönüştü. Filmler genel olarak boşaldı açıkcası ve iyi hissettirmede.” şeklinde aktarıyor, Katılımcı J gibi filmleri sessiz izlemekle ilgili benzer düşüncelerde olduğunu anlıyoruz. Sesin ve müziğin filmlere can verdiğini dile getiren katılımcı, sessizliğin boşluk hissi yarattığı iddiasında bulunmuştur.

Katılımcı L. ise Memento filmindeki müziklerin diğer filmlere kıyasla daha geri planda olduğunu dile getiriyor. Diyalogların baskınlığından ötürü müziğin farkına sonradan vardığını dile getiren katılımcı, filmi müziksiz izlemenin metinle ilgili fikir yürütmesine daha çok olanak tanıdığını iddia ediyor. Katılımcı filmi daha önce izlediğini dile getirmiştir. Film ilk kez müzik olmaksızın izlemiş olsaydı kendisinde aynı etkiyi yaratamayacağını dile getiriyor. Filmde hareketli imge ve müziğin en etkili olduğu anların flashback sahneleri ve Leonard Shelby'nin eşinden kalma eşyaları yaktığı sahneler olduğunu dile getiriyor.

Katılımcı, Dunkirk filminde Memento'dan farklı olarak diyaloglar yerine hareketli imgeler ve müziğin baskın olduğunu dile getirmiştir. Müziğin metindeki önemine vurgu yapan katılımcı, gerginliğin (*suspense*) büyük bir kısmının müzikle sağlandığını düşünüyor. Katılımcı, filmi altyazılı ve sessiz izlediğinde ise aynı etkiyi hissetmediğini dile getiriyor. Katılımcıya göre, hareketli imgelerin ve müziğin en etkili olduğu an sedyede taşınan yaralının

gemiye götürülme çabasının gösterildiği sahne olduğunu söylüyor. Katılımcı aynı sahneyi sessiz izlediğinde bir şey hissetmediğini, müzikle birlikte izlediğinde ise muazzam bir gerginlik hissi yaşadığını dile getirmiştir. Inception filmi ile ilgili müziğin tüm seyir boyunca kendisini belli ettiğini, kendisine rehberlik ettiğini dile getiriyor. Bu noktada Hans Zimmer'in filmin müzikleri ile ilgili görüşleri akla gelmektedir. Zimmer, filmin müziklerinin filmin çeşitli rüya katmanları içinde yol gösterici bir görev üstlendiğini dile getirir.

Katılımcı M. görüşlerine filmleri sessiz seyredirken gerilim ve heyecan hissetmediğini dile getirerek başlıyor. Müzik olmaksızın kopukluk yaşadığını filme konsantre olamadığını dile getiren katılımcının ifadeleri akla müziğin devamlılık yaratma işlevini getirir. Müzik sekansları harmanlayabilir, birbirine bağlayabilir, sahneler arasındaki geçişleri yumuşatabilir, devamlılığı ve ya devamsızlığı sağlayabilir (Kalinak,1992: 10). Katılımcı özel hayatında müzikle ilgilendiğinden Dunkirk ve Inception filmlerinin bestecinin Hans Zimmer olduğunu dile getiriyor. Müzikle ilgilenmesinden ötürü müziklerde kullanılan enstrümanlar üzerinden bir değerlendirme yapıyor: “Duyguları yüceltmek için french horn kullanıyor ve bunun izlediğim filmlere daha fazla görkem kattığını düşünüyorum”. Katılımcı, Dunkirk filminde sessizliğe de anlam yaratan bir unsur olarak yer verildiğini dile getiriyor, sessizlikle ilgili görüşlerini şu şekilde ifade ediyor: “Beni en fazla etkileyen sahnelerden biri olan Dunkirkte uçağın sessiz bir şekilde uçuşması Nolanın, İnterstellarda da sık olarak kullandığı bir John Cage 4.33 eser etkisi olduğunu düşündüğüm, sessizliğide bir ses olarak işlenmişliği beni bayağı bir etkiliyor.”. Inception ve Dunkirk filmlerini müziksiz seyrettiğinde duygulanım yaşamadığını dile getiren katılımcı “İnception ve Dunkirk’de müziksiz duygular kesinlikle tamamlanmıyor.” şeklinde görüşlerini ifade ediyor.mKatılımcı Memento filmiyle ilgili kullanılan enstrümanlar üzerinden bir değerlendirme yapıyor. Memento filminin müziklerinde elektronik sesler ve akustik enstrümanların sentezine dikkat çeken katılımcı gerilimin ortaya çıkan sentezden kaynaklandığını dile getirmiştir.

Katılımcı Ö. Filmleri altyazılı ve sessiz izlediğinde eksiklik hissettiğini, keyif alamadığını dile getiriyor. Karakterlerin duygu durumunu anlamakta zorluk çektiğini dile getiren katılımcı yönetmenin anlatmak istediği duyguları sessiz seyrettiğininde alamadığını ifade ediyor. Dunkirk filminin müzikleriyle ilgili müziğin yanında seslerin de önemine vurgu yapan katılımcının ifadeleri bir kez daha müziğin atmosfer yaratma, seslerin gerçeklik hissini arttırma işlevlerini akla getirir niteliktedir. Katılımcı şu ifadeleriyle “Inception ve Memento filmlerinde geçmiş gelecek, gerçek rüya, konunun başı sonu gibi anlatım biçimi kullanıldığı için

müzik bana bu geçişleri daha güzel yaşattı.” müziğin devamlılık sağlama, sahneler arası geçişleri yumuşatma gibi işlevlerine de değiniyor. Dunkirk filmiyle ilgili olarak seyir esnasında müziğin katılımcı üzerinde psikolojik etkiler yarattığını, başka bir müzik olsaydı başka anlamlar ve duygulanımlar hissedeceğini dile getiriyor.

Katılımcılardan O. Eğitimi RTS’den tamamladığından değerlendirmelerini bilgi birikimi dolayısıyla gerçekleştiriyor. Katılımcı, film müziklerini yarılmak istenen duygulanımların seyircilere ulaşmasını sağlayan bir iletken olarak niteliyor. Filmlerin sadece hareketli görüntülerden oluştuğu görüşüne karşı olarak müziklerin de görüntüler kadar anlam oluşturan ve ya taşıyan bir yapıya sahip olduğunu dile getiriyor. Bu görüşünü Inception filminden örnek vererek açıklıyor. Katılımcı “Örneğin Inception filminde her bir rüya katmanına geçiş müzik aracılığıyla gerçekleşir. Bu anlamda katmanlar arası anlamı taşıyan, bir alt katmana geçişi ve bir üst katmana geri dönüşü sağlayan şey müziktir.” Şeklinde görüşlerini aktarıyor. Burada dikkatı çeken nokta daha önce bahsedildiği gibi yazar-besteci Zimmer ve yazar-yönetmen Nolan’ın niyetlerinin katılımcıda karşılık bulmasıdır. Dunkirk filmi ile ilgili müziğin ritm, gerilim ve duygulanım yarattığına dikkat çeken katılımcı, seyircilerin tıpkı orada bulunan askerler gibi tekinsizlik hissettiğini, askerlerin duygularını paylaştığını dile getirir. Müziğin ritm sağlama işlevine değinen katılımcı, temponun yükseldiği sahnelerde kaçışan askerlerin yaşadığı kargaşayı müziğin betimlediğini dile getirir. Katılımcı, Memento filmindeki müziklerin karmaşayı, belirsizliği ve başa sarma duygusunu destekler nitelikte olduğunu dile getirir. Katılımcı Memento filmi ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır: “Bu üç film arasından Memento filminin müzikleri gerek farklı bir besteciyle çalışılmasından dolayı gerekse filmin diğer iki filme göre farklı bir kurgu ve anlatım yapısına sahip olmasından dolayı daha farklı ve sönük kalmaktadır. Dolayısıyla film müzikleri, görüntülerin göstermekle anlatamadığı ya da bilerek anlatılmak istenmeyen sahnelerin boşluklarını doldurur”. Katılımcı film müziklerinin, seyircilerin izleme deneyimi sırasında çıktıkları yolculuğu daha konforlu hale getirdiğini, seyirciyi yönlendirdiğini ve seyircinin istenilen konumda tutulmasını sağladığını dile getirir. Bu sayede seyirciyi, oluşması istenen duygulara hazırladığını dile getirerek müziğin işlevsel yönlerine vurgu yapmıştır.

Katılımcı P. tüm değerlendirmelerini enstrümanlar ve müzik terminolojisi üzerinden değerlendiriyor. Katılımcı müzisyen olduğundan bilgi birikimi dolayısıyla değerlendirme yapmasını olağan bir durum olduğu söylenebilir. Katılımcı ilk olarak Memento filmiyle başlıyor. Filmin gerilimi ve belirsizliği ön planda tuttuğunu bu nedenle müziğin de bu bakış

açısına göre bestelendiğini dile getiriyor. Katılımcı görüşlerini “Arkadan gelen signal synth padler ile yaylılar uyumlu. Romantik dönem orkestral anlayışı teknoloji ile iyi bir şekilde harmanlanmış, Stravinsky’de duyduğum bazı deneysel kompozisyon anlayışı 2000 yılının müzikal anlayışı ve teknolojisi ile iyi dengelenmiş.” şeklinde aktarıyor. Katılımcı özellikle aksiyonun ve temponun yükseldiği anlarda filme dalıp müziği duymadığını dile getirmiştir. Katılımcı filmi müzik olmaksızın seyrettiğinde aynı gerginliği ve duyguları yaşamadığını farkettiğini dile getirmiştir. Yönetmenin hareketli imgelere ve oyunculuğa müzikten daha ağırlık verdiğini dile getiren katılımcı filmle ilgili görüşlerini şu şekilde sonlandırıyor: “Kavga veya aksiyon içeren sahnelerde bile müzik olmayan anlar vardı. Tabiki psikolojik gerilim filminde çok fazla müziğin ön planda olmasını beklemez biraz haksızlık olurdu ama bu filmdeki müzik bence olması gerekenden daha arka planda. Ama genede zamanının ötesinde bir film olduğunu söylemek yanlış olmaz diye düşünüyorum.”

Inception filmi ile ilgili olarak katılımcının ilk dikkatini çeken noktanın elektronik ve geleneksel orkestrasyonların kullanılması olduğunu dile getiriyor. Katılımcı temponun yükseldiği sahnelerde müziğin ve hareketli imgelerin aynı baskınlıkta olduğunu dile getirmiştir. Film müziği bestecilerinden örneklerle devam eden katılımcı görüşlerini şu şekilde sürdürmektedir: “Jerry Goldman, John Williams gibi bestecilerin tarzıyla benzerlikler olduğunu gözlemledim, müzik çok çağdaş, minimal ve güncel soundların filmin konusu ve evreniyle uyumlu olduğunu söyleyebilirim.” İlk rüya katmanında yaşanan çatışmada müziğin kullanılmamasını kendisini rüya evrenine hemen alışmasını sağladığını dile getirir. Müziğin filmde gerilim, heyecan ve hüznün gibi hislere ayna tuttuğunu söyleyen katılımcı, filmi müziksiz ve altyazılı izlediğinde aynı duyguları ve coşkuyu yaşamadığını dile getirmiştir.

Dunkirk filmiyle devam eden katılımcı müziğin yaylı enstrümanlar eşliğinde başladığını akabine gelen çatışma sahnesiyle birlikte gerilimin tırmandığını dile getirmiştir. Katılımcı “80’li ve 90’lı yılların savaş ya da aksiyon filmlerindeki gibi sadece yaylılar değil alttan gelen deneysel ritimler ve kalp atışı sesleri bildiğimiz klasik savaş filmi müziklerine göre savaşın kötü yanlarını hissettirmek konusunda başarılı olduğunu düşünüyorum.” Şeklindeki görüşleri yazar-yönetmen Nolan’ın, yazar-besteci Zimmer’e verdiği ses kayıtlarının amacına ulaştığının göstergesi niteliğindedir. Katılımcı müziğin savaş halinin, askerlerin psikolojik durumlarının ve belirsizliğin hissedilmesinde hakim unsur olduğunu dile getirmiştir. Film altyazılı ve sessiz izlediğinde filme konsantre olamadığını, askerlerin yaşadığı umutsuzluğu yüz ifadelerinden okuyabildiğini ancak müzikle birlikte izlediğinde

sanki kendisini askerlerden biriymiş gibi hissettiğini dile getiriyor. Katılımcının ifadeleri Nolan'ın ifadelerini akla getirir niteliktedir. Yazar-yönetmen Nolan Dunkirk filmiyle ilgili *Business Insider*'e verdiği röportajda filmde beklenmesinin, askerlerle birlikte o sahilde olmak ve seyircilerin oradaymış gibi hissetmelerini sağlamak olduğunu dile getirmiştir.

4.2.3 Özdüşünüm

Bu tezin araştırmacısı da hem bir izleyici hem de yazar-alımlayıcı olarak değerlendirilebileceği için özdüşünüm olarak aşağıda film müziği arayüzündeki görüşlerimi aktarmayı gerekli buldum.

Filmlerin müziklerini düşündüğümüzde aslında Christopher Nolan'ın üç farklı müzik kullanım biçimi göze çarpmaktadır. Araştırma için bu filmlerin seçilme nedenlerinden biride farklı müzik kullanımlarını temsil etmeleridir. *Memento* filminde müzik neredeyse yok gibidir. Müzik her ne kadar işlevsel ve karakterin zihnine ayna tutacak biçimde bestelenmiş olsa da filmde baskın bir müzik söz konusu değildir. Görüntüler ve diyaloglar filmin baskın unsurları olarak öne çıkar. *Memento* filmindeki müzik daha çok işlevsel nedenlerle kullanılmıştır. Özellikle müziğin atmosfer yaratma, ritim sağlama, devamlılık yaratma işlevlerinin baskın olduğunu gözlemlenmiştir.

Inception filminde ise Nolan müziği daha dengeli bir kullanım biçimi sergilemiştir. *Inception* filminde müzik anlam yaratıcı, işlevler üstlenen ve senaryonun bir parçası olarak yer almaktadır. Nolan'ın senaryoyu yazarken Edith Piaf'ın “non je ne regrette rien” şarkısının ritmini taklit ederek yazdığını şarkının aslında metnin bir parçası olduğunu söylemiştir. Edith Piaf'ın “Non, je ne regrette rien” şarkısının hem metnin ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Zimmer, Piaf'ın şarkısını farklı varyasyonlar, ritimler ve orkestrasyonlarla yeniden aranje etmiştir. Zimmer, besteleme süreciyle ilgili sadece şarkıdan manipüle edilmiş bir ritmden yola çıktığını söylemiştir. Nolan'ın metnini yazarken müzik kullanması aynı zamanda Zimmer'in aynı şarkıyı kullanarak müziği bestelemesi müziğin filmin ayrılmaz bir parçası olduğunun göstergesi niteliğindedir. Filmde müziğin hem diegetik hem de non-diegetik kullanımı göze çarpmaktadır. Müziğin diegetik kullanımı rüya katmanlarından çıkışı ve ya rüyanın çöküşünü imler. Non-diegetik kullanımda müziğin biçimsel ve duygusal işlevlerinin öne çıktığı gözlemlenmiştir. *Inception* filminde müzik rüya katmanlarındaki

atmosferi, karakterlerin duygu durumlarını ve seyir boyunca adeta rehberlik etmesi göze çarpar.

Dunkirk metninde hareketli imge, ses, söz, yazı ve müzik aracılığıyla anlatı sunulmuştur. Dunkirk hareketli imgeler ve müziğin baskın olduğu filmde sözün azlığı dikkat çekmiştir. Yazar-yönetmen sessiz film dönemindeki ara yazı uygulamasını hatırlatırcasına farklı zaman çizelgelerini belirtmek için yazıdan yararlananmıştır. Dunkirk filminde Nolan hareketli imgeler ve müziği baskın unsur olarak kullanmayı tercih ettiği gözlemlenmiştir. Müziğin işlevsel yönünün öne çıktığı, özellikle gerilim (suspense), ritim ve atmosfer yaratma işlevinin en baskın işlev olduğu gözlemlenmiştir. Müziğin filmde farklı işlevlere sahip olduğu bilinmektedir. Farklı enstrümanlar ve dijital sesler sayesinde müzik birçok unsuru betimleyebilir. Bana göre müzik farklı duyguları betimler. Müzik zamanı, batan gemileri, sahile vuran dalgaları, düşmanın savaş uçaklarını, batmakta olan savaş gemilerine dolan suyu ve daha bir çok imgeyi zihnimde canlandırmamı sağladı bu hareketli imgeler kendimi oradaymışım gibi hissetmeme sebep oldu. Dunkirk filmiyle ilgili en baskın düşüncem savaşın insanlığın başına gelen en büyük felaket olduğudur. Müziğin duygular aşılabilir olduğu bilinen bir gerçektir. Duygular öznel fenomenler olduklarından ben de filmin müziklerinden farklı duygulanımlar yaşadım. Bana göre filmi seyreden bir Fransız ve ya İngiliz daha farklı ya da yoğun duygular hissedecektir. Doğup büyüdüğüm ada olan Kıbrıs'la ilgili bir İngiliz ve ya Fransız benimle aynı yoğunluğu yaşamayacağı gibi bende onların hislerinin yoğunluğunu o kadar derinlikli hissedemiyordum. Bu konuyla ilgili Jaus, bir metnin okur için her dönem aynı anlamı sunan bir nesne olamayacağını şeklindeki görüşleri akla getirir (Selden, Widdowson, & Brooker, 2005: 51). Ancak evrensel bir sanat olan sinema bu konudaki sınırları adeta bertaraf eder niteliktedir. Askerlerin hayatta kalma çabalarını seyrederken müzik askerlerin duygularını hissetmeme neden oldu. Korku, endişe, umutsuzluk ve askerlerin evlerine olan özlemini hissettiğimi söyleyebilirim.

SONUÇ

Tarih boyunca her dönemin kendine has bir dili ve anlatı biçimi olmuştur. İlk çağlardan buyana anlatmak, anlamak ve anlaşılacak isteyen insan çevresini kuşatan doğayı kendine model almış, sanatsal çalışmalarında önce doğayı taklit etmeye yönelmiş ve bunu mükemmele yaklaştırabilmenin yollarını aramıştır. Geçmişten günümüze imge ve insan arasındaki ilişki karmaşık bir yapıya sahiptir. Yazının icadından önce insan duygu ve düşüncelerini imgeler aracılığıyla aktarmıştır.

İmgelerin görüntülerle yakın bir ilişkisi vardır. İmge, bir varlığın yansıması, görsel ve ya sözel göstergesi, temsili aynı zamanda zihinde canlanan görüntüyü kapsayan karmaşık bir yapıya sahiptir. İmgeler onu yaratan ve ya anlam yükleyen kişi tarafından farklı biçimlerde oluşabilirler. Yaratılan imge farklı formlar aracılığıyla ortaya çıksa da onu okuyan kişi farklı anlamlandırabilir. Bu noktada her bireyin kendine özgü bir görme biçimi olduğunu ve neye baktığımızdan çok nasıl baktığımızın önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Gerçeklik sorunu insanla birlikte varolan bir olgudur. Fotoğrafın icadıyla birlikte gerçekliğin bire bir görüntüsünün yakalandığını, gerçekliğin tek bir ana hapsedildiği söyleyenebilmektedir. Fotoğrafla birlikte gerçeklik düşüncesi yeni bir boyut kazansa da tamamlanmamıştır. Gerçekliğin belkide en belirgin özelliği olan hareket henüz yakalanmamıştır. İnsanın gerçekliği kaydetme ve yeniden üretme isteği hareketli görüntülerle birlikte mümkün hale gelmiştir. Gerçekliği yansıtmaya bakımından sinema diğer sanatlardan farklı bir yere sahiptir. Gerçekliğe en yaklaşan sanat olarak sinema, seyircisine gerçek hayattaymışçasına nitelermeler yaptırır, sunduğu gerçekliğin içine girmelerini sağlar. Önceleri sessiz olan sinema sesle birlikte daha gerçekçi hale gelmiştir.

Sinema gerçekliği tüm sanatlardan yararlanarak sunar. Sinema sadece hareketli görüntülerden oluşan bir sanat değildir. Tıpkı doğal bir dilin sözcükleri bir araya getirmesi gibi sinema da anlatım unsurlarını bir araya getirerek seyirciye görsel-işitsel metin sunar. Post prodüksiyon sürecinde sinema anlatısını tamamlayan en temel unsurun müzik olduğu söylenebilir. Fiziksel gerçeklik içinde kaynağı görünmeyen bir müzik olmasa da filmlerde müzik seyirciye olağan gelmektedir. Müzik ve sinema birbirleriyle yöndeşen bu anlam üretme

sürecinde kendilerine has bir dil üretmektedir. Sessiz sinema döneminden beri yönetmenler müziği bilinçli olarak kullanmışlardır. Müziğin yapısı gereği sinemaya devamlılık, ritim, atmosfer sağlama gibi katkılarının yanında farklı anlam katmanları ekleme imkanı da sunmuştur. Müziğin duygulanım yaratma gücü bilinmektedir. Müzikle birlikte senkronik olarak var olan hareketli imge dizgesinin onu alımlayanların bakış açısı, ruh hali ve duygulanımlarında değişime yol açma potansiyeli yadsınamaz. Tarihsel süreklilik içinde müzik sinema ile öyle iç içe geçmiştir ki yokluğu bile bir anlam ifade eder hale gelmiştir.

Sinema sanatı seyirciyi farklı zaman ve mekana götürebilen, farklı duygu ve düşünceleri deneyimleme fırsatı sunan en etkili anlatım araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. İş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesi, sinemanın benzeri olmayan bir sanat olduğunu akla getirir. Yönetmen metnini hareketli imgeler, ses, söz, efekt ve müzikle yaratır. Bu durum sinemada gördüğümüz ve duyduğumuz herşeyin bir anlamı olduğunun göstergesi niteliğindedir.

Çalışmada Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerindeki müziğin nasıl alımlandığı sorunu inşacı bir ontoloji ve alımlamacı bir metodolojiye yaslanarak değerlendirilmiştir. Bu amaçla 20 gönüllü katılımcıyla çalışılmış, üç katmandan (Seyir öncesi, seyir sırası, seyir sonrası) oluşan bir seyir yönergesi verilmiştir. Katılımcıların yaratıcı süreçte metni anlamlandırmalarını teşvik etmek adına metinlerle ilgili yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkarak yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Katılımcılardan yeni bir metin üretmeleri istenmesinin nedeni; yazının tıpkı sinema gibi bireyin tekil yaratıcılığını tetikleyen bir eylem olmasından ötürüdür. Öte yandan, sinema sanatının alımlayıcılarının her tek durum için izledikleri filmlerde hem bir yorumcu hem de onun yazarı olduğu söylenebilir. Nolan filmleri, *açık yapıtlar* olarak değerlendirildiğinde alımlayıcıların her bir alımlaması bir performans olarak değerlendirilebilir.

Katılımcılardan sinema ile ilişkilerini tanımlamalarını istediğimizde önce sinemanın onlar için ne olduğunu tanımlamışlardır. Burada çıkan sinema tanımlarından bazıları sinemanın sosyal bir aktivite olduğunu söylemiş, bazıları ise sinemayı daha farklı şekilde tanımlamışlardır. Sinemanın sosyal bir aktivite olmasının yanında anlatım aracı, propaganda aracı, tarih aktarıcısı olduğu üzerinde duran katılımcılar da olmuştur. Katılımcıların bazıları sinemayı bellek aracı olarak tanımlarken, bazıları ise geleceğin habercisi olabileceği iddiasında bulunmuşlardır. Katılımcılardan bazıları ise sinema ile kitap okumak arasında bazıları ise sinema ile rüyalar arasında benzerlik kurmuştur. Katılımcılar sinemanın ayrıca

öğretici bir araç olabileceği vurgusunu da yapmışlardır. Ayrıca katılımcılardan bazıları sinemanın yeni bir dünya sunduğunu dile getirmiş, sinemayı farklı bir kültür sunduğunu söylemişlerdir. Araştırmanın yönteminde belirtildiği gibi araştırmaya katılan her katılımcının farklı deneyim ve birikim sahibi olmasından ötürü filmlerin müziklerini farklı biçimlerde almışlardır. Katılımcılar genelde farklı görüşlere sahip olsalar da sinemanın duygu ve düşünce üreten bir sanat olduğu konusunda ortaklaşmışlardır.

Seyir öncesi katmanında katılımcılara film ve müzik ilişkisine, müziğin filmin anlamlandırılmasına yaptığı katkı ve müzikle sahneler arasındaki ilişki ya da sürekliliğe dair görüşleri sorulmuştur. Katılımcıların çoğu filmi ve müziği ayrılmaz unsurlar olarak tanımlamışlardır. Hareketli görüntüler ve müziğin biraraya gelerek sinemanın tamamlandığını dile getirmişlerdir. Görüntü ve müzik farklı yapılar olsalar da sinema çatısı altında bir bütün haline gelirler. Katılımcıların çoğunluğu müzik ve sahneler arasında bir süreklilik olduğu konusunda ortak karara varmıştır. Katılımcılara film müzikleriyle olan ilişkileri de sorulmuş; Aklınıza kazınmış film müzikleri var mı? Varsa nelerdir? Hiç film müziği albümü aldınız mı ya da indirdiniz mi? Hangileri? Neden? Gibi sorular sorulmuştur. Katılımcıların akıllarına kazınan birçok film müziği olduğu gözlemlenmiştir. Bu film müziklerinden katılımcıların görüşleri çerçevesinde en öne çıkan film müzikleri: Star Wars, Leon, Titanic, Kill Bill, Amelie, Rocky, Brave Heart, Harry Potter serisi, Lord of The Rings, Pulp Fiction filmlerinin müzikleridir. Katılımcılar genel olarak film isimleri üzerinden yanıt vermişler, bazı katılımcılar yönetmen vurgusu yapmışlardır. Örneğin katılımcı B, Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos filmlerinin müziklerinin aklına kazındığını belirtmiştir. Başka bir örnek olarak katılımcı E, “Aldığım Kill Bill soundtrack albümünden başka yok sanırım. Eski şarkıları çok sevdiğim için ve Tarantino'nun film müzik seçimlerini eski müziklerden veya sound'u eski müzik hissi yaratmasından dolayı o albümü almıştım.” ifadelerini örnek gösterebiliriz.

Katılımcıların bazıları sevdikleri film müziklerinin bestecisinin kim olduğunu bilmeden cevap vermiş; bazıları ise besteci vurgusu yaparak görüşlerini dile getirmiştir. Örneğin katılımcı G. Lord of the Rings filmini örnek gösterirken filmin bestecisinden yola çıkmıştır. “Benim aklıma kazınan film müzikleri arasında en çok ön plana çıkan, en sevdiğim film serisi The Lord of the Rings'in tüm müzikleri diyebilirim. Howard Shore'un bestelediği bu müzik serisinin en çok dikkatimi çeken tarafı, her duyguya hitap eden birşeylerin olmasından kaynaklanır.” şeklinde görüşlerini aktarmıştır. Katılımcılar neden film müziği

albümü satın aldıkları ve ya indirdikleri üzerine görüşlerini de belirtmişlerdir. Bazı katılımcılar müziklerden keyif aldığı için satın aldığını ve ya dinlediğini söylemiş, farklı nedenlerden ötürü katılımcıların müzikleri indirdiği ve ya satın aldığı gözlemlenmiştir. Örneğin katılımcı F. “İndirme sebepim ise müziklerin bende yaratmış olduğu duygusal yoğunluklar ile doğrudan bağlantılı olduğunu söyleyebilirim” şeklinde görüşlerini aktarmıştır. Başka bir örnek olarak katılımcı L'nin görüşleri örnek gösterilebilir. Katılımcı neden film müziği albümü aldığına dair görüşlerini şu şekilde aktarmıştır: “Bunun sebebi ise, müziğin film esnasında üzerimde yarattığı yoğun duygusal etkiyi, müzik aracılığı ile daha sonra tekrar tekrar yaşama imkanı bulmamdır”.

Seyir öncesi katmanında katılımcılara Christopher Nolan filmleriyle ne kadar aşina olduklarını anlamak adına daha önce Nolan filmi izlediler mi? Eğer izledilerse hangi Nolan filmlerini izledikleri sorulmuştur. Katılımcıların tümü daha önce Nolan filmleri izlemiş, bir çoğu araştırma için seçilen filmleri izlediklerini belirtmişlerdir. Seyir öncesi katmanının son sorusu kapsamında katılımcılara Film 1, Film 2, Film 3 olarak kodlanmış üç ses dosyası dinletilmiştir. Dinletilen soundtrackların hangi tür bir filmin müziği olduğu, görüşlerinin nereden kaynaklandığı sorulmuştur. Film 1 Memento, Film 2 Inception ve Film 3 Dunkirk filmlerinin soundtracklarından oluşmaktadır. Katılımcılar görüntülerden ve film isimlerinden bağımsız görüşlerini aktardıklarından farklı görüşler sunmuşlardır. Katılımcı I, Film 1 için kıyamet sonrası dönemi konu alan bilim kurgu ve ya tarihi bir filmin müziği olduğu şeklinde görüşlerini belirtmiştir. Katılımcı C. ise aynı müziği macera türünde bir filmin müziği olduğunu söylemiştir. Örneğin Katılımcı B, Film 2 (Inception) olarak kodlanmış soundtrack ile ilgili müziğin tekinsiz hissettirdiğini bu sebeple gerilim filmine ait bir müzik olduğunu dile getirmiştir. Başka bir katılımcı (I) ise aynı müziğin politik dram ve ya belgesel filmi olabileceğini dile getirmiştir.

Seyir esnasında katılımcılardan filmlerin müzikleriyle ilgili notlar tutmaları ve tuttıkları notlar ışığında seyir sonrası katmanında değerlendirme yapıp yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Ayrıca filmleri altyazılı ve müzik olmaksızın izlediklerinde ne gibi farklılıklar olduğunu ve hareketli imge ve müziğin onlara göre daha etkili olduğu anları not etmeleri istenmiştir. Seyir sonrası katmanında ise benzer görüşler olmasına rağmen çoğunlukla katılımcıların görüşleri birbirinden farklıdır. Katılımcılar farklı anlamlandırmalar ve duygulanımlar yaşadıkları gözlemlenmiştir.

Katılımcı görüşlerinden müzik ve ses olmaksızın seyircilerin filme dalamadığı, duygulanım yaşayamadığı ve sessiz görüntülerden rahatsız olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcı J'nin görüşleri bu bulguya örnek olarak gösterilebilir niteliktedir. Katılımcı “Müzik ile seyrettığımız sahneyi, sessiz izlediğimiz zaman, gerçekte aktarılmak istenen duyguyu tam olarak hissedemiyor. durgun, sıradan bir film sahnesi izliyor hissine kapılıyorsunuz.” şeklinde görüşlerini aktarır. Bir başka örnek ise katılımcı İ'nin görüşleridir. Katılımcı filmi sessiz tecrübe etmekle ilgili şunları dile getirmiştir: “Sessiz ve alt yazılı izlemek filme karşı konsantre olamama ve sahneleri takip edemememe yol açtı. Ayrıca bir süre sonra izlemek sıkıcı gelerek, ilgimi çekmemeye başladı. Duygu ve düşünceleri anlamlandırmakta zorluk çektim”. Katılımcı D ise “Film sessiz izlendiğinde beni rahatsız etti. Film eksik gibi hissettim. Aktarılmak istenen hikayeler ve hisler müzik olmadığı için etkileri azaldı veya tamamen yok oldu.” şeklinde görüşlerini aktarmıştır.

Memento filmindeki müziğin non-diegetik biçimde ve işlevsel nedenlerle kullanıldığı gözlemlenmiştir. Memento filmiyle ilgili katılımcıların çoğu müziği farketmediklerini, yer yer duymadıklarını dile getirmişlerdir. Metnin müziğine dikkat kesilen katılımcılar ise müziğin karakterin zihnini yansıttığını dile getirmişlerdir. Bu bulguya örnek olarak katılımcı İ'nin ifadeleri örnek gösterilebilir “Adamın ruh halini ve yaşadığı travmatik durumu bize yansıtıyor”. Benzer görüşlerde olan başka katılımcılarında olması yazar-besteci David Julyan'ın niyetlerinin karşılık bulduğunu gösterir. Besteci müziği bestelerken Leonard Shelby karakterinin zihnine ayna tutmasını amaçladığını dile getirmiştir. Öte yandan katılımcı L. kendisi için hareketli imge ve müziğin en etkili olduğu anlardan birini Memento filminden örnek vererek açıklıyor. Katılımcı “Filmde hareketli imge ve müziğin en etkili olduğu an bana göre Leonard'ın eşinin eşyalarını yaktığı ve arada flashbackler ile geçmişe döndüğü andı.” şeklinde görüşlerini dile getirmiştir. Katılımcının bahsettiği sahnede “Remember Me” isimli bir parça kullanılmıştır. Müzik ne kadar non-diegetik bir biçimde duyulsa da aslında metne bilinçli yerleştirildiğinden filmin diegetik de bir unsurudur. Yazarların niyetlerinin izler kitlede karşılık bulduğu gözlemlenmiştir.

Inception filmi farklı tür elementler barındıran bir metindir. Film soygun, aşk ve bilim-kurgu türü filmlerinin elementlerini barındırmaktadır. Bu metinde müziğin öneminin diğer metinlere göre daha ağır bastığını söylemek mümkündür. Yazar-yönetmen Nolan'ın senaryoyu yazarken Edith Piaf'ın “Non, je ne regrette rien” şarkısını kullanarak yazdığı önceki bölümlerde dile getirilmişti. Yazar-besteci Zimmer de şarkının iki notasını kullanarak farklı

ritimler ve varyasyonlar kullanarak filmin score'unu bestelediği göz önünde bulundurulduğunda müziğin merkezi bir rol üstlendiğinin söylenebilir. Filmde müzik bazı işlevler yerine getirmesinden ayrı olarak seyirciye rüya katmanları boyunca hem diegetik hem non-diegetik biçimde rehberlik ettiği gözlemlenmiştir. Rüyadan gerçeğe geçişte diegetik kullanım gözlemlenmiş, rüya katmanlarında ise müzik non-diegetik bir biçimde duyulmuştur.

Filmin müziği ile anlamlandırma tarzlarına ilişkin katılımcılar farklı görüşler belirtmişlerdir. Şüphesiz katılımcılar anlamlandırmalarını metne bağlı kalarak gerçekleştirmişlerdir. Filmde çocuklarına ulaşmak için elinden geleni ardına koymayan ana karakter Cobb göze çarpmaktadır. Örneğin katılımcı G. “Kişisel olarak ana melodisinden çıkardığım, en zor durumlarda bile umudu kesmemek ve umudu yitirmemek için çok uğraş gösterilmesi gerektiği idi.” şeklinde görüşlerini aktarır. Buradan hareketle katılımcının metne bağlı olarak anlamlandırma yaptığını söyleyebiliriz. Bazı katılımcılar ise birikimlerine göre anlamlandırmalarda bulunmuşlardır. RTS mezunu olan katılımcı O bilgi birikimi dolayısıyla anlamlandırma yaparken, müzisyen olan katılımcı P, müzik terminolojisi kullanarak değerlendirmeler yapmıştır.

Dunkirk metninde hareketli imge, ses, söz, yazı ve müzik aracılığıyla anlatı sunulmuştur. Hareketli imgeler ve müziğin baskın olduğu filmde sözün azlığı dikkat çekmiştir. Yazar-yönetmen sessiz film dönemindeki ara yazı uygulamasını hatırlatırcasına farklı zaman çizelgelerini belirtmek için yazıdan yararlanmıştı. Yazar-yönetmenin anlatısında hareketli imgeler ve müziği baskın unsur olarak kullanmayı tercih ettiği gözlemlenmiştir. Müziğin işlevsel yönünün öne çıktığı, özellikle gerilim (*suspense*), ritim ve atmosfer yaratma işlevinin en baskın işlev olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcıların görüşleri özellikle Dunkirk metnindeki müziğin ruh hali (*mood*), gerginlik (*suspense*) yaratma işlevinin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Aslında bu durumun Nolan'ın beklentilerinden ötürü gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Yazar-yönetmen, metnini ‘*shephard tone*’ isimli bir *musical principal* göre tasarlamıştır. Bu *principal* sürekli yükselen bir helezon efekti gibidir. Yönetmen aynı şekilde bestecinin de bu *principal* göre müziği bestelemesini istediğinden hem hareketli imgelerin hem de müziğin sürekli yükselerek devam ettiği bir metin karşımıza çıkar. Yönetmenin amacı seyirciyi Dunkirk sahilindeymiş gibi hissettirmek olduğundan, metnini seyirciyi filme dalacak (*immersive*) biçimde tasarlamıştır. Bu sebeple IMAX teknolojisinden yararlanmış, filmi aynı sahilde çekmiş, gerçek uçak ve mühimmatlar kullanmıştır. Müzikle ilgili yazar-besteci

Zimmer ise Dunkirk atmosferini, askerlerin yaşadığı gerilim ve duyguları yansıtmak üzere müziği bestelemiştir.

Yazarların belli beklentilerle yaratım yapmaları katılımcılardan karşılık bulmuş gibidir. Örneğin katılımcı C.'nin ifadeleri bu görüşü destekler niteliktedir. Katılımcı “Dunkirk filminde ise müzik, filmin içine girmemi sağladı deyebilirim. Yani müzik benim empati yapmamı sağladı ve dışarıdan bir izleyici gibi değil, o askerlerin hissettiği duygu yoğunluğunu olaylar öncesi müziğin başlaması ile beni hazırladı ve onlar gibi hissetmemi sağladı.” şeklinde görüşlerini aktarmıştır. Bir başka katılımcı (D) ise gerginlik (*suspense*) hissine vurgu yapmış ve görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Dunkirk’te aslında bütün kaçış sırasına hiç bitmeyen ve gerilim veren müzik beni sürekli etkiledi. Beni sürekli diken üstünde tuttu diyebilirim.” Dunkirk filmiyle ilgili yazarların hareketli imgeler ve müziğin eş baskınlıkta olduğu bir seyir deneyimi yakalama beklentilerinin karşılandığı gözlemlenmiştir. Katılımcıların çoğu yazarların beklentileriyle paralel görüşler ve duygulanımlar yaşadıklarını dile getirmişlerdir.

Katılımcılardan elde edilen yanıtlar ışığında metinlerde yer alan müziğin atmosfer yaratma, ritim sağlama, ruh hali (*mood*) yaratma ve devamlılığı sağlama gibi işlevlerinin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Seyircinin bir filmi büyüleyici bulmasının başlıca nedenlerinden biri de filme eşlik eden müziğin yarattığı etkidir. Müziklerin yanı sıra kullanılan atmosfer sesleri de bu etkiyi yukarıya taşıyarak yaşadığımız tecrübenin kalitesini artırdığı gözlemlenmiştir. Memento ve Dunkirk filmlerinde karşılaştığımız psikolojik öğeler ve gerilim unsurları metnin asıl anlatmak istediğini destekler biçimdedir. Memento filmindeki tekinsizlik ve Dunkirk filmindeki belirsizlik filmlerin müziklerinde benzer hisleri uyandırdığı gözlemlenmiştir.

Yazar-yönetmen olarak Nolan’ın, yazar-besteci olarak Julyan ve Zimmer’in *poetikasının* katılımcıların alımlamalarını haritalamayı amaçlayan bu çalışmada katılımcıların farklı hayat görüşlerine, deneyimlerine ve kültürlerine bağlı olarak *Lector in Fabula* oldukları şeklinde yorumlanabilir. Hareketli imge zaman blokları arasında alımlayıcının anlam boşluklarını doldurmasında aracılık eden müzik, alımlayıcının yaratıcılığına alan bırakmaktadır. Sonuç olarak, müziğin hipnotik etkisiyle salt metin-içi anlamları değil öz düşüncülerinin yarattığı anlam evrenindeki derinliklere dalan alımlayıcılar, yaratıcılığa dayalı bilinçli özgürlüğü deneyimleyebilmektedirler.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema (Çev. Ulus Baker& Ege Berensel)*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. İstanbul: Hil Yayın.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Barthes, R. (2007). "Yazarın Ölümü", (Çev. Eren Rızvanğlu). *Heves Şiir Eleştiri Dergisi*, 55-60.
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D., Thomson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction 11th Edition*. New York: McGraw-Hill Education.
- Bordwell, K., & Thompson, D. (2004). *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.
- Brooker, P., Selden, R., & Widdowson, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary*. Great Britain: Longman.
- Brown, R. S. (1988). *Film and Classical Music. Film and the Arts in Symbiosis, A Resource Guide*. New York: Greenwood Press.

- Brown, R. S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley and LA: University of California Press.
- Burt, G. (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press.
- Carr, D. (2004). Music, meaning, and emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 225-234.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 81-93.
- Cohen, A. J. (2010). "Music as a source of emotion in film". In *Music and Emotion – Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çelik, E. E. (2013). Gadamer'in Hermeneutik Ufku ve Nietzsche'nin Perspektivizmi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 127-144.
- Davis, R. (2010). *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press.
- Dönmez, B. M. (2015). Müziğin Kökeni Üzerine. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1984). *The Role of reader : Explorations in Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergelimi*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Erdoğan, N. (1989). *Seyirci ve Bir Anlama Süreci Olarak Sinema*. İstanbul: Med-Campus Proje = 126 Yayınları.
- Erol, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Frampton, D. (2012). *Filmozofi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fubini, E. (2014). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

- Furby, J., & Joy, S. (2015). *The cinema of Christopher Nolan imagining the impossible*. New York: Columbia University Press.
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 112-123.
- Göker, N. (2017). Türkiye'de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir Örneğinde Bir İzleyici Araştırması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 431-456.
- Guerin, W. L., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J. C., & Willingham, J. R. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford University Press.
- Hansen, M. (1991). *Babel & Babylon Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press .
- Hansen, M. B. (2014). "Sunuş", *Siegfried Kracauer, Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu, içinde (Çev. Özge Çelik)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı. *İletişim : araştırmaları* , 9-38.
- Jarvie, I. C. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitmek. 25. *Kare*, 22-25.
- Jeancolas, J. P. (2004). *'Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi*. İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Kaban, A. K. (2016). *Sinemada Ses ve Sesin Ontolojisi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kalay, A. (2008). *Müziğin Görselliği*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the Score*. London: The University of Wisconsin Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kavalcı, T. (2017). Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama. *Söylem Filoloji Dergisi*, 58.
- Koç, T., & Yıldırım, V. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Konuralp, S. (2004). *Film Müziği Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Köksal, S. (2017). *Sinemada Yapım ve Yönetim*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.

- Kracauer, S. (2012). *Film Teorisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş*. Ankara: Öteki Matbaası.
- Mottram, J. (2002). *The Making of Memento*. London: Faber and Faber.
- Lotman, Y. M. (2011). *Sinema Göstergebilimi*. Ankara: Nirengikıtap.
- Odabaş, B. (2013). *Sinema Kuramları 1*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Olson, J. R. (2015). Nolan's Immersive Allegories of Filmmaking in Inception and The Prestige. J. Furby, & S. Joy içinde, *The Cinema of Christopher Nolan Imagining the Impossible*. New York: Columbia University Press.
- Öktem, Ü. (2005). FENOMENOLOJİ VE EDMUND HUSSERL'DE APAÇIKLIK (EVIDENZ) PROBLEMİ. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 27-55.
- Önal, Ö. (2012). Ses, Dil ve Müzik. *Dil Dergisi*, 7-23.
- Öz, P. T. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu. *he Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanalına Giriş*. İstanbul: AGORA KİTAPLIĞI .
- Pekman, C., & Kılıçbay, B. (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. *Kurgu Dergisi*, 67-83.
- Say, A. (2010). *Müzik Nedir? Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sayın, Ş. (1999). *Metinlerle Söyleşi*. İstanbul: Multilingual.
- Shi, Y. (2013). Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory. *Theory and Practice in Language Studies*, 983.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 37.
- Sözen, M. (2015). Filmsel seste asal unsur olan 'konuşmalar'ın dramatik inşası ve örnek filmler. *Akademik Bakış Dergisi*, 231-253.
- Stam, R. (2000). *Film Theory*. Malden MA: Blackwell Publishing.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Tunalı, İ. (1984). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ünal, S. (2014). *Göstergebilimsel Açıdan Sembolik Tüketim*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Anderson, A. (2018, 8 29). *The Dardenne Brothers: On Hard Work, Patience & Mentors*
Erişim Tarihi: 08 29, 2018 www.adobe.com: <https://99u.adobe.com/articles/6987/the-dardenne-brothers-on-hard-work-patience-mentors>
- Buckmaster, L. (2018, 8 29). *Daily Review*. Erişim Tarihi: 29, 08, 2018
<https://dailyreview.com.au/>: <https://dailyreview.com.au/the-dardenne-bros-on-two-days-one-night-and-why-they-dont-like-music-in-their-movies/15462/>
- Fandor. (2018, 08 12). *youtube*. Erişim Tarihi: 18, 04, 2019 www.youtube.com:
<https://www.youtube.com/watch?v=y0gg-nXndTs&t=47s>
- Guerrasio, J. (2017, 07 11). *Business Insider*. Erişim Tarihi: 18, 04, 2019
www.businessinsider.com: <https://www.businessinsider.com/christopher-nolan-dunkirk-interview-2017-7>

IMAX. (12, 07 2017). *www.youtube.com*. Erişim Tarihi: 04, 11, 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=wyTKAyqsIHY>

Itzkoff, D. (2010, 07 28). *The New York Times*. Erişim Tarihi: 18, 04, 2019
<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/28/hans-zimmer-extracts-the-secrets-of-the-inception-score/>

Licuria, R. (2019, 04 11). <https://www.goldderby.com/>. Erişim tarihi: 11, 04, 2019
<https://www.goldderby.com/article/2017/composer-hans-zimmer-dunkirk-christopher-nolan-blade-runner-2049-video-interview-news/>

Merrick. (2006,12 19). <https://www.aintitcool.com/>. Erişim tarihi:05, 11, 2019
<http://legacy.aintitcool.com/node/31031?fbclid=IwAR2VcG4gd4etsYV-DVCgNi3aRciJ0YVQHtuG2PzL-a9m3pQIQWbEmwiogXo>

OxfordDictionary. (2019, 2 21). Erişim Tarihi: 21, 02, 2019
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/music> adresinden alındı

TDK. Türk Dil Kurumu. Erişim Tarihi: 25, 03, 2019
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c9911cf3bc475.99352442

www.female.com.au. Erişim Tarihi: 04 2019, 10 <https://www.female.com.au/inception-dvd-interview-part2.htm>

EKLER

EK 1: CHRISTOPHER NOLAN'IN FİLMLERİ VE FİLM MÜZİKLERİ İÇİN SEYİR YÖNERGESİ

Değerli Katılımcılar,

Bu seyir yönergesi film müziğinin alımlanması üzerine hazırladığım yüksek lisans tezimin ampirik verilerini toplamak üzere hazırlanmıştır. Burada ifade ettiğiniz görüşlerinizi tez dışında başka amaçla kullanmayacağım ve kimliklerinizi saklı tutacağım konusunda sizi temin ederim. Katılımlarınız ve değerli katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Ahmet Akınsel
Başkent Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi

SEYİR YÖNERGESİ

Seyir süreci, *Seyir Öncesi*, *Seyir Sırasında* ve *Seyir Sonrası* olmak üzere üç katmandan oluşmaktadır.

I.KATMAN:SEYİR ÖNCESİ

Aşağıdaki soruları cevaplayınız.

1. Sinema size ne ifade eder? Sinema sizce nedir? Sinemayla ilişkinizi nasıl tanımlarsınız?
2. Film ve müzik ilişkisine dair görüşleriniz nelerdir? Sizce müzik filmin anlamlandırılmasına katkıda bulunur mu? Müzikle sahneler arasında doğrudan bir ilişki ya da süreklilik olduğunu düşünür müsünüz?
3. Aklınıza kazınmış film müzikleri var mı? Varsa nelerdir? Hiç film müziği albümü aldınız mı ya da indirdiniz mi? Hangileri? Neden?
4. Daha önce Christopher Nolan filmi izlediniz mi? İzlediyseniz hangilerini izlediniz? Araştırma için seçilen bu üç filmi daha önce seyrettiniz mi?
5. Ekte dinlediğiniz film müzikleri (soundtrack) sizce hangi tür filmin müziği olabilir? Neden öyle olduğunu düşünüyorsunuz?

II.KATMAN:SEYİR SIRASINDA

Nolan'ın **Memento**, **Inception** ve **Dunkirk** filmlerini *izlerken* aşağıdakileri yapabilirsiniz sevinirim.

Filmi izlediğiniz sırada film ve müzik ilişkisine dair gözlemlerinizi not ediniz.
Filmi altyazılı sessiz ve müzik olmaksızın izlediğinizde ne hissettiniz? Nasıl bir fark var?
Düşüncelerinizi not ediniz.
Filmde hareketli imge ve müziğin size göre daha etkili olduğu anları not ediniz.
İzlerken ne düşündüğünüzü not ediniz.

III.KATMAN:SEYİR SONRASI

Seyir sırasında tuttuğunuz notlar eşliğinde Nolan'ın **Memento**, **Inception** ve **Dunkirk** filmlerini kalkış noktası olarak kullanarak film m¼ziđinin film metnini anlamlandırmanızda katkısına ilişkin bir değerlendirme yazarsanız sevinirim.

EK 2: KATILIMCI LİSTESİ

Katılımcı Listesi	Yaş	Eğitim Durumu	Meslek
KATILIMCI A	31	Doktora Mezunu	Kimyager
KATILIMCI B	25	Lisans Mezunu	RTS mezunu
KATILIMCI C	24	Lisans Öğrencisi	Fransızca Öğretmeni
KATILIMCI Ç	49	Lisans Mezunu	İşletme Sahibi
KATILIMCI D	27	Lisans Mezunu	M¼zik Öğretmeni
KATILIMCI E	36	Lisans Mezunu	Tiyatro Sanatçısı
KATILIMCI F	22	Lisans Öğrencisi	RTS
KATILIMCI G	24	Lisans Mezunu	G. Tasarım
KATILIMCI H	29	Lisans Mezunu	M¼zisyen
KATILIMCI İ	29	Y. Lisans Mezunu	Diyetisyen
KATILIMCI I	32	Lisans Mezunu	M¼zisyen
KATILIMCI K	23	Lisans Öğrencisi	M¼zik Performans
KATILIMCI L	26	Y. Lisans Mezunu	M¼tercim Terc¼man
KATILIMCI M	26	Y. Lisans Mezunu	M¼zik Bilimci
KATILIMCI N	27	Lisans Mezunu	HİT mezunu
KATILIMCI O	25	Y. Lisans Mezunu	RTS mezunu
KATILIMCI Ö	29	Y.Lisans Mezunu	HİT mezunu
KATILIMCI P	32	Lisans Mezunu	M¼zisyen
KATILIMCI R	26	Lisans Mezunu	M¼zik Öğretmeni

master tez (yüksek lisans tez) den

- 2019年05月07日 13:36 +03' de işleme kondu
- NUMARA: 1126357755
- Kelime Sayısı: 18588

Benzerlik Endeksi

%5

Kaynağa göre Benzerlik

Internet Sources:

%4

Yayınlar:

%2

Öğrenci Ödevleri:

%3

kaynaklar:

- 1 1% match (22-Mar-2016 tarihli internet)
<http://0i&yil=Hepsiitu.edu.tr/ktezsonuc.asp?anabil=Metalurji+ve+Malzeme+M%FChendisli%F0i&yil=Hepsi>
 - 2 < 1% match (29-Nis-2019 tarihli internet)
http://docshare.tips/susan-sontag-foto287raf-uumlzerine_5749c49fb6d87f032c8b4692.html
 - 3 < 1% match (02-Oca-2015 tarihli internet)
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/27/1834/19280.pdf>
 - 4 < 1% match (01-Nis-2019 tarihli internet)
http://www.sinecine.org/wp-content/uploads/2015/02/5_Casetti_Ceviri.pdf
 - 5 < 1% match (12-Tem-2013 tarihli internet)
<http://www.turkcebilgi.com/sozluk/enge>
 - 6 < 1% match (24-Ağu-2018 tarihli internet)
http://tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE4_files/tojdac_v07i4115.pdf
 - 7 < 1% match (27-Nis-2014 tarihli internet)
<http://www.onhop.ca/Hans-Zimmer/e/B000AQU2MU>
 - 8 < 1% match (01-May-2012 tarihli internet)
<http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/355/648.pdf>
 - 9 < 1% match (20-Kas-2015 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to Istanbul Ticaret Üniversitesi on 2015-11-20](#)
- < 1% match (15-Tem-2015 tarihli internet)

10

<http://asiyeyuksel.blogspot.com/2014/11/2000-kusaginin-sinema-filmleri-izleme.html>

11

< 1% match (04-Şub-2017 tarihli internet)

http://openaccess.dogus.edu.tr/bitstream/handle/11376/2722/mmkaya_2016.pdf?isAllowed=y&sequence=1

12

< 1% match (04-Oca-2018 tarihli öğrenci ödevleri)

[Submitted to Ege Üniversitesi on 2018-01-04](#)

13

< 1% match (05-Eki-2014 tarihli öğrenci ödevleri)

[Submitted to Salt Lake Community College on 2014-10-05](#)

14

< 1% match (yayınlar)

[ÇELİK, Ezgi Ece. "GADAMER İN HERMENEUTİK UFKU VE NIETZSCHE NİN PERSPEKTİVİZMİ", Süleyman Demirel Üniversitesi, 2013.](#)

15

< 1% match (yayınlar)

[TÜZEL, Sait and KURUDAYIOĞLU, Mehmet. "Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklentisi Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma", Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.](#)

16

< 1% match (29-Ağu-2016 tarihli internet)

<https://prezi.com/oxoamkyz9gta/gostergebilim-ve-yapisalcilik/>

17

< 1% match (29-Mar-2019 tarihli internet)

<http://www.sosyalbilimler.org/akademisyen-nicin-yazar/>

18

< 1% match (26-Nis-2019 tarihli internet)

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_film_director_and_actor_collaborations

19

< 1% match (yayınlar)

[GÜNGÖR, Arif Can. "SİNEMATOĞRAFİK İMGENİN ÖĞRETİMİ", İstanbul Kültür Üniversitesi, 2017.](#)

20

< 1% match (03-Haz-2015 tarihli öğrenci ödevleri)

[Submitted to TechKnowledge Turkey on 2015-06-03](#)

21

< 1% match (06-Ağu-2017 tarihli internet)

<http://polen.itu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11527/14087/10079883.pdf?isAllowed=y&sequence=1>

22

< 1% match (01-Nis-2019 tarihli internet)

<https://www.bilgidehasi.com/2018/05/film-onerileri4.html>

23

< 1% match (08-Şub-2018 tarihli internet)

http://www.imdb.com/name/nm0634240/bio?ref_nm_ov_bio_sm

24

< 1% match (14-Şub-2019 tarihli internet)

<http://sorucevapdestek.blogspot.com/>

- 25 < 1% match (24-May-2016 tarihli internet)
<http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi6.pdf>
- 26 < 1% match (10-Oca-2018 tarihli internet)
<http://www.filmloverss.com/inception-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>
- 27 < 1% match (14-Şub-2019 tarihli internet)
<https://es.scribd.com/document/364005014/Dijital-Imge-Ve-Temsili>
- 28 < 1% match (yayınlar)
[H. B. Rubin, Donald E. Henson. "Effects of alcohol on male sexual responding", Psychopharmacology, 1976](#)
- 29 < 1% match (02-Oca-2018 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to Istanbul Gelisim University on 2018-01-02](#)
- 30 < 1% match (19-Nis-2016 tarihli internet)
<http://kitap.global-led.net/wp-content/uploads/2015/07/Yuriy-M.-Lotman-Sinema-Esteti%C4%9Finin-Sorunlar%C4%B11.pdf>
- 31 < 1% match (27-Ara-2018 tarihli internet)
https://issuu.com/haberpodium.com/docs/haberpodium-say___49-agustos
- 32 < 1% match (yayınlar)
[ALCO, Pinar. "SİNEMA VE MUZİK; KISA BİR TARİHSEL BAKIS", Idil Journal of Art and Language, 2013.](#)
- 33 < 1% match (17-May-2011 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to University of Hull on 2011-05-17](#)
- 34 < 1% match (21-Oca-2016 tarihli internet)
<http://www.sosyalistforum.net/showthread.php?t=12566>
- 35 < 1% match (17-Oca-2019 tarihli internet)
<https://pt.scribd.com/document/191493445/sinema-kentli-kimlik>
- 36 < 1% match (16-Şub-2018 tarihli internet)
<https://play.google.com/store?hl=tr>
- 37 < 1% match (yayınlar)
[BADAV, Deniz. "Resim sanatında ve sanat eğitiminde imge", Trakya Üniversitesi, 2009.](#)
- 38 < 1% match (13-Ara-2016 tarihli öğrenci ödevleri)
[Submitted to Selçuk Üniversitesi on 2016-12-13](#)
- 39 < 1% match (18-Oca-2019 tarihli internet)
<https://www.trampolinehouse.dk/special-events/2017/8/9/special-event-cinema-club-presents-charlie-chaplins-silent-movie-modern-times>

40

< 1% match (21-Ara-2015 tarihli internet)

<http://happybuse12.blogcu.com/ancelina-nin-ozellikleri/2842477>

41

< 1% match (01-Tem-2015 tarihli internet)

<http://www.cineblog.info/author/travis/page/29/>

42

< 1% match (14-Eyl-2012 tarihli öğrenci ödevleri)

[Submitted to Kadir Has University on 2012-09-14](#)**ödev metni:****YAZAR METİN OKUR SARMALINDA SİNEMA VE MÜZİĞİN ALIMLANMASI****38 İÇİNDEKİLER****İÇİNDEKİLER.....****1****ÖZET.....****3 ABSTRACT****4****GİRİŞ****4****BÖLÜM**

I. BÖLÜM I: FOTOĞRAFİK İMGEDEN, HAREKETLİ İMGEYE VE MÜZİK	11
1.1 Fotografik İmgelerde Gerçeklik ve Müzik	12
1.2 Hareketli İmge ve Gerçek İlişkisi	15
1.3 Hareketli İmge ve Müzik	17
1.4 Müziğin Konumu	22
1.5 Film Müziğinin İşlevleri	23
1.6 Film Müziğinin Duygusal İşlevleri	24
1.7 Film Müziği ve Duygu	26
1.8 Müzik ve Dil İlişkisi	26
1.9 Seyir Deneyimi	26
BÖLÜM II.	29
YÖNTEM	29
2.1 Kuramsal Çerçeve	29
2.2 Yazar-Metin-Okur	34
BÖLÜM III: TARTIŞMA VE YORUM	36
3.1 YAZAR VE METİN ARAYÜZÜ	36
3.1.1 Yazar-Yönetmen Christopher Nolan	36
3.1.2 Nolan'ın Ufkundan Metinler	37
3.1.2.1 Memento	37
3.1.2.2 Inception	38
3.1.2.3 Olay Örgüsü	40
3.1.3 Yazar-Besteci Hans Zimmer	42
3.1.3.1 Inception	44
3.1.3.2 Dunkirk	45
3.2 OKUR ARAYÜZÜ	46
3.2.1 Katılımcı Görüşleri (Seyir Öncesi)	47
3.2.2 Seyir Sonrası	47

insanları hem duygulanıma hem de düşünmeye iten iki sanat dalıdır. Seslerin tümleşik bir kompozisyon halinde biraya getirildiği süreçte müzik, armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır; tıpkı hareketli imgeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştiren sinema gibi. Sinema ve müziğin tarihsel birlikteliğine baktığımızda bu iki sanatın birbirinden ayrılmaz bir unsur oluşturduklarını söylenebilir. Bir filmdeki müziğin nasıl alımlandığı merak uyandırıcı bir konudur. İngiliz-Amerikan yönetmen Christopher Nolan filmlerinde yer alan müziklerle izleyenlere görsel-işitsel bir dünya sunar. Çalışmanın merak konusu Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı meselesidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmleri sinefiller tarafından alımlanmış ve yeni bir metin üretmişlerdir. Sinema benzeri olmayan bir sanattır, bunun sebebi iş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesidir. Her sanat dalı gibi sinema da anlatılara odaklanır. Sinemada duyduğumuz ve gördüğümüz herşeyin bir anlamı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu araştırmanın konusu, Christopher Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığıdır. Çalışmada, Christopher Nolan Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı sorunu inşacı bir onotoloji ve fenomenolojik bir metodolojiye yaslanarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi Alımlama Estetiği Kuramı'na bağlı olarak oturtulmuştur. Alımlama Estetiği Kuramı metnin anlamına giden yolda okurdan yana bir tutum sergiler. Etkileşime dayalı bu süreçte

15metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretimi anlamına gelir

ve her okur kendi yaşantısına, deneyimlerine ve dil becerileriyle ilişkili olarak metni yorumlar. Her izleyici için bu unsurlar farklı olacağından her izleyici farklı alımlamalar yaşayacaktır. Bu araştırma özellikle sinema anlatısında müziğin bu farklı yorumlardaki yerini ve gizilini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Araştırma referansını Christopher Nolan'ın sinemasından almaktadır. Yönetmenin filmografisinden Memento, Inception ve Dunkirk metinleri araştırmaya için seçilmiş; bu filmlerin nasıl alımlandığı, alımlamada müziğin filmin anlamlandırma sürecine nasıl dahil olduğu alımlayıcılarının perspektifi eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinin katılımcılar tarafından alımlandığı bir araştırmaya tasarlanmış ve katılımcıların yaratıcı süreçte metni anlamlandırmalarını teşvik etmek üzere bu metinlerle ilgili yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkarak yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Anahtar Kelimeler: Hareketli imge, Film Müziği, Christopher Nolan, Metin, Okur ABSTRACT GİRİŞ Dil, sessizliğin melodisi olarak konuşur. Heidegger İnsan etkinliğinin estetik dışavurumu olan sinema ve müzik insanları hem duygulanıma hem de düşünmeye iten iki sanat dalıdır. Müzik, sinemaya göre hem tarihi hem de gündelik hayat içindeki yeri bakımından daha eski dönemlerden beri var olan bir sanat dalıdır. Müzik, biçim, uyum ve duygu ifadesinin güzelliğini üretecek şekilde birleştirilen insan sesi ve enstrüman unsurlarıyla oluşturulan seslerdir. Eşgüdümlü bir ses dağılımı olması bakımından müzik, sesleri ve onu simgeleyen notaları düzenli bir biçimde bir araya getirme sürecidir. Seslerin tümleşik bir kompozisyon halinde biraya getirildiği süreçte müzik, armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır; tıpkı hareketli imgeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştiren sinema da olduğu gibi. Sinema ve müzik bir anlatım ve anlam üretim mekanizması olarak birbirlerine benzeyen sanatlardır. Müzik ve sinemanın birbiriyle benzeşen bu anlam üretim süreci kendilerine özgü bir dil, üretmelerini de beraberinde getirir. Müziğin sesle, sinemanın hareketli imge ile ürettiği bu dil kullandığımız dilin işleyişiyle de koşutluk taşır.

6Çevremizde olup biten şeylerle ilgili bilgiler, günümüzde bizlere sadece sözcükler yoluyla ulaşmamaktadır. Görüntü ve sese dayalı

anlatımlar, dünya hakkında farklı kavramlar ve düşünceler içeren görsel

19-**işitsel bir "dil" kullanmaktadır. Bir iletişim aracı**

olan sinema da müzik de

19**dilin yaptığı gibi iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine**

getirmektedir. Müzik sözcüğünün kökeni, yazılı ve sözlü kültürlerin doğası ile ilişkilidir. Kökenini Yunan mitolojisinden alan 'müzik' sözcüğü, Batı kültürüne ait bir mirastır. Müzik sözcüğünün kökenini Yunan mitolojisinde yer alan 'Musa'lardan aldığı düşünülmektedir. Musalar akılda tutma işlevini önemli ölçüde 'müzik' aracılığıyla gerçekleştirdiklerinden, 'musa' sözcüğü 'müzik' sözcüğünün kökenini oluşturduğu düşünülmektedir (Dönmez, 2015: 15). Müziğin hatırlatma gücü, Musaları tasvir eden antik vazolar, heykeller ve kabartmalarda da işlenmiştir. Antik görsel miraslar içinde Musalar, çoğunlukla el yazmaları taşırken, çalgı çalarken ya da tiyatrunun iki temel ögesi olan tragedya ve komedyayı temsil eden ağlayan ve gülen yüz maskeleriyle tasvir edilirler (Dönmez, 2015: 16). İnsanlık, kültürel birikimlerini akılda tutabilmek ve hatırlayabilmek için sözü ölçülü, uyaklı ve kalıplı kullanma biçimleri geliştirmiştir. Nitekim edebiyatın şiir, destan, tragedya gibi türlerinin nazım formunda söylenmesi bunun bir işareti sayılabilir. Öyle ki tarihsel süreklilik içinde bu türler aracılığıyla kültürü 'söz' ile devindirirken 'müzik'ten yardım almak, hem Batı hem de Batı-dışı kültürlerde de önemli bir yöntem olmuştur. Önce sözün varlığı, sonra da bunlara eşlik edecek olan yazının icadı destan ve tragedya ek olarak masal, roman gibi yeni türlerin doğmasına zemin oluşturmuştur. Yazı ile birlikte zaman mekanı aşarak toplumsal kayıtların tutulduğu bir bellek deposu keşfedilmiş oldu. Bu noktadan sonra somut olmayan kültür ürünlerinin akılda tutulması ile ilgili stratejileri temel olarak 'sözlü kültür' ve 'yazılı kültür' iki başlık altında anılmaya başlamıştır. Sözlü kültür ağırlıklı olarak endüstrileşme öncesi toplumların kültürlerini devindirme stratejisi iken, yazılı kültür endüstriyel toplumların kültürlerini devindirme stratejisi olarak değerlendirilir (Dönmez, 2015, s. 15). Bir ifade aracı olarak müzik, kültür ve insanlık tarihinin hemen hemen her alanına yayılmış bir olgudur. Yaşamla sıkı bir bağ içinde olan müzik, farklı müzik anlayışları ile dini ritüeller, savaş alanları, stadyumlar, toplu taşımalar, evler ve sokaklar gibi birçok alana yayılmıştır. Müziğin tarih içinde geçirdiği değişimler göz önüne alındığında, müziğin ne olduğuna dair kesin bir tanımlama yapmak güçtür. Müzik, güzel sanatların seslerin, form, ifade, yapı ve duygu kombinasyonları ile ilgili olan bir ifade türü olarak tanımlanır (OxfordDictionary, 2019).

20**Müzik sanatında kullanılan sesler, düzenli titreşimlerden oluşmuş seslerdir**
ve belirli bir **ses**

yüksekliğindedirler. Bu titreşimler

20**eğer düzenli değilse bu seslere gürültü** denmektedir. **Müzikal sesler**

ritim, melodi, armoni, tını, doku, form ve dinamikler olarak adlandırılan temel yapı taşlarından oluşmaktadır. Müzik armoniyi ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya çıkarır. Dilde kelimeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştirilmesiyle benzerlik gösterir. Dil aynı zamanda yazılabildiğinden söylenen kelimeler yazılır ve anlamının ne olduğu ortadadır. İsmail Tunalı (Kaynak) müziğin yapısını maddesel ve irreal ya da tinsel olarak ayırmaktadır. Müziğin maddi yapısının 'ses fiziği', tinsel yapısının 'kültür' ve 'bilişsel algı' olduğunu düşünebiliriz. Müziğin fiziksel olarak gerçekleşip tinsel bir haz vermesi iki aşamadan oluşur. Birincisi sesin fiziksel olarak gerçekleşip, algılayan kişinin kulak aracılığıyla algılaması ve beyinde değerlendirilmesi yani müziğin fiziksel ontolojisine karşılık gelmesidir. Algılanmış ve değerlendirilmiş olan seslerin, bilişsel ve estetik olarak beyinde değerlendirilmesi olan ikinci nokta ise, kültürel ve bilişsel ontolojisine karşılık gelmesidir. Birinci aşamayı mekanik, ikinci aşamayı ise insan ve duygusal odaklı düşünebiliriz. Müziği oluşturan melodi, ritm, armoni gibi unsurların kaynağı fizikselidir. Fakat bu unsurların

birleşimi ve karşısında bireylerin tepkisi tamamıyla kişiseldir. Kültürün sözle arayüzünde sözcükler, yazıyla arayüzünde alfabeler, müzikle arayüzünde sesler ve notalar varsa görsel kültürün temelini ise imge olduğu söylenebilir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde

5 **İmge: zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya veya duyularla alınan bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, imaj**

olarak tanımlanmaktadır. Hem zihinde hem de dış gerçeklikte ifadesini bulan 6 imge, salt resim, tasvir, görüntü değil, zihindeki soyut inşalardır. Müzik o zaman, seslerle zihinde imge ve duyum üretme işiyken, sinema hareketli imgelerden oluşan sanatsal bir yapı olmasıyla görsel kültürün bir parçasıdır. Sinemanın ürettiği imgenin görüntü sözcüğü ile çok yakın bir ilişkisi olduğu yadsınamaz. Sinematografik imge yeniden yaratılmış ya da üretilmiş görüntü dizgesidir.

6 **İmge, bir şeyin nasıl görüldüğüyle birlikte ona bakan kişinin de onu nasıl gördüğünün anlam bilgisini**

verir. Sinema ve müziğin tarihsel birlikteliğine baktığımızda bu iki sanatın birbirinden ayrılmaz bir unsur oluşturduklarını söylenebilir. Öyleki

1 **Film gösterimlerinin başladığı ilk günlerden itibaren, müzik, sinema anlatılarına eşlik eden bir olgu**

olmuştur. Film ve müziğin birlikteliğinin tarihi araştırılırken film müziğinin ilk film gösterimiyle birlikte ortaya çıktığı görülmüştür.

35 **Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Paris'te bir kafede yaptıkları ilk**

film gösteriminde, filme bir piyano eşlik ettiği bilinmektedir (Konuralp, 2004, s. 19). Sinemadaki müzik kullanımı ilk başlarda gösterimin yarattığı gürültüleri örtmek için kullanılmıştır. Nitekim, Pekman ve Kılıçbay (2004, s. 11), "sinemanın yüzyıllık tarihine baktığımızda müziğin sinemanın vazgeçilmez öğelerinden bir tanesi olduğu hemen anlaşılır" demiştir. İlk başlarda müzik, sessiz görüntülerin hayaleti andırması ve ya gösterim aletinin rahatsız edici sesini bastırmak amacıyla kullanılsa da müziğin görüntülere eklediği anlamsal katkı fark edildi ve sonucunda sinema ve bir müzik kopmayan bir bütünlükle yeni estetik bakış açılarına ulaştı. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, sessiz sinemanın aslında konuşmaların olmadığı filmler olduğu söylenebilir.

1 **Sessiz filmlerin ilk döneminde, film müziği herhangi bir sanatsal amaçla değil de, projeksiyonun aşırı gürültülü sesini bastırmak için**

kullanılmaya başlanmışsa da

1 **Süreç içinde, müzik bu görevini yerine getirirken eylem vurgulanmak ve**

açıklanmak istendiğinde kullanılabileceğinin keşfedilemesi uzun zaman almamıştır. Dolayısıyla, mevcut teknoloji ile çekilmiş görüntülere getirdiği veya eklediği anlam katkısının

1 fark edilmesiyle, müzik-film ilişkisi kopmaz bir bütünlüğe erişerek yeni bir estetiğe doğru

evrilmiştir. Günümüz sinema

1 anlatılarında, diyaloglar, efektler ve müzik filmin ses evreninin oluşturan etmenler olarak

seyirci tarafından bir bütün olarak algılanmaktadır. Kişilerin duygu, düşünce ve isteklerini belirtmek için çıkardıkları 'ses'lerin tümü sinemada sözü oluşturur. 7 Sinemasal anlatımda konuşmaların kullanımı; kişilerin karakterlerini, kişilik özelliklerini ve insan ilişkilerini yansıtmaya ve aktarmaya çok büyük öneme sahiptir. Filmlerde kullanılan müziklerde ise

11 melodi, ritim ve armoninin nasıl kullanıldığı seyircilerin duygusal tepkilerini etkilemektedir. Bunun bir

1 sonucu olarak, en sıradan filmlerde olduğu kadar, sanatsal değeri yüksek olan filmlerde de müzik sinematografinin temel bileşenlerinden biri olarak yer almaktadır. Sıradan filmlerde daha çok duygu temeli bir işlev içinde kullanılırken, nitelikli anlatılarda kullanılan müzik ise, doğrudan anlatıya yüklenen anlamı belirleyerek seyircinin alt-metni (subtext) okumasına yardımcı olmaktadır

(Sözen, 2015: 35). Filmde müzik kullanılmasının farklı biçimleri ve nedenleri vardır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu nedenler ve işlevler detaylandırılarak anlatılmıştır. Sinema metni içinde yer alan müzik, kendi içinde bir anlatıma (narrative) sahip olmamasına rağmen eşlik ettiği sanat türüne anlam katabilme özelliğine sahiptir (Kalinak, 1992: 8). Müzik, bir film sahnesine bağlamlar aşılabilir veya o sahneden anlamlar çıkarılmasına sebep olabilir, sadece duygusal anlamı aktarmakla kalmaz, aynı zamanda seyircinin dikkatini filmde görsel olarak bulunan obje veya karaktere de çekebilir. Müzik film içinde bir çok farklı işlevsel ve estetik nedenlerden ötürü kullanılır. Örneğin; müziğin filme ritim katması, flashback ve ya slow-motion kullanılan sekanslarda bütünlüğü sağlama, atmosfer yaratma, devamlılığı sağlama gibi nedenlerden kullanılmaktadır (Kalinak, 2010: 24). Görüntü kendi başına bir şey anlatırken müzik ile birleştiğinde ise farklı bir anlam ortaya koyar. Örneğin 2017 yapımı olan Logan filminde, Johnny Cash'in 2002 tarihli Hurt şarkısı bir araya getirilince ortaya bambaşka bir anlam çıkar. Bu örnek bize görüntü ve müziğin ayrı ayrı anlamlara sahipken birleştiklerinde yeni bir anlam ürettiklerini gösterir. Müzik perdedeki görüntülerle etkileşim halindedir böylece seyirci filmde görmekte olduğu sahneleri yorumlar ve kendi anlamını yaratır. Bir filmdeki müziğin nasıl alımlandığı merak uyandırıcı bir konudur. İngiliz-Amerikan yönetmen Christopher Nolan yaptığı filmlerle uluslararası başarılarına imza atmış bir yönetmendir. Nolan, filmlerinde yer alan müziklerle izleyenlere görsel-işitsel bir dünya sunar. Bu dünyayı bir metin olarak değerlendirdiğimizde, metin içinde imgeler, ses, söz, efektler ve müziğin bulunduğunu görürüz. Bu mozaik içinde çalışmanın merak konusu olan Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı meselesidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmleri sinefiller tarafından alımlanmış ve yeni bir metin üretmişlerdir. Müziğin kulakla, sinemanın gözle algılananlara dayalı duygulanım yaratma gücü film- müzik beraberliğinde

gerçekleşecek duygulanımın niteliği sorunun beraberinde gitmektedir. Sinemanın ürettiği müzikle harmanlanmış görüntü dizgesine sinema izler kitlesinin yani film alımlayıcılarının verdikleri karşılık bu çalışmanın kalkış noktasını oluşturmaktadır. Sinema sanatı, izleyicileri farklı zaman ve mekana götüren, farklı duygu ve düşünceleri deneyimleme imkanı sunan en etkili anlatım araçlarından biri olarak kabul edilir. Sinema benzeri olmayan bir sanattır, bunun sebebi iş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesidir. Ressam renklerle, şair sözcüklerle, yönetmen de imgelerle yaratım yapar. Buradan hareketle, sinemada duyduğumuz ve gördüğümüz herşeyin bir anlamı olduğu söylenebilir. Çalışmanın kapsamı film müziği ile ilgili olduğundan sinema ve müzik birlikteliği çalışma içinde yer alan önemli temadır. Dolayısıyla bu araştırmanın konusu, Christopher Nolan filmlerinde müziğin nasıl alımlandığıdır. Çalışmada sinema müzik birlikteliğinin tarihsellik içerisinde nasıl bir işlev, anlam ve içerik değişimine uğradığı ve alımlayıcılarının bunlara verdiği karşılık araştırılması bu çalışmanın kapsamına dahildir. Çalışmada, Christopher Nolan Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinde müziğin nasıl alımlandığı sorunu inşacı bir ontoloji ve fenomenolojik bir metodolojiye yaslanarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi tarihsellik içinde Alımlama Estetiği Kuramının aldığı görümlere oturtulmuştur. Bu yaklaşımda metnin anlamı üzerinde yoğunlaşılır ve anlamın yazarda mı, metinde mi ortaya çıktığı ya da okurun anlamlandırmasının bir sonucu mu olduğu sorgulanır ve sıklıkla okurdan yana bir yaklaşım benimsenir (Kavalcı, 2017: 57). Etkileşime dayalı bu süreçte

15metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretimi anlamına gelir

ve her okur kendi yaşantısına, deneyimlerine ve dil becerileriyle ilişkili olarak metni yorumlar. Her izleyici için bu unsurlar farklı olacağından her izleyici farklı alımlamalar yapacaktır. Sinema izleyicilerinin aynı filmi izlemelerine rağmen farklı yaptıkları yorumlamalar merak uyandıran bir durumdur. Bu araştırma özellikle sinema anlatısında müziğin bu farklı yorumlardaki yerini ve gizlinin neliğini sorgulamaktadır. Araştırma referansını Christopher Nolan'ın sinemasından almaktadır. Yönetmenin birbirinden farklı konuları ve yaklaşımları olan anlatılarla dolu filmografisinden Memento, Inception ve Dunkirk metinleri araştırma için seçilmiş; bu filmlerin nasıl alımlandığı, alımlamada müziğin filmin anlamlandırma sürecine nasıl dahil olduğu alımlayıcılarının perspektifi eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda 9 çalışma kapsamında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinin katılımcılar tarafından alımlama biçimlerine odaklanan tasarlanmış ve katılımcıları yaratıcı bir süreçte metni anlamlandırmalarını teşvik etmek üzere bu metinlerle ilgili yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkarak yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Yükseköğretim Kurumu veri tabanından yapılan araştırmalar doğrultusunda sinema alanında yapılan alımlama çalışmalarının sayıca azlığı dikkat çekicidir. YÖK'te yapılan araştırmalarda daha çok edebiyat alanında alımlama çalışmalarının olduğu, film müziğinin alımlanması ile ilgili yapılan çalışmaların sayıca az olduğu gözlemlenmiştir. Karaca, 2002 yılında yazdığı doktora tezinde Alımlama Estetiği kuramının temel parametrelerini Ernesto Sabato'nun El Túnel metnine uygulamış, metin ve okur arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Öte yandan 2017 yılında Akyunak'ın film müziği üzerine yazdığı sanatta yeterlilik tezi, film müziği terminolojisiyle ilgili yol gösterici olmuştur. Diğer taraftan Flach'ın 2012 yılında yazdığı yüksek lisans tezi geçmişten günümüze film müziğindeki sektörel ve kuramsal gelişmelerle ilgili yol gösterici olmuştur. Film Müziğinin nasıl alımlandığı üzerine araştırma olmaması araştırmayı önemli kılmaktadır. Bu çalışmanın izleyici veya okur odaklı yapılan çalışmaların sayıca azlığından ötürü izleyici odaklı yapılacak olan çalışmalara ve film müziği ile araştırmalara esin kaynağı olacağı düşünülebilir. Araştırmanın bu yönüyle film müziği alanındaki okur odaklı çalışmalara katkı sağlaması hedeflemektedir. Tezin birinci bölümünde fotografik imgeler ve hareketli imgenin müzikle ilişkisi tartışılmıştır. Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte insanın gerçekliği taklit etme uğraşı zirveye ulaşmıştı. Resim ile fotoğrafı karşılaştırdığımızda, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin resimden daha farklı olduğu aşikardır. Resim fırça darbeleri sonucu ressamın yorumuyla oluşan bir sanatken fotoğraf ise o an gördüğümüz dünyayı olduğu gibi aktarır. Fotoğrafın anı dondurması ve kaydedebilmesi sahip olduğu en büyük güçlerden biridir. Ancak insanın fiziksel gerçekliği taklit etme uğraşı hareketli görüntülerle birlikte yeni bir boyut kazanır. İnsanın hareketi kaydetme ve yeniden üretme isteğinin sinemanın doğmasına zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Fiziksel gerçekliğin yeniden üretimi sinema ile mümkün olmuştur. Sinema hareketi yeniden üretebilen bir sanat olduğundan gerçekliği diğer sanat dallarından farklı bir biçimde aktarır. Sinema hareketli görüntüler sayesinde gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek niteliktedir. Sesler fiziksel gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Tıpkı hareketli imgelerin müzikle ayrılmaz olduğu gibi. Etrafımızı saran

dünyada kaynağı görünmeyen bir müzik olmasa da hareketli görüntüler müzikle birlikte düşünülmüşlerdir. 10 Harketli görüntüler müzikle varolsalar da fotoğrafa baktığımızda gözlerimizle fotoğrafın yakaladığı o an'a odaklanırsak ancak müzik duymayız. Fotografik imgeler ve müzik ilişkisi aslında yaratıcılığın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafta müzik yoktur ama gördüklerimize zihnimizdeki müzik eşlik edebilir. Hareketli imgeler ise başından beri müzikle birlikte var olmuşlardır. Tezin ikinci bölümü araştırmanın yöntemini kapsar. Yöntemde araştırmanın nasıl tasarlandığı Tezin üçüncü bölümü tartışma ve yorum bölümüdür. Bu bölümde katılımcıların seyir yönergesine verdiği yanıtlar yöntem ve kuramsal çerçeveye harmanlanarak yorumlanmıştır. Sonuç Bölümü'nde ise..... BÖLÜM I. BÖLÜM I: FOTOĞRAFİK İMGEDEN, HAREKETLİ İMGEYE VE MÜZİK Tarih boyunca her dönemin kendine özgü bir dili ve anlatı biçimi olmuştur. Efsanelerin ve mitlerin çağı olan Antik dönemde anlam söz ile oluşturulmuş, Ortaçağa gelindiğinde ise söz yerine yazının hüküm sürdüğü bir anlatı iklimi egemen olmuştur. Rönesans'la birlikte insanlar görsel hafızalarını geliştirmeye başlamış, Sanayi Devrimi sonrasında ise toplumun her sınıfına yazının ulaşabilmesi sağlanmıştır. 20.yy'la birlikte gelişen teknoloji önce fotoğraf (sabit fotografik görüntü) ardından sinemanın (hareketli görüntü) icat edilmesiyle günümüzde yaygın olarak kullanılan imgelerin üretilmelerini sağlamıştır. İlk çağlardan beri anlatmak, anlamak ve anlaşılma çabası içinde olan insan, etrafındaki dünyayı model olarak almıştır. İnsan etrafındaki nesnelere örnek olarak mağara duvarlarına çizimler yapmış ve kendi aralarındaki iletişimin temel yapı taşı olarak kullanmıştır. Geçmişten günümüze imge ve insan arasındaki ilişki karmaşık bir yapıya sahiptir. Yazının icat edilmesinden önce insanlar duygu ve düşünceleri imgeler sayesinde aktarabilmiştir. Bu bağlamda imgenin görüntüyle sıkı bir bağı vardır. İmge, çeşitli tanımlamaları olsa da çok geniş anlamlar taşıyan bir kavramdır ve bu bakımdan net bir tanımını yapmak oldukça zordur.

5İmge; zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya veya duyularla alınan bir uyarı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar,

imajdır (TDK, 2019). Ulutaş (2017: 75), imgenin duyumsadığımız fenomenlerin zihnimizde bıraktığı izleri ve bu izlere eşlik eden düşünceleri tanımladığını söyler. Başlangıçta temsil niteliği ön plana çıkarmış gibi görünse de var olmayı var etme anlamında imgenin simgesel bir yönü de vardır (Ulutaş, 2017: 75). İmgenin görüntü sözcüğüyle de yakın bir ilişkisi bulunmaktadır.

42Bir imge yeniden yaratılmış ya da üretilmiş

görütüdür.

37İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacı ile yapılmıştır (Berger, 2014: 10).

İmge, gerçek bir varlığın yansıması, görsel veya sözel göstergesi, temsilini, aynı zamanda zihinde canlanan görüntüsünü kapsayan karmaşık bir yapıya sahiptir. İmgeler onu yaratan, anlam yükleyen kişiler tarafından farklı şekillerde oluşabilir. Yaratılan imge fotoğraf, resim veya başka bir form olarak ortaya çıksa bile onu okuyan kişiler ilk başta yüklenen anlamından farklı bir anlam çıkartabilirler. Bu anlamda imgelerin çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Berger (2014, s. 8), düşüncelerimizin, inançlarımızın ve seçimlerimizin nesnelere görüşümüzü etkilediğini söyler. Her bireyin kendine has bir görme biçimi vardır ve neye baktığımızdan çok nasıl baktığımız önemlidir. 1.1 Fotografik İmgelerde Gerçeklik ve Müzik İmgelerin insanın suya yansıyan görüntüsünü hayata geçirme fikriyle başlayan serüveni, Louis Daguerre ve Joseph Nicéphore Niepce'in fotoğrafı icat etmesiyle yeni bir boyut kazanır. Tüm sanatlar gerçekliğe yaklaşma, gerçekliği yansıtırma iddiası taşımaktadır. Görsel sanatların bir anlamda çekirdeği sayılan imgeler gerçeklikle yakından ilgilidirler. Fotoğrafla birlikte fotografik imgenin aslında gerçekliğin birebir görüntüsünü verdiği söylenebilir. Ancak fotoğrafın gerçekte var olan nesneyi kaydediyor olması elde edilen sonucun gerçeğin

kendisi olmasını sağlamaz. Bu anlamda çekilen her görüntü doğanın bir kopyası olsa da, onu zamandan ve mekândan koparması bakımından gerçeklikten uzaklaşacaktır. Fotoğrafın icadıyla birlikte gözümüzle gördüğümüz gerçeğin adeta kopyası yakalanmış, zaman tek bir ana hapsedilmiştir. Diğer sanatlara göre fotoğraf o güne kadar gerçekliğe en çok yaklaşan alan olmuştur. Barthes (2014: 104), fotoğrafın orada bulunmanın adeta bir sertifikası olduğunu söyler. Rönesans döneminde kusursuz bir insan portesi yapılıyorken, fotoğrafla birlikte bu süreç mekanik bir hal almıştır.

12Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulmuştur; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenilmektedir (Benjamin, 2002, s. 53).

Walter Benjamin, yeniden üretilen sanat yapıtlarının şimdi ve burada olma durumunu, başka bir deyişle biriciklik özelliğini kaybettiğini söylemektedir.

21Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi yani aurası olmaktadır (Benjamin,

2002: 55). Resim ile fotoğrafı karşılaştırdığımızda, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkinin resimden daha farklı olduğu farkedilir. Resim, ressamın yorumuyla ortaya çıkarken, fotoğraf gördüğümüz dünyayı olduğu şekliyle aktarır. Sontag (2008: 22), bir fotoğrafın sadece gerçeğin taklidi olmadığını; bir belge niteliğinde olduğunu, tıpkı bir ayak izi veya

27ölünün yüzünden alınmış bir maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir

şey olduğunu söyler. Fotoğrafın anı dondurması ve kaydedebilmesi sahip olduğu en büyük güçlerden biridir. Sontag (2008, s. 186), fotoğrafın

2daha önce başka hiçbir resim-oluşturma sisteminin faydalanamadığı bir güce sahip olduğunu bunun sebebinin ise daha önceki araçlardan farklı olarak, resmi oluşturacak bir kişiye bağımlı

kalmaması olduğunu söyler. Fotoğraf, görüntü oluştururken optik kimyasal bir işlem gerçekleştirir, bunun sonucu olarak görüntü elde edilmiş olur. Ancak her ne kadar kimyasal ve mekanik bir süreç olsa da, fotoğrafı çeken kişinin bakışı, kadrajı ve ışığın derecelendirilmesi üretilen fotoğrafın diğerlerinden farklı olmasını sağlar. Her fotoğraf aslında biriciktir. Aynı nesnenin fotoğrafı çekiliyor olsa da farklı insanlar tarafından farklı sonuçlar elde edilecektir. Sontag (2008, s. 181), fotoğrafın hem bir görüntü, hem 'gerçeğin' yorumu hem de gerçeği doğrudan çoğaltan bir şey olduğunu adeta gerçeği gasp ettiğini söyler. Buradan hareketle fotoğrafın gerçekliği birebir kopyalayabilmesi, anı hapsedmesi bir nevi tekinsizlik yarattığını söylenebilir. Sontag, Fotoğraf Üzerine isimli kitabında Feuerbach'ın The Essence of Christianity (Hristiyanlığın Özü) adlı kitabının önsözünde o dönemin görüntülerle olan ilişkisine dair fikirlerine yer verir. Feuerbach,

2fotoğraf makinesinin icadından birkaç yıl sonra kaleme alınmış olan

"Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder" sözüyle aslında görüntünün sunduğu tekinsizlik hissine vurgu yapar (Sontag, 2008, s. 181). Gözlerimizle tecrübe ettiğimiz

gerçeklik hareket içermesine karşın sabit fotografik imgenin verdiği tekinsizlik belki de hareketin oluşmasına, keşfedilmesine zemin oluşturmuş olabilir. Fotografik görüntülerin, gerçekliğe ayna tutan varlıklar olarak görülmesi bir nevi fotoğrafa özel bir algılama tarzının geleceğinin bir habercisi olmuştur. Sontag (2008, s. 189), gerçekliğin artık, fotografik görüntülerin

2yazıyla kıyaslanmaları gibi, şifresi çözülmesi gereken bir tür yazı gibi

kavranmaya başladığını, hatta Fox Talbot'un fotoğraf makinesini 'doğanın kalemi' diye nitelendirdiğini örnek gösterir. Feuerbach'ın asıl ve kopya'yı birbirinden ayıramamasın sebebi gerçeklik ile görüntüyü durağan biçimde tanımlamasından ötürüdür. Peki gerçekliği çizen fotoğraf, her insan için aynı gerçekliği mi ifade eder? Fotoğrafın bir diğer deyişle fotografik imgenin ne anlama geldiği, nasıl anlamlandırıldığı da merak uyandıran bir konudur. Sontag bu konuyla ilgili farklı hayat şartlarına sahip olan insanlardan yola çıkarak değerlendirme yapar. Sanayileşmemiş ülkelerde yaşayan insanların fotoğrafları çekildiği zaman tedirginlik hissettiklerini, mahrem alanlarına müdahale edilmesine rahatsızlık duyduklarını, sanayileşmiş ülkelerde yaşayan insanların tam tersi fotoğraflar aracılığıyla gerçek hale geldikleri zannına kapıldıklarını, kendilerinin birer görüntüden ibaret oldukları düşüncesiyle fotoğraflarını çekirmeye can attıklarını söyler (Sontag, 2008: 191). Aslında görüntülerin kültürle iç içe olduğunu, farklı yaşam pratiklerine sahip insanların görüntülere farklı şekillerde yaklaştıklarını söyleyebiliriz. Farklı yaşam pratiklerine sahip insanlar görüntülere farklı yaklaşıyorlarsa görüntüleri nasıl anlamlandırırılar? Görüntülerin nasıl anlamlandırıldığı konusunda Sontag bu konuyu Çin ve Batı dünyasının fotoğrafa bakışı üzerinden bir örnek vererek açıklığa kavuşturur. Batı dünyasında fotoğrafın görmeye bağlantılı bir şeyken, Çin'de ise fotoğrafın süreklilikle ilgili bir şey olduğundan başlar. Sontag, Çin'de fotoğraf çekmenin mahremiyetine vurgu yaparak, fotoğraf makinesi sahibi (Batı dünyasında olduğu gibi) olmanın başkasının fotoğraflarını çekip onların mahremiyetine girme yetkisin olmadığını, fotoğraf çekmenin bir tür ritüel olduğunu ve fotoğrafı çekilecek kişinin rızası alınması gerektiğini söyleyerek devam eder (2008, s. 203-204). Çinliler için fotoğrafın, monolog gibi algılandığını, Batı dünyası için 14 fotoğrafın farklı bakış açılarına sahip çok sesli bir konuşmayı temsil ettiğini söyleyerek kültürler arası farklılıklara vurgu yapar. Sontag, fotoğrafın nasıl algılandığı meselesinde Amerikan fotoğrafçılarla ilgili görüşlerini de yansıtır. Amerikalıların kendi ülkelerinin gerçekliğini dönüşüm geçirebilir bir duygu ve coşkuyla hissettiklerinden bahseder. Amerikalı fotoğrafçıların tıpkı

2Amerikalı yazarlar gibi ulusal gerçeklikteki tarifi mümkün olmayan bir şeyi (daha önce hiç görülüp rastlanmamış bir şeyi) ortaya koyduklarını söyler ve Robert Frank'in

kitabından bir örnek vererek fotoğrafın aslında ne kadar yaratıcı algılanabileceğine vurgu yapar: "Robert Frank'in (Guggenheim bursu sayesinde) eski püskü kullanılmış bir arabayla düştüğü ve hemen hemen kırk sekiz eyaletin hepsini dolaştığı yollarda çektiği o müthiş fotoğraflarında yakaladığı duygu, Amerika'da güneşin sokakları kasıp kavurduğu, kulağımıza hep bir müzik kutusunda ya da yakındaki bir cenaze töreninde çalınan müziğin geldiği şeklindeki delice histir; Frank bu hissi, daha önce hiç filme alınmamış gölgeli sahneleri kıvraklığı, esrarengizliği, dahiyaneliği, hüznülüğü ve acayip gizliliği içinde yakalamıştır ... Siz de bu fotoğrafları gördükten sonra, bir müzik kutusunun bir tabuttan daha keder verici olup olmadığını bilemediğiniz bir noktaya gelirsiniz." (Sontag, 2008, s. 81) Örnekte fotoğrafa bakarken duyulmayan fakat metaforik bir biçimde fotoğrafta müzik varmışçasına bir anlamlandırma olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafa müzik eklemek aslında yaratıcılığın sunduğu bir olgu olarak ortaya çıkar. Fotoğraf müzikle birlikte düşünülmemesine karşın, sinema başından beri müzikle birlikte varolmuş bir sanattır. 1.2 Hareketli İmge ve Gerçek İlişkisi İnsanın hareketi kaydetme ve yeniden üretme isteğinin sinemanın doğmasına zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sinema, gerçekliği tam yansıtamasa da içinde hareket barındırmasından ötürü diğer sanatlardan farklıdır. 19. yüzyıl ile birlikte fiziksel gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üzeritimi sinema ile mümkün hale gelmiştir. Sinema hareketli imgeleri bir araya getirerek bir anlatım gerçekleştirir. İmgeler insan zihninin algıladığı gerçeklikle yakından ilişkilidir. Hareketli imgeler sayesinde sinema gerçeğe

en çok yaklaşan sanat olmuştur. Sinemasal gerçekliğin çıkış noktasını, Aristoteles'in doğayı ve insan davranışlarının taklide dayalı temsili anlamına gelen "mimesis" kavramı oluşturur. Taklit olarak mimesis, basit bir kopya etmek değil, yansıtmak ve yeniden üretmek anlamındadır. Sinema için mimesis kavramını düşündüğümüzde gözlerimizle gördüğümüz fiziksel gerçekliğin yansımasıdır, taklidir. Aristoteles Poetikasında şiir üzerinden inceleme yapmış gibi görünse de aslında Tragedyayı tartışır. Tragedyanın belirli bir uzunlukta, başı ve sonu olan ayrıca ahlaki bir tarafı olan bir eylemin taklidi olduğunu söyler (Aristoteles, 2017, s. 44). Tragedyayı oluşturan unsurları ise öykü, karakter, dekor, dil, düşünceler ve müzik olarak ifade eder (Aristoteles, 2017, s. 45). Bu bağlamda sinemanın aslında Antik Yunan Tragedyasının miraslarından yararlanan hareketli imgeler dünyası olduğunu söyleyebiliriz. Gerçeğe en fazla yaklaşan sanat olarak sinema, seyircisine izledikleri tıpkı gerçek hayattaymış gibi nitelendirmeler yaptırır, adeta seyirciyi kurduğu gerçekliğin içine daldırır. Sinema hareketli görüntüler aracılığıyla gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilecek nitelik ve biçime sahiptir. Wollen (2008: 148), sinemanın gerçek dünya, gören ve gösterme kabiliyetine sahip yönetmenin zihninde süzdüğü imgelerin saf bir biçimde seyirciye iletilmesi olduğunu söyler. Bazin ise sinema gerçekliğini açıklarken fotoğraf ve resim sanatından yola çıkar. Resim insan eliyle ortaya çıktığından içinde nesnellik barındırır fakat fotoğrafın optik ve kimyasal bir süreç sonucu ortaya çıkması fotoğrafa resmin elde edemeyeceği bir gerçeklik sunma fırsatı sunar (Bazin, 2013: 18-19). Söz konusu nesnellik aslında fiziksel bir nesnellik değil, psikolojik bir nesnellik olduğunu söyler. Ayrıca Bazin (2013: 26-27), fotoğrafın gerçekliğin kopyasını sunduğunu, gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretiminin sinema sayesinde gerçekleştiğini söyler. Fotoğraf, sonsuzluk yaratmaz sadece zamanı mumyalar. Bu açıdan bakıldığında ise sinema zamanın tarafsızlığı, görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleri olduğunu ileri sürer. Bazin, sinemanın gerçekliği yansıtmada diğer sanatlardan çok daha ileride olduğunu da vurgulamaktadır. Sinema anlatım ve anlamlar sunan bir sanattır. Kuşkusuz yönetmenin bir şey anlatma ihtiyacı hikaye anlatıcılarından ve ya yazarlardan farklı değildir. Yönetmen, filmi anlamlarla donatır seyirciyi duygulanıma ve düşünmeye iter. Bunuda kuşkusuz sinema dili sayesinde gerçekleştirir. Sinemanın kendine özgü bir dili olduğu inkâr edilemez. Tıpkı sözlü dillerde sözcükleri bir araya getirip konuştuğumuz gibi sinema da dil öğelerini bir araya 16 getirerek anlatı sunar. Bazin (1966: 19), sinemanın bir dili olduğunu ve anlatım olanaklarının diğer sanatlardan daha zengin olmasından ötürü daha ileride olduğunu söyler. Yönetmen, hikayeyi kendi üslubuyla anlatacaksa da onu sinema dilinin öğelerinden yararlanır. Sinema dilinin öğeleri; kurgu, kamera hareketleri, ışık, mekan, aksesuar, diyalog, kostüm, efekt ve ayrılmaz parçası olan müziktir (Asiltürk, 2014: 89). Bu unsurlar filmin atmosferini oluşturur. Yönetmen hikayesini tüm öğelerden faydalanarak anlatacaktır. İnsanların ilgisini üzerine yoğunlaştıracak bir hikaye sinemaya uygun bir şekilde söz, yazı ve görüntüler aracılığıyla anlatılabilir. Sinemanın dili olması hem seyirciyle iletişim kurmasını hem de bir metin olduğunu akla getirir. Sinemanın benzeri olmayan bir sanat oluşunun sebebi iş birliği içinde bir yaratım süreci gerektirmesindedir. Sanatçılar ve sinemanın mutfağına hakim olan insanlar ekip halinde birlikte çalışırlar. Filmler farklı bakış açılarına sahip yönetmen ve bestecinin kolektif bir birliktelik sonucu yarattıkları metindir. Yönetmen metni sinema dili aracılığıyla oluşturur, dilin öğeleriyle seyirciye bilgiler, bağlamlar, duygular aktarır. Sinema dili içindeki belkide en öğelerden biri de müziktir. Fiziksel gerçekliğimiz içinde kaynağı görünmeyen bir müzik olmasa da filmlerde müzik seyirciye olağan gelmektedir. 1.3 Hareketli İmge ve Müzik Müziğin hareketli görüntülere eşlik ettiği ilk örnekler sinemanın ortaya çıkışından önceye dayanır. 1877 yılında Thomas Edison Phonograph'ı icat etmiş, hareketli görüntü ve müziği bir araya getirip halka sunma fikrini öne sunmuştur (Kalinak, 1992, s. 40). Edison'un laboratuvarında deneyler yapan W.K.L Dickson "Phonograph kulak için ne yapıyorsa, hareketli görüntüler de gözler için aynısını yapmalıdır" demiştir (Kalinak, 1992, s. 40). Görüntü ve müzik arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, görüntünün müziğe eşlik etmesi o dönemler için öncü bir fikir olduğu söylenebilir. Emile Reynaud'un 1892'de Pantomimes lumineuses isimli projeksiyon gösterisine Gaston Paulin tarafından müzikler bestelenmiş, 1895 yılında Berlin'de Max Skladanowsky'nin dansçı, akrobat ve boksörlerin gösterildiği görüntülere hem özgün hem de önceden yazılmış müzikler kullanılmıştır (Kalinak, 2010, s. 34). Lumiere kardeşlerin Paris'te halka Cinématographe adını verdikleri yeni icatlarını tanıtırken piyanoyla birlikte sunum yaptıkları bilinmektedir. 28 Aralık 1895'te Paris'te yaptıkları ilk film gösteriminde, filme bir piyano eşlik etmesi film ve müzik ilişkisinin resmen başlamış olduğunu vurgular niteliktedir (Konuralp, 2004, s. 19). Bu durum bize hareketli görüntülerin başından beri müzikle var olduğunu gösterir. Bu birliktelikle ilgili Pekman ve Kılıçbay'ın (2004: 11), "sinemanın yüzyıllık tarihine baktığımızda müziğin sinemanın vazgeçilmez öğelerinden bir tanesi olduğu hemen anlaşılır" şeklindeki görüşleri, sinema ve müziğin ayrılmaz oldukları savını destekler niteliktedir.

Sinema tarihinin ilk on yılında müzik merkezi bir öneme sahipti. Müzik farklı ülkelerde farklı şekillerde görüntülere eşlik etmiştir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa ülkelerinde popüler müziklerin yanında klasik müzikler eşlik etmiştir. Bir çok ülke kendi tarzlarını ve geleneksel müziklerini kullanma eğiliminde olmuşlardır. Örneğin Rusya'da müzisyenler görüntülere dikkat etmeden geleneksel Rus müziklerini merkeze alarak performanslar sunmuşlardır. Müzikal eşlik, kültürel yayılımın güçlü bir aracı olarak işlev görebilir ve sessiz dönem ilerledikçe bu kapasitede giderek daha önemli bir rol oynayacaktır. Tüm dünyada müzik görüntüye farklı biçimlerde eşlik etmiş olsa da ilk filmlerin sessiz olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Müzik ve hareketli görüntüler sinemanın ilk on yılında karmaşık bir ilişkiyle varolmuşlardır. Bazı filmler tamamen sessiz gösterilmiş fakat büyük bir çoğunluğu müzikle birlikte gösterilmiştir. Bazı müzikler phonograph kayıtları olsa da çoğunlukla gösterimlerde canlı müzik bulunmaktadır (Kalinak, 2010: 40). Canlı eşlik tek bir müzisyen, bir piyanist, birkaç kişiden oluşan bir grup ve ya orkestra olarak gösterimde yer almaktaydı. Eşlikler belirli aralıklarda ve ya film boyunca devam eden şekilde olmak üzere iki çeşitti. Bazı eşlikle görüntülere dikkat edilmeksizin doğaçlama olarak gerçekleşirken, bazıları görüntüleri dikkate alarak gerçekleşmekteydi. Erken dönemlerde bile bazı filmler için özel müzik bestelenme yoluna gidilmiş fakat çoğunlukla önceden var olan müzikler kullanılmıştır. Müzik kullanımındaki bu çeşitlilik sinemanın ilk dönemlerinde müziğin tek ve birleştirici bir uygulamayı yansıtmadığını gösterir niteliktedir. İlk başlarda müzik, sessiz görüntülerin hayaleti andırması ve ya gösterim aletinin rahatsız edici sesini bastırmak amacıyla kullanılmıştır. Kracauer, müziksiz bir gösterimi korkutucu bir deneyim olarak tanımlar. Bu görüntülerin içinde yaşadığımız dünyanın hayaletvari replikaları, sağrıların içinde hareket ettiği o araf olarak etkilediğini müziğin ekrandaki soluk sessiz görüntüleri canlandırdığını söyler (Kracauer, 2012: 244,245). Ayrıca, 18 müziğin sessiz görüntüleri kendi sürekliliğinin bir parçası haline getirdiğini, işlevinin ise ses ihtiyacını karşılamak değil ortadan kaldırmak olduğunu dile getirir (Kracauer, 2012, s. 245). Kuşkusuz ilk film müziği örnekleri perdede olup bitenle dramatik açıdan çok alakalı değildi. Seyirci bilinçlenip sinema endüstrileştikçe müziğe olan bakış açısı değişme uğradı. Sektörün gelişmesiyle birlikte dağıtımclar tarafından film gösterimlerinde çalınmak üzere önceden müzik listeleri hazırlanmaktaydı. Listeler çeşitli konu başlıklarına göre ayrılıyor, görüntülere ve ya filmin temasına göre seçiliyordu. 1910'larda filmlere eşlik eden orkestralar ve ya piyanistler için "cue sheet" ler hazırlanmıştı, cue sheet görüntülere en uygun olacak parçalardan oluşan listelerdi (Kalinak, 2010: 41). Listeler görüntülerle uyum içinde olacak olan önceden bestelenmiş müziklerden hem de özel olarak bestelenen müziklerden oluşuyordu. Bu listelere örnek olarak Amerika Birleşik Devletlerinde Edison filmleri için "Incidental Music for Edison Pictures" isimli liste örnek gösterilebilir (Kalinak, 2010: 41). Zaman geçtikçe bilinçlenen sinema seyircisi bu müzikleri ezberlemiş filmlerden keyif almaz hale gemişlerdi. Müzik seçiminin doğru yapıldığı takdirde seyirci üzerindeki olumlu etkiyi farkedene

11yapımcılar film için özel müzik yapılması gerektiğini farketmişlerdi. Bunun üzerine

Fransız Film d'Art şirketi

291908'de L' assassinant du Duc de Guise (Guise Dükü Cinayeti) filmi için Camille Saint-Saens'

e müzik besteletmiştir (Konuralp, 2004: 27). 1909 yılından itibaren yönetmenler filmlerine uygun "eşlik" sağlayacak müzikleri görüntülerle uygun olacak biçimde belirlemeye başlamışlardır. Artık müzik, sinema sanatının ve endüstrisinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Sağlıklı senkronizasyon tutturma arayışı aslında sinemanın sesle buluşmasından öncesine dek uzanır. 1894'te W.K.L Dickson ses ve görüntüyü senkronize etmişlerdir. Görüntü ve ses senkronizasyonu ile ilgili gelişmeler sadece W.K.L Dickson tarafından gerçekleştirilmemiştir. Almanya'da Oskar Messter, Fransa'da Léon Gaumont, İngiltere'de Cecil Hepworth ve Polonya'da Kazimierz Prószyński ses ve görüntüyü senkronize etmek adına çalışmalar yapmışlar, geniş ekranlı yansıtıcılar ve ses sistemleri tasarlamışlardır. O dönemde tasarlanan sistemler bir dizi sorunlar

barındırmaktaydı. Ses sistemlerinin güçlü olmayışı, kayıtların ses kalitesinin düşük olması, senkronizasyon problemleri ve maliyetlerinin yüksek oluşu yaşanan sorunlardan bazılarıydı. 1920'lerde Amerika Birleşik Devletleri ve Almanya'da bulunan rakip şirketler bu sorunların üstesinden gelecek çözümler üretmeyi başarmışlardır (Kalinak, 2010: 51). Rekabet ortamı içinde müzik giderek hayati bir rol üstlenmişti. Zirveye ulaşma çabası içinde müziğin anahtar unsur olduğuna inanan Warner Bros. Vitaphone teknolojisine yatırım yapmıştır. Warner Bros. Vitaphone teknolojisiyle desteklenerek gösterime girecek Don Juan (1926) filminin müziklerini kaydetmek üzere New York Flarmoni Orkestrasıyla anlaşmıştır. Don Juan'ın gösterimi, orkestra çukuruna hoparlörler yerleştirilerek gerçekleştirilmiş ve türünün ilk örneği olmuştur (Kalinak, 2010, s. 52). Ardından 1927 yılında Warner Bros. Jazz Singer filmi ile sinemada ses devriminin habercisi olarak kabul edilir (Kalinak, 2010, s. 52). İlk "konuşan" film ise 1929 yılında Amerika'da gösterime giren The Lights of New York filmiydi. Film müziğinin Altın Çağı olarak kabul edilen dönemde

39Charlie Chaplin City Lights (1931) ve Modern Times (1936)

filmlerinde ses efektleri kullanmamış ancak filmler kesintisiz müzikle seslendirilmiştir. Modern Times filminde Chaplin, müzikleri hareketlerin ritmine, görüntülerin duygu ve anlamlarına göre tasarlamıştır. Chaplin, müziği anlatı formu olarak kullanmış filminde diyaloglara yer vermemiştir. Özgün müziğin (original score) "klasik" film müziğine girişini belgeleyen ilk müzik Max Steiner'in 1933'de King Kong için bestelediği müziklerdi (Brown, 1988: 180). Steiner'in müzikleriyle ilk kez atmosfer oluşturmuş, karakterler betimlenmiş ve filmin ritmi oluşturmuştur. Film müziklerini farklı bir boyuta taşıyan Steiner sayesinde özgün film müziği sinemanın olmazsa olmaz bir unsuru haline gelecekti. 1934 yılında Edgar Ulmer'in The Black Cat filmi için müzikleri Roemheld yapmıştır. Roemheld, müzikleri klasik müzik eserlerinden derlemiş ancak eserlerin çoğu piyano için yazılmıştı. Roemheld, eserlere yerini bir bakış açısıyla yaklaşmış senfoni orkestrasının çalabileceği biçimde yeniden aranje etmiştir. O dönemde senfonik müzik film müziklerinin temel tarzı olarak kabul edilmiştir (Brown, 1988: 59). 1930'larda öne çıkan

33Max Steiner (King Kong, 1933), Erich Wolfgang Korngold (Robin Hood'

un Maceraları, 1938) ve Alfred Newman'ın (Wuthering Heights, 1939) çalışmaları sayesinde Klasik Hollywood film müziği vücut bulmuştu. Avrupada yaşanan Hitler yıkımından kaçan Miklos Rozsa, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin gibi besteciler Hollywood film müziğine katkı koyan bestecilerden bazılarıdır. 1940'larda Jazz ve Folk müziği sinemada kullanılmaya başlanmış, Aaron Copland ve Virgil Thomson gibi besteciler ezgisel, ritmik yapılar ve Amerikan halk müziği unsurları içeren müzikleriyle yeni bir bakış açısı sunmuşlardır (Kalinak, 2010:66). Rusya'da ise Eisenstein ve Prokofiev'in çalışmaları sinema ve müzik ilişkisine yeni bir soluk getirmişti. Eisenstein özellikle kurguyla ilgili görüşleriyle sinemaya önemli katkılar koymuş, sinema ve müzik ilişkisi üzerine de çalışmalar yapmıştır. Eisenstein

11sessiz dönem filmlerinde bile müziği kontrollü ve özellikli biçimde

kullanılmaya önem vermiştir. Sesli film döneminde Prokofiev'le işbirliği yapmış,

32kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre kurgulamıştır (Konuralp, 2004,

s. 33). Welles, müziğe farklı bir gözle bakan yönetmenlerden biridir. 1941 yılında yaptığı Citizen Cane filmi için Bernard Hermann'la çalışmıştır. Bernard Hermann müziğe yeni bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Hermann, bestelerini fon müziği şeklinde tasarlamamıştır. Bestelerini çeşitli temalar, karakterlere özel leitmotifler biçiminde yazmıştı. 1940'lı yıllarda film noir, polisiye, aksiyon, psikolojik dram filmlerinin artışı, modern tınılar

içeren müziklerin bestelenmesinin yolunu açmıştır. O dönemlerde psikolojik gerilim filmleriyle öne çıkan Alfred Hitchcock, filmlerinde müziğe önem veren isimlerden biridir. O dönemlerde Macar besteci Miklos Rozsa ile birlikte çalışmıştır. Rozsa, Hitchcock'un Spellbound (1945) filminde paranormal aktiviteleri simgeleyebilmek adına bestelerinde theremin, ksilefon, yaylı, bakır ve nefesli enstrümanlar kullanmıştı. Bestecinin enstrüman seçimi filmin gerilim etkisini sağlamıştır. Öte yandan Alfred Hitchcock müziği olmazsa olmaz bir öğe olarak kabul eder. Hitchcock, müziğin gücünü ve seyircide yarattığı etkiyi anlayan ve çok iyi bilen bir yönetmendir. Onun için, müzik bir eşlikçi değil bir odak noktasıdır. Müzik Hitchcock filmlerinde alternatif bir dil gibidir. Müziği Hollywood yapımlarının aksine daha karmaşık seslerle kendi anlam alanını yaratmak, derinleştirmek ve akılda kalıcı görüntüler yaratmak amacıyla serbest bırakmıştır. Film müziğinin arka planda olmasına karşı durmuştur. Müziğin varlığı filmlerinde çoğu zaman bir karakterler kadar güçlü bir yere sahiptir. Yönetmenlerin müzik kullanım biçimleri dramatik ya da estetik bakımından başka anlatımsal tercihlere dayanmaktadır. Hakim görüş müziğin kullanılması yönündeyken, müzik kullanılmaması sanatsal tercihin yarattığı bir istisna olarak kabul edilir. Günümüzde yaygın olmasa da olmasa da müziksiz filmler de bulunmaktadır. Bu istisnai duruma Belçikalı yönetmen kardeşler Dardenne Brothers örnek gösterilebilir. Jean Pierre ve Luc Dardenne kardeşler filmlerinde müzik için alan bulamadıklarını, setteki çekimler sırasında oyuncuların 21 nefes alış verişlerinin, hareketlerinin ve çıkardıkları seslerin onların müziği olduğunu, filmin ritminin bu seslere dayalı olduğunu söylüyorlar (Anderson, 2018). Dardenne kardeşleri hikayeyi anlatış ritimleri karakterlere bağlı olarak kuruluyor. Müziğin yabancı bir unsur olduğunu ve karakterlerin doğal ritmini, eylemlerini ve duygularını bozduğunu düşünüyorlar (Buckmaster, 2018). Farklı estetik anlayışlar ve bakış açılarına göre yönetmenlerin müziği kullanım biçimleri farklılıklar göstermektedir. Müziği farklı bir bakış açısıyla yaklaşan yönetmenlerden biri de Andrei Tarkovskidir. Rus yönetmen filmlerinde sesi ve müziği kendi anlatım biçimine göre kullanmaktadır. Tarkovski'ye göre müzik filmin ritmini etkileyen bir öğe değildir, sinemanın birçok alandan beslenen bir sanat olduğunu ve müziğin bu birleşim içerisinde öneme sahip olmadığını düşünür (Tarkovski, 1992, s. 181-182).

8Çünkü hem filmsel, hem müzikal olarak şekillendirilen dünya ikiye ayrılarak, birbirine hem paralel, hem çelişkili iki ayrı dünya oluşturur. Dolayısıyla film müziği ancak, müziğe sesli bir dünya itibarıyla ele alınarak değerlendirilebileceğini söyler. Tarkovski, filmlerinde bir kısmı müzikten oluşmuş sesler kullanır.

Müziği, karakterlerin duygusunu ya da görüntüleri desteklemek için değil bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanır. 1.4 Müziğin Konumu Diegesis kavramı, filmin geçtiği dünya veya evren, perdede görebildiklerimiz anlamına gelmektedir. Filmin görünen dünyasında bulunan bütün müziklere diegetic (diegetik) müzik denir. Örneğin, filmde gösterilen radyonun sesi veya filmde canlı müzik yapan bir grup. Kaynağı görünmeyen tüm müziklere non-diegetic müzik denir; filme sadece eşlik eden dış müzikler genelde non-diegetic kullanıma örnektir. Bazı durumlarda duyulan müziğin film iç evreninden mi kaynaklandığı yoksa dışarıdan mı eklendiği belli olmaz (Bordwell & Thompson, 2004, s. 366-367). Filmlerde kullanılan diğer bir müzik türü ise kurgu dışı/extra-fictional müziklerdir. Kurgu dışı müziğin sadece senaryonun dışında değil, aynı zamanda filmin kurgusal evreninin de dışında kullanıldığını durumları anlatır. Kurgu dışı müziklerin yaygın bir örneği, filmin başlangıcında veya bitimindeki yazılara eşlik eden jenerik müziklerdir. Müziğin buradaki kullanım amacı izleyici için işitsel bir geçit oluşturarak senaryoya giriş ve çıkış yapmasını sağlamasındandır. Müziğin bu şekilde kullanılması aynı zamanda biçimsel özelliklerinin de önde gelen örneklerinden biridir. 1.5 Film Müziğinin İşlevleri Filmlerde yer alan seslerden en enteresanının müzik olduğunu söylemek mümkündür. Gerçek hayatımızda müzik bize eşlik etmese de filmde müzik bizi rahatsız eden dışsal bir unsur olarak karşımıza çıkmaz. Filmlerde ise müzik duymak bize tuhaf gelmez aksine, filmlerde müzik olmasını talep ederiz. Amerikalı besteci Aaron Copeland "Film müziği sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir." şeklinde görüşlerini aktarır, müziğin önemini vurgular (Konuralp, 2004:17). Kalinak (1992, s. 9), müziğin seyirci üzerinde kesin ve öngörülebilir psikolojik etkiler yarattığını, sinir sistemini uyarması sonucu seyircinin tepkiler verdiğini söyler. Ritim, tempo ve oktav seçimleri gibi unsurların seyirciyi uyaran en önemli etmenler olduğunu dile getirir. Tabiki müziğin üstlendiği işlevler bunlarla

sınırlı değildir. Filmlerde müzik olmasının farklı nedenleri bulunmaktadır. Müzik yapısal özelliklerini filmin bütününe yansıtabilir. Müziğin yapısal özelliklerinden sinema için belkide en önemli olanı içinde ritm barındırmasıdır. Buradan hareketle müziğin sinemadaki en önemli işlevlerinden biri ritmi sağlamak olduğunu söyleyebiliriz. Filme ritm katmasının yanında müzik sekansları harmanlayabilir, birbirine bağlayabilir ve sahneler arasındaki geçişleri de yumuşatabilir. Özetle müzik devamlılığı ve ya devamsızlığı da sağlayabilir. Bazı durumlarda müzik devamsızlık hissi yaratmak adına kullanılmasına rağmen, filme bir bütünlük ve tamamlanmışlık hissi de sağlar. Müziğin çok yaygın kullanılan işlevlerinden biri de filmin açılışı ve kapanışıdır; film başlar başlamaz, genellikle açılış yazılarıyla birlikte başlayıp, izleyiciye filmin iç evrenine girerken eşlik eden bir müzik duymaya başlarız. Müzik filmin jenerik yazılarıyla da birlikte kullanılır. Bu durumda müzik, seyircinin film evrenine giriş ve çıkışında bağlayıcı bir köprü görevi görerek yol gösterir. Müzik soyut bir yapıya sahip olsa bile bazı özellikleri sayesinde dinleyenin zihnine belli bağlamlar aşılayabilir. Tıpkı banjonun Western filmlerini çağrıştırması gibi, enstrümanlar da belli bir zamanı veya yeri çağrıştıracaktır. İnsanlık tarihinin her evresinde var olan kültürel bir fenomen olan müzik filmin anlatımını zenginleştirmek amacıyla da kullanılabilir. Coğrafik, kültürel, dönemsel ve sosyal çağrışımlar yapmak gibi işlevler de üstlenebilir. Müzik bir filmin zamanı ve yerinin yanı sıra türünü de belli edebilir. Bu kategorileştirme izleyicilerin filmde “doğru” beklentiler içine girmesine yardımcı olur. Eğer film müziği bir Western filmi çağrıştıyorsa, izleyicilerin çoğu filmin nasıl gelişeceği, filmde nasıl karakterler olacağı ve filmin nerede/ne zaman geçtiğine dair belli bir beklenti içerisinde olurlar. Bazı besteciler ve yönetmenler müziğin belirtici özelliğini kullanmayı tercih etseler de, bazıları müziğin filmin türüne, ortamına ve temasına karışmasına izin vermezler. Özel temalar aracılığıyla müzik filmdeki karakterleri de yansıtabilir. Bir karaktere belli bir müziksel motifin atanmasıyla birlikte müzik, sadece o karakterin izleyici tarafından fark edilmesini değil, aynı zamanda müziğin tarzı vasıtasıyla o karakterle ilgili istenilen duyguların uyandırılmasına da yardımcı olur. Filmlerde genellikle biçimsel bir araç olarak belirlenen ve kullanılan müzikal motifler, çoğu zaman filmin “tema şarkısı” olarak adlandırılır. Bu terim, kendi kompozisyonlarında birçok karaktere tema şarkıları atayan Richard Wagner’in teorik yazılarında ortaya çıkmıştır (Kalinak, 1992: 61-63). Müziğin anlamsal boyutu, “gerçek dışı” oluşumuna rağmen, izleyicinin zihni üzerinde etkilidir. Diyalog içeren sahnelerde (bazı durumlar haricinde gerçek yaşamda diyaloglar sırasında arka fonda müzik yoktur) izleyici müziği görmezden gelir. Sesler filmdeki gerçeklik yanılsamasını desteklerken aynı zamanda izleyicinin dikkatini de istenilen noktalara da çeker. ‘Bakış açısı’ (Point of view shots) çekimleri karakterin perspektifini yansıtmak için yaygın olarak kullanılsa da, ses ve müzik karakterin duygu açısına, duygu durumuna, hareketlerine ve etrafındaki dünyayı nasıl deneyimlediğine odaklanabilir. 1.6 Film Müziğinin Duygusal İşlevleri Müziğin bu işlevi seyircinin duygularını harekete geçirme özelliğine sahiptir. Müziğin duygular üzerindeki etkisi, filmlerde kullanıma sebeplerinden biridir. Duygu kavramını, filmin içeriğine göre daha belirli bir şekilde tanımlamak amacıyla, Annabel J. Cohen (2010: 880), farklı duygu türleri tanımlamıştır. Bu tanımlar müziği sinema dışı bir bağlamda ancak sinemada da kullanılabilecek bakış açısından yorumlamaktadır. Öncelikle müzik, izleyici o an o hissi yaşamıyor olsa bile aşına olduğu ve tanıdığı belli bir hisse karşı tepki vermesine neden 24 olabilir. Burada duygunun pasif algılanmasından farklı olan şey, müziğin izleyicide öznel bir his ortaya çıkarma etkisidir. Bu da kişinin o anda aktarılan duyguyu objektif olarak algılamaktan öteye geçip öznel bilinçaltında hissetmesidir. Müzik izleyiciyi filmdeki bir karaktere veya olaya karşı ‘yoğun etki’ içine sokabilir. Cohen, ruh hali (mood) ve duygu (emotion) arasındaki farka dikkat çekmektedir. Mood, seyirciyi sahneyi belli bir biçimde deneyimlemesini sağlayan duygusal bir atmosfer, ruh halidir. Örneğin gerginlik (suspense) müzikle elde edilen bir ortam türüdür. Ruh halinin aksine duygu bir ‘şey’ ile ilgilidir. Duygu, duygunun oluşmasına neden olan şey ne ise ona bağlı olarak oluşur. Filmleri düşündüğümüzde bu ‘şeyler’ ekranda görünenlerdir ve duygular görünenler aracılığıyla oluşur. Müzik tarafından oluşturulan çağrışımlar kendilerini otomatik olarak görsel odak noktalarına veya anlatımda ima edilen konulara bağlarlar. Cohen (2010 : 880), film içeriği müzik tarafından oluşturulan bir ‘duygu objesi’ yarattığı için, eğer duygu hissedilirken müzik eşlik ediyorsa, film bu objenin oluşturduğu duyguyu tanımlamaya yardımcı olduğunu vurgulamaktadır. Brown da Cohen gibi müziğin çağrışımlar yaratmak için kullanıldığını, görüntüler ve müziğin birleştirilmesiyle duyguların ortaya çıktığını dile getirir. Bu durumun duyguları başka biri veya bir şeye, yani bir karakter veya duruma, yüklerken aynı zamanda seyircinin duyguyu yaşamasına olanak sağladığını dile getirir (Brown, 1994: 27). Görüntü ve müzik arasındaki oluşturulacak karşıtlık, seyircide uyanacak duyguları farklılaştırabilir. Quentin Tarantino’nun Rezervuar Köpekleri (1992) adlı filmdeki işkence sahnesindeki “Stuck in the Middle with You” şarkısının kullanımını

inceleyen Kalinak durumu şöyle örneklendirir: Rezervuar Köpekleri'nde (1992) Bay Sarışın'ın sadistik yapısı gibi, görüntü ve müziğin bilinçli olarak birleştirilmesi çok belirgin bir duygusal formül çıkmasına neden olabilir. Müziğin farklı biçimlerdeki kullanımı seyircide duygusal reaksiyonlara sebebiyet verir. Tarantino örneğindeki müzik kullanımı Bay Sarışın'a karşı merhamet ve özdeşleşme hissi oluşur. Bay Sarışın'ın kurbanına karşı merhamet duymak yerine, müzik sayesinde izleyici bu psikopat işkenceciyle duygusal bir bağ geliştirmeye başlar (Kalinak, 2010, s. 1-8). Bu örnekten yola çıkarak Kalinak müziğin görsel ve işitsel bilgileri algılayış şeklimizi nasıl manipüle edebileceğini göstermiş oluyor. 1.7 Müzik ve Dil İlişkisi Müzik ve dil doğaları gereği benzerlikler ve farklılıklar taşırlar. Genel anlamla dil konuşma eylemi ile koşutluk gösterirken, müzik ise sözsüz ezgilerle bağlantı içindedir. Dil sözcükler ile konuşurken müzik seslerle konuşur. Erol (2015, s. 12), müziğin hangi çağ ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılırsa yapılınsa fiziksel bir fenomen olarak seslere dayandığını dile getirir. Seslerin tümleşik bir kompozisyon halinde bir araya getirildiği süreçte müzik, armoni, ritm ve zamanı bir araya getirerek bir anlatım ortaya koyar; tıpkı dilin sözcükleri bir araya getirmesi gibi. Müzik ve dil yapısal özellikleri ve iletim biçimleri aracılığıyla bireylere bilgiler ve anlamlar sunarlar. Dil sözcükler kullanır, sözcükler bir araya gelerek anlamlar aktarır. Ancak müzik sözlü diller gibi her bireyde aynı anlamı yaratacak bir yapı değildir.

3Peretz ve Zatorre, müziğin, dilin aksine belli bir semantik sistem ile ilişkili olmadığını yine de, müzikal parçanın adı, söyleyen şarkıcı, şarkının türü gibi yan unsurlar üzerinden bir tür çağrışımsal anlam

aktarabileceğini dile getirir (Önal, 2012, s. 13). Müziğin sunduğu

3anlamın aslında bir duygu oluşumu sonucu olduğu söylenebilir. Jackendoff müziğin temel olarak herhangi bir duygu taşımayan fiziksel ses dalgalarından oluştuğunu ve neşeli, dingin, hüzünlü gibi duyguların, zihinde meydana geldiğini ileri sürer

(Önal, 2012, s. 14). Müziğin duygularla olan yakın ilişkisini anlamak adına bir çok düşünür müziğin dil olup olmadığı sorusu üzerine düşünmüştür. Bu soruya Fubini (2014, s. 32), müziği sözel dilden ayıran şeyin, duygular dünyasıyla arasındaki özel ilişki olduğu görüşüyle cevap verir. Sözel dillerde sözcük aracılığıyla duygular gösterilebilir, fakat sözcüklerin duygularla bir yakınlığı yoktur bu sadece uzlaşımsal bir ilişkiyle ilgilidir. 1.8 Seyir Deneyimi Sinema deneyimi kuşkusuz gelişen teknolojiyle farklılaşarak değişim gösteren olgudur. 28 Aralık 1895 günü, Lumière kardeşlerin hareketli görüntüler ve müzik (canlı piyano performansı) içeren gösterimi, yeni bir icadın (cinematographe) halka tanıtılması olarak organize edilmiş olsa da ilk sinema deneyimi olarak varsayılabilir. "Trenin Gara Girişi" adlı film seyircinin ilk film deneyimi olarak tarihe geçmiş, korku ve panik içinde gerçekleşmiştir (Göker, 2017, s. 433). Daha önce yaşanmış olayların perdeye yansıtılarak yeniden gösterilmesi karşısında seyirci heyecanlanmış, şaşkına dönmüştü. Bu yenilik kısa sürede tüm dünyanın ilgisini üzerine çekmiştir. İlgiyi bir anda üzerine toplayan gösterimler gezici fuar ve panayırkların vazgeçilmez etkinliği olduğu gibi, gösterim yapılmasına uygun her tür mekanda gerçekleştirilmiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki film izleme deneyimi ile günümüz arasında büyük farklılıklar vardır. Sinema icat edilip halka ulaşmasından önce filmlerin sabit bir ekrana yansıtılması olarak tanımlanıyordu (Hansen, 1991: 23). İlk filmler, klasik bağlamda seyirci yaratma mekanizmasına sahip olmasalar da çeşitli çekim ve stratejilerin uygulanmasıyla insanların dikkatini çekmeyi başarmıştı. İlk gösterimler cafeler, müzikholler gibi mekanlarda ve ya gezici fuarlar gibi alanlarda gerçekleşmekteydi, sinema salonları henüz inşa edilmemişti. Sinema salonlarının doğuşu sinemanın icat edilmesinden on yıl sonra başlamıştır (Jeancolas, 2004: 14). Sinema salonlarının açılmaya başlamasıyla sinema artık fuarlarda yer alan bir etkinlik olmaktan çıkar ve ayrı bir sosyal etkinliğe dönüşür. İngiltere, Almanya, Fransa ve A.B.D gibi ülkelerdeki ilk sinema salonları 1905-1910 yılları arasında açılır ve sayılar hızlıca artar. İzler kitle oluşumu sinema salonlarının inşa edilmesi ve klasik Hollywood sinemasının temellerinin atılmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. A.B.D'te ilk sinema salonu 1905 yılında açılmış, 1909 yılına gelindiğinde ise 8000'e ulaştığı ve haftalık izleyici sayısının 45 milyon

olduğu tahmin edilmektedir (Öz, 2012: 66). Sinema hem sanat hem endüstridir, filmler seyirciye ulaşırsa varolur. Bu durum ekonomik açıdan değil, aynı zamanda filmlerin alınması için de önemlidir. Sinema dendiğinde sanat ve endüstri olmasının yanında film gösterilen mekanlar da akla gelir. Sinema salonlarının sayıca fazla olması kitlelere seslenebilen ve sosyal aktivite olduğunu da akla getirir. Sosyal bir aktivite olarak değerlendirilebilmesinin nedeni sinema salonunun mekansal düzeni ve kalabalık bir ortamda seyir deneyimi sunmasındandır. Öz (2012, s. 61),

10sinema salonundaki kalabalığın aynı amaçla bir arada olduğunu, aynı anda seyir deneyimini yaşadığını ve bu deneyimin yaşandığı anın öncesi ve sonrasındaki sosyal pratikleri de hesaba kattığımızda, bunu sosyal bir olgu olarak nitelendirmemiz

gerektiğini dile getirir. Sinemanın sosyal yönü ile ilgili Ian Charles Jarvie önemli çalışmalar yapmış bir isimdir. Jarvie sinemanın sosyal yönüne şu şekilde vurgu yapar: "Sinema tam anlamıyla bir kitle sanatıdır; yalnız seyirci kitesine hitap ettiği için değil, kişinin sürekli devam eden gösterinin karanlığında kaybolmuş olması yüzündendir. Etrafında kimin oturduğunun farkında değildir, film boyunca çevresiyle sosyal bir alışverişi olmaz ve kimse görmeden çıkıştan gizlice kaçabilir. Yine de, sinemaya gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların birarada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir. Bundan sonra da, sinemanın evrensel popülerliğinden kaynaklanan filmi, yıldızlarını vs. konuşmak, tartışmak sosyal faaliyeti gelir. Film görmemiş bir insan bu faaliyete katılamaz. Bu nedenle sinemaya gitmenin sosyalleştiren bir unsuru vardır" (Jarvie, 1993, s. 23). Sinemanın sosyal yönünü yanında insan zihniyle de güçlü bir bağı vardır. Sinema deneyimi, seyircilerin film izlerken yaşadıkları her tür deneyimi kapsar. Sinema salonunun karanlık ve sessiz oluşu, seyredilen filmin görme ve işitme duyularını adeta kuşatmasını akla getirir. Bu durum seyircinin kalabalık bir mekanda filmi tek başına alımladığını ve duygulanım yaşadığını düşündürür. Temel seyir deneyimi göz önüne alındığında, salon kalabalık olsa da seyirci filmi tek başına alır, filmi kendi fiziksel ve zihinsel faaliyetleri aracılığıyla deneyimler. Sinemasal deneyim, görüntüler ve seslerin seyircinin duyularını etkisi altına alması

4hem de düşünümsel olarak ne izlediğimiz, izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk

düşer (Casetti, 2011, s. 81). Casetti (2011, s. 81),

4bu durumda çarpıcı bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda dikkatimiz keskinleşir, nasıl bakmamız gerektiğini ve bakmakta olduğumuzu da

bildiğimizi söyler. Teknoloji geliştikçe ses, renk gibi unsurlar görüntülere dahil olmuş, sinema salonları değişmiş, düz perdelerden panoramik perdeler geçilmiş ve olgunlaşmıştır. Casetti (2011, s. 83),

4sinematografik izleyiciyi tanımlayan şeyin onun gözlemci olarak konumlanması değil, bedeninin yoğun bir duyarlılık ile bütünleşmesi, bu sayede diğerleriyle hemhâl olarak kaynaşması olduğunu söyler. Film

izleme deneyimi üzerine düşünen Frampton, filmle seyirci buluşmasıyla seyircinin dolaysız bir anlam ve bilgi ürettiğini söyler (2012, s. 231). Görme ve işitmeye dayalı deneyimin dil, kişilik, bağlam vb. gibi etkenlerin süzgecinden geçen bir düşünce tarzı olduğunu, üstelik aynı filmi her bireyin farklı deneyimleyeceğini söyler

(Frampton, 2012, s. 232). BÖLÜM II. YÖNTEM 2.1 Kuramsal Çerçeve Film ses, söz, müzik ve hareketli imge katmanlarıyla bir metin olarak ele alınabilir. Metinselci yaklaşımların tarihine bakıldığında karşımıza yorumsama yaklaşımı çıkmaktadır. Hermenötik (Yorumbilim) 19. yüzyılda Friedrich Schleiermacher ve Wilhelm Dilthey'in çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır (Sayın, 1999, s. 11). Hermenötik anlamının nasıl gerçekleştiği üzerine yoğunlaşan bir yaklaşımın adıdır. Anlama kişinin kendini, dünyadaki yerini bulmasına yardımcı olan bir uğraş olarak kabul edilir. Hermenötik'in yoğunlaştığı esas konu, yorumcunun metinle olan ilişkisidir. Sinema bağlamında düşünüldüğünde hermenötik, film ve seyirci arasındaki ilişkiyi incelemek adına kalkış noktası oluşturabilecek bir alan olarak düşünülebilir. Seyircinin anlamlandırma yapabilmesi için metne yani filme ihtiyaç duyduğu, metin olmadan anlamlandırma gerçekleştiremeyeceği söylenebilir. Yorumsamanın bir diğer temsilcisi Hans Georg Gadamer, metinleri anlamak için yapıt ve okur arasındaki söyleşiden hareket eder (Sayın, 1999, s. 13). Yorumcu, metinle söyleşi içinde yani geçmiş ile yaşadığımız zaman arasında anlamaya dayanan bir bağ kurmalıdır. Söyleşinin temelinde soru-yanıt ilişkisi yatar. Bu ilişki tarafların belli bir konu üzerinde iletişim kurmalarını sağlar. Ancak önemli olan husus, konuşan tarafların konularına eğilmeleri, kendi savlarının değil, söyleşinin konusunun giderek belirginlik kazanmasını sağlamaları, kendilerini bu 'nesnel konunun yönetimine' bırakmaları demektir (Gadamer, 1975'ten akt. Sayın, 1999 :13). Metnin sunduğu anlamlar dünyasına kendimizi kaptırırız ve onunla etkileşime gireriz. Dolayısıyla seyircinin anlamlandırma süreci metni okuması, metinden aldığı mesajlara bir nevi karşılık vermesiyle sürer. Bu durum tıpkı Gadamer'in söylediği gibi aslında okurun metinle söyleşi içine girmesiyle eşittir. Okur bir metni anlamak, yorumlamak için yaklaştığında yorumbilimsel bir durum ortaya çıkar (Sayın, 1999: 14). Bu durumda metin ve okuru etkileşim süreci sonucu oluşan bir bütün olarak görmek gerekir. Okur metni anlamak istediğinde sadece yazarın bakış açısına, söylediklerine, metnin nesnel konusuna yönelmesi gerekmektedir. Okurun metni anlama biçimini yönlendiren sadece metnin konusu değil, okurun kendi öznelidir. Sinema filmleri, farklı anlatım teknikleri barındıran görsel işitsel metinlerdir. Seyirci metinleri alımlarken hakeretli görüntüler ve seslere maruz kalır. Filmlerde görülen ve duyulan her öge bir anlam taşıyıcısıdır. Bu durumda filmin çok katmanlı yapısını oluşturmak üzere seçilip elenerek katılan sesler, görüntüler ve müzik seyirci tarafından bir bütün olarak alımlanacaktır. Gadamer'in perspektifinden düşündüğümüzde yazar, anlamın içinde saklı olduğu bir metin yaratır. Bu metni anlamak aslında yazarın baktığı pencereden bakmak gibidir. Yazar ve okur arasındaki söyleşi

14belirli bir şimdinin ufku oluşturur. Bu

bakımdan anlama aslında yazar ve okurun ufuklarının kaynaşması, ufuklar

14arasındaki bağıdır. Gadamer'in ufukların kaynaşması olarak ortaya koyduğu düşünce, geçmişle bugün arasındaki sonsuz, sınırsız söyleşiye işaret eder

(Çelik, 2013, s. 131). Buradan hareketle anlamın okur yerine metin ve yazarda olduğu görüşü 19. yüzyılda hakim görüş olduğunun bir göstergesi gibidir. Oysa 20. yüzyıl düşüncesi, bilimsel gerçeğin, bilim insanının bilim nesnesine nasıl baktığına, hangi bakış açısıyla baktığına bağlı olarak değişebileceğini imler. 20. yüzyıl'a dek edebiyat alanında okur ikinci plana atılmış, araştırma konusu olmaktan uzak kalmıştır. Bilim ve sanatta yaşanan paradigma değişikliğiyle okur ve metin arasındaki karşılıklı etkileşim, okuma ve anlama sürecinin nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği, okurun hangi toplumsal, bireysel ve psikolojik etkenlerden etkilendiği gibi konular irdelenmiştir. Fenomenoloji, algılayıcı/alımlayanın anlam belirleme/yaratma konusundaki merkezi rolüne vurgu yapan bir modern bir felsefi eğilimdir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005, s. 49). Yöntemsel çerçevesini Husserl'in oluşturduğu fenomenoloji felsefi-bilimsel bir yöntemdir. Husserl'e göre, felsefi araştırma nesnesi dünyada bulunan nesnelere değil insan bilincinde oluşan, görünen şeylerdir ve fenomenoloji de insan bilincinde oluşan anlamları keşfetmektir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005, s. 49). Müziğin duygu ve anlam yaratabileceği bilinmektedir. Yönetmen seyirciye görsel-işitsel bir metin sunar. Yönetmen, sinemanın tüm unsurlarını kullanarak anlatım yapar. Metin içindeki her öge bir şeyler anlatır, müzik ise seslerin ve sözlerin anlatamadığını anlatır. Metinde yer alan müzik yönetmenin imge dünyasını oluşturan sesler gibidir. Her ne kadar hem yönetmen hem besteci olan sanatçılar olsa da

genellikle film müzikleri besteciler tarafından yazılırlar. Bu durum aslında sinema metinlerinin iki yazarı olduğunun göstergesidir. Araştırma için seçilen filmlerin müzikleri de farklı besteciler tarafından bestelenmişlerdir. Seyir süresince seyirci, sinema metninde yazar-yönetmen ve yazar- bestecinin sunduğu imgelerle karşı karşıya kalır. Metinle kurduğu söyleşi sonucu bilincinde belli başlı düşünceler, duygulanımlar oluşur. Müzik seslerden oluşan ve insan zihnine dolaysız ulaşabilen soyut bir sanattır. Soyut bir yapıya sahip olan müziğin her seyircinin zihninde farklı anlamlar ve duygular yaratması kaçınılmazdır. Seyircinin alımladığı metin sayesinde anlamlar yaratabileceğini unutmamak gerekir. Sinema metni yönetmen ve besteci tarafından yazılsa da son söz okurundur. Anlamın her birey için öznel bir fenomen olduğu düşüncesi Husserl'in görüşlerini akla getirir. Husserl, insanın anlam arayışı, anlama duyduğu gereksinimle ilgili; her bireyin dünyaya kendi anlamını verdiği, bu anlamlandırmayı yapmak içinde kendi bilincine ve bu bilincin yönelimi, özgür iradesiyle olacağını söyler (Savaş, 2002: 72). Okur odaklı yaklaşımlar 1920'li yıllarda I. A. Richards, 1930'larda D. W. Harding ve Louise Rosenblatt, 1950'li yıllarda Walker Gibson çalışmalarıyla öne çıksa da esas olarak 1970'li yıllara gelindiğinde geçerlik kazanmışlardır. 1970'li yıllarla birlikte okurun etken oluşuyla yeni bakış açıları ve yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Almanya, Amerika ve Fransa gibi ülkelerdeki kuramcılar yeni yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Okur merkezli kuram yazın eleştirisinde yarım yüzyıl boyunca hükmeden biçimsel (formalist) yaklaşıma tepki olarak ortaya çıkmıştır (Guerin, Labor, Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 350). Formalizm bir eseri yazıldığı dönemden, yazarından, okurundan ve tasvir ettiği tarihsel dönemden bağımsız kendine has bir varlığa (existence) sahip bir sanat nesnesi olarak kabul eder. Formalizm metne odaklanan, tüm değer ve anlamın metinde saklı olduğunu savunan bir bakış açısı benimser. (Guerin, Labor, Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 351) Okur merkezli yaklaşımlar ise bu görüşe karşı konumlandırılır. O zamana dek görmezden gelinen okuru merkeze almış ve metnin okur tarafından okunana dek var olmadığını hatta metni okurun yarattığını iddia eden bir yaklaşım benimsenmiştir. Bir başka deyişle, bir yazılı metnin okuru yoksa, eserin var olmadığı en azından okunana dek metnin bir anlamı olmadığı savını benimsemektedir (Guerin, Labor, Morgan, Reesman, & Willingham, 2005: 351). Metne anlam veren okurdur, okur da anlamı ne olursa olsun (okurun anlamlandırması) metnin anlamının ne olduğunu okur belirler. Okuru merkeze alan bu yaklaşımla birlikte okura yeni bir rol verildiği hatta okurun özgürleştirildiği söylenebilir. Hans Robert Jauss "Alımlama Estetiği" kuramıyla okur-merkezli kuramlara tarihsel bir bakış açısı katmış ve okurların metinleri alımlarken kullandıkları kriterleri tanımlamak için "beklentiler ufku" (horizon of expectations) kavramını kullanmıştır (Brooker, Selden, & 31 Widdowson, 2005: 50). Beklenti ufku, metnin nasıl değerlendirildiğini ve yorumlandığını gösterir fakat anlamını ortaya koymaz. Beklenti ufku hem yazar hem okurda oluşur. Yazar metnini yaratırken bazı beklentiler çerçevesinde bir niyet taşır. Okur da metne beklentileri ve deneyimleri dolayısıyla yaklaşır. Beklentiler ufku, okurun metinden tarihsel, toplumsal, kültürel olarak bir ön beklenti içinde olmasıdır. Okur bu sayede tarihsel bağlam içine yerleştirilir. Okur, içinde bulunduğu dönemin şekillendirdiği beklentiler ufku ile metne yaklaşır, estetik yaşantısı beklentilerinin karşılandığı ölçüde gerçekleşir. Jaus'un yaklaşımıyla yazar ve metin edilgen bir konuma yerleştirilirken, okur ise dönemin şartlarıncı şekillendiği için edilgen, bu şartları öznel yorumlarıyla ve kendi alımlamasıyla yansıttığı için etken/belirleyici bir konumdadır (Kavalcı, 2017, s. 62). Yazarların belli beklentiler içinde sunduğu metnin okurlar tarafından nasıl alımlandıkları her sanat eseri için merak konusudur. Alman Alımlama Estetiği kuramcısı Wolfgang Iser, Jaus'un aksine bağlamsızlaşmış (econtextualizes) ve tarih dışında tutulmuş (dehistoricizes) metin ile okur olduğunu söyler (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 52). Wolfgang Iser, edebi metinlerde her zaman boşluklar olduğunu ve bu boşlukların okuyucu tarafından doldurulabileceğini iddia etmektedir. Iser, metni, okur tarafından edebi olmayan normlara, değerlerine ve deneyimlerine göre "somutlaştırılmış" bir potansiyel yapı olarak kabul etmektedir (Brooker, Selden, & Widdowson, 2005: 52). Metin ve okur arasındaki etkileşimi sonucu ortaya çıkan durumu Iser okurun verdiği estetik bir karşılık (aesthetic response) olarak nitelemiş, bunun nedeninin de ortaya çıkan etkinin okurun hayal gücünü harekete geçirmesiyle hayata geçmesinden kaynaklandığını dile getirmiştir (Shi, 2013: 983). Iser, anlamın, metnin içinde potansiyel olarak var olduğunu okurun görevinin onu ortaya çıkarmak olduğunu savunmuştur. Jaus içinse anlamı oluşturan şey farklı dönemlerin okurda oluşturduğu beklentiler ufkuydu. Ancak Fish anlamı oluşturanın salt okur olduğunu söyler. Amerikalı kuramcı Stanley Fish, tarihsel ya da metinsel bağlamlara başvuramaz. Fish okur üzerinden farklı bağlamlara sığmaz ama bunu anlam üzerinden yapar. Ortaya koyduğu en büyük yenilik de budur. Onun kast ettiği anlam olgusuyla Iser'in ya da Jaus'un kast ettikleri çok farklıdır (Kavalcı, 2017: 64). Fish'e göre anlam, metinden, yazarın niyetlerinden, kullanılan dil öğelerinden ve tüm diğer etkenlerden bağımsız olarak ortaya çıktığını, anlamı

oluşturan şeyin bu öğeler değil, okurun okuma eylemi olduğunu söyler (Kavalcı, 2017: 64). Her metin gibi sinema filmleri de ancak seyircisine ulaşırsa var olur. Çok katmanlı bir yapı olarak sinema metni bir dil ve dil öğeleri (anlatım unsurları) içerir. Yönetmen metnini sinema dilinden ve anlatım unsurlarından faydalanarak yaratır.

16Anlamanın üretilme süreçlerini ortaya çıkarmakla uğraşan göstergebilim, 20. yüzyılın dilbilimsel çalışmaları sayesinde gündeme gelmiş olsa da, ilerleyen yıllarda özerk bir bilim dalı haline gelmiştir. İletişim olarak

kullanılan her şeyin; sözcükler, görüntüler, sesler, müzik gibi pek çok şeyin

24göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde

inceler, sözlü ve sözlü olmayan olayların anlamlarının yapısını analiz eder (Ünal, 2014, s. 1). Christian Metz, sinema göstergebiliminin kurulmasında göstergebilimin ilkelerinden yola çıkmıştır. Sinemanın doğal dillerle olan yakınlığından ötürü Metz önce sinemanın dil olup olmadığı sorusuna yönelmiştir. Araştırmaları ışığında sinemanın hem bir dil hem de dil olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Sinemanın doğal dillere benzememesine rağmen Metz, sinemanın yine de bir dil olduğunu, bu dilin onu aynı zamanda bir sanat yaptığını, sinemanın varolan bir dil değil, bulgulan, kişisel ve biçime olanak tanıyan bir dil olduğunu söyler (Erdoğan, 1989, s. 18). Metz'in bakış açısına göre sinema görsel yanıyla değil, öykü anlatması, anlatisallığıyla öne çıkar. Film dilinin ayrımlı öğeleri anlam taşıyıcı olarak kabul edilir. Sinema metinleri (filmler) görsel-işitsel bileşenlerden oluşan bir yapı olduklarından incelenmeye açıktırlar. Göstergebilim yapı özelliği taşıyan tüm xxxxxxxları inceleme alanına dahil edebilir. Sinema seyirciye ulaşma amacı taşıdığından, her film hikayesini seyirciyi göz önünde bulundurarak anlatır. Bu durum sinema ve seyirci arasında bir alışveriş olduğunu gösterir. Lotman (2011, s. 51),

30perdedeki her görüntü bir göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon

taşıdığını söyler. Anlatıcı olarak yazarın metnini görsel işitsel imgelerle doldurur.

9Beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya katılır; Bu nedenle, olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki gösterir (Lotman,

1999, s. 26). Barthes, incelenecek olan nesneye, inceleyen kişinin ve inceleme etkinliğini hesaba katarak yaklaşır. Barthes inceleme nesnesini yapıt, etkinliğini ise okuma olarak tanımlar. Barthes, yazarın metin çözümlenmesi sırasında aslında önemli bir öge olmadığını dile getirmesi "yazarın ölümünü" anlamına gelmektedir. Barthes'a göre metin yaratımı sırasında 33 yazarın rolünün en az derecesine indirilmesi gerekmektedir. Onun yerine, eleştirmenin metnin özellikle dilsel ve yapısal özelliklerine dikkat etmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu şekilde yapıtın en derin anlamına varmak mümkün olmaktadır BARTHES + DERRİDA Okur-merkezli

34eğilimlerin her birinin altında yatan düşünce, herhangi bir metnin (dilsel

olsun ve ya olmasın) işleyişi,

17metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması bakımından alıcısının oynadığı rol ve metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir (Eco,

1991, s. 16-17) 2.2 Yazar-Metin-Okur Yazar-metin ve okur arayüzü oluşturulurken yazarların ve okurların görüşleri çerçevesinde araştırma sarmalı oluşturulmuştur. Okur araştırma sarmalının önemli parçalarından biri olduğundan okur merkezli yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Okur araştırma sarmalının bir parçası olduğundan, araştırma için xx gönüllü sinifle çalışılmıştır. Araştırma, katılımcılara yarı yapılandırılmış sorular içeren seyir yönergesi ve ses dosyaları verilmiş, ayrıca literatür taraması uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Seyir yönergesi, katılımcılara e- posta yolu ile gönderilmiş, katılımcılar yönergede sorulan yarı yapılandırılmış sorulara verdikleri cevapları ve ürettikleri metinleri yine e-posta yolu ile göndermişlerdir. Verilen seyir yönergesi; Seyir Öncesi, Seyir Sırasında ve Seyir Sonrası olmak üzere üç katmandan oluşmaktadır. İlk katmanda katılımcılara sinema ile ilişkileri ve düşünceleri, film ve müzik ilişkisine dair görüşleri, film müzikleri ilişkileri, Christopher Nolan sinemasıyla ilgili sorular sorulmuş son olarak da

28Film 1, Film 2, Film 3

olarak kodlanmış ses dosyaları dinletilmiştir. Verilen ses dosyalarının

28Film 1, Film 2, Film 3

olarak kodlanmıştır. Bu kodlama katılımcıların filmlerin ve ya müziklerin isimlerini bilmeden yanıtlamalarını sağlamak amacıyla yapılmıştır. İkinci olarak Seyir sırasında gerçekleşen katmanda filmleri izlerken müziklerle ilgili notlar tutmaları istenmiştir. Üçüncü katman olan Seyir sonrası için ise seyir sırasında tutulan 34 notlar ışığında Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerini kalkış noktası olarak kullanıp, film müziğinin film metnini anlamlandırma katkısına ilişkin bir değerlendirme yazmaları istenmiştir. Okurların yaratıcı eylemlerinin bir sonucu olarak seyir sonrası metin oluşturmaları istenmiştir. Katılımcılardan yeni bir metin oluşturmalarını istememizin nedeni; yazı tıpkı sinema gibi kişinin tekil yaratıcılığını motive eden bir eylemdir. Araştırmaya okurların dahil edilmesinin nedeni okurunda anlam üretme sürecine dahil olmasıdır. Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerinin seçilmesinin nedeni filmlerin kazandıkları ödüllere ek olarak uluslararası başarıya sahip olmaları ve tabiki müzikleridir. Filmlerin seçilmesinin ardında bu üç metnin içindeki müziğin farklı işe koşulması yatar. Araştırmada yer alan metinler farklı hareketli görüntü ve müzik kullanımlarını yansıtmaları amacıyla seçilmişlerdir. Memento filmi kurgusu ve diyalogların baskınlığıyla öne çıkan bir anlatı sunar. Filmde görüntüler baskın, müzik işlevselci bir tavırda yer almaktadır. Inception filminde hareketli görüntüler ve müzik arasında bir denge söz konusudur. Dunkirk filminde ise görüntüler ve müziğin aynı oranda baskın olduğu gözlenmiştir. Araştırma için Christopher Nolan'ın seçilmesinin farklı nedenleri bulunmaktadır. Christopher Nolan filmlerinde farklı anlam katmanları sunan bir yönetmendir. Nolan'ın uluslararası başarıya sahip, kendine has tarzı olan bir yönetmen olması ve Hans Zimmer ve David Julyan gibi başarılı bestecilerle çalışması olarak sıralanabilir. Yönetmen araştırma kapsamındaki filmlerden Inception ve Dunkirk'te Hans Zimmer, Memento filminde ise David Julyan'la çalışmıştır. Araştırma için Alımlama Estetiği kuramının seçilmesinin nedeni, sinemanın kolektif bir sanat olmasından ötürüdür. Farklı bakış açılarına sahip yapımcı, yönetmen ve besteci birlikte çalışarak yaratım yaparlar. Üretimin kolektifliği anlamlandırmanın kolektifliğini de beraberinde getirmektedir. Yazarlar metinlerini okurlara ulaşması için yaratmaktadırlar, her ne kadar metni yazarlar yaratsa da anlam okur tarafından belirlenir. Metin, okura ulaştığı sürece var olan bir yapıdır. Husserl, insanın anlam arayışı, anlama duyduğu gereksinimle ilgili; her bireyin dünyaya kendi anlamını verdiği, bu anlamlandırmayı yapmak içinde

kendi bilincine ve bu bilincin yönelimi, özgür iradesiyle olacağıdır (Savaş, 2002, s. 72). BÖLÜM III: TARTIŞMA VE YORUM Araştırma yazar, metin ve okur sarmalı oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Araştırmanın bu şekilde tasarlanmasının nedeni altında yazar, metin, okurun birbirinden ayrı düşünülmemesindedir. Yazar metnin yaratıcısıdır, okur ise anlamlandırma yapabilmesi için metne ihtiyaç duyar. Öte yandan metinde varolabilmek için okura ihtiyaç duyar. Bu pencereden bakıldığında yazar, metin ve okur ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Bu sebeple araştırma sarmalın tüm unsurlarının görüşlerine yer verilerek gerçekleşmiştir. Yazar ve metin okura belli bağlar açılarak okurun anlamlandırmasına katkı koyar. Bu sebeple önce araştırma için seçilen Memento, Inception ve Dunkirk metinleri incelenmiştir. Yazar olarak Christopher Nolan ve Hans Zimmer'in görüşlerine yer verilmiştir. Araştırma Alımlama Estetiği kuramı çerçevesinde şekillenmiş bu sebeple merkezine okur konumlandırılmıştır. Okur, hayal gücü aracılığıyla anlamı yaratan kişi olsa da yazarın sunduğu metin okurun anlam yaratımındaki rolü yadsınamaz. Sayın'ın da dediği gibi bağlam bilinmeden metnin anlam bakımından gerçekleşmesi olanaksızdır (1999, s. 44). Buradan hareketle bu bölümde araştırma için seçilen sinema metinleri incelenecektir. 3.1 YAZAR VE METİN ARAYÜZÜ 3.1.1 Yazar-Yönetmen Christopher Nolan Christopher Nolan, 1970 yılında İngiltere'de İngiliz babanın ve Amerikan annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Nolan, kariyerine sinemaya olan ilgisinden ayrı olarak zaman, gerçeklik, travmaya ve hafıza gibi konulara olan ilgisinden ötürü başlamıştır. Nolan, 7 yaşındayken

412001: A Space Odyssey (1968) ve Star Wars (1977)

filmlerinden etkilenmiş ve babasının Super 8 film kamerasını ödünç alarak kendi kısa filmlerini çekmeye başlamıştır. Londrada İngiliz Edebiyatı üzerine eğitim görmüş, eğitimi esnasında sinema ile hep iç içe olmuş, 1997'de kısa bir psikolojik gerilim filmi olan Doodlebug'u yapmıştır. Kendi imkanlarıyla düşük bütçeli filmler çeken Nolan, ilk uzun metraj filmi Following'i arkadaşlarıyla birlikte 6000 dolarlık bütçeyle tamamlamıştır. Film birçok önemli festivalde gösterilmiş ve yönetmen bu sayede sinema endüstrisinin dikkatini üzerine çekmeyi başarmıştır. Film, Nolan'ın karma zamanlı hikaye anlatımının ilk 36 örneği olarak karşımıza çıkar. İkinci filmi Memento (2000) ile İngiliz bağımsız sineması ile Hollywood'un takdirini toplamış ticari açıdan başarılı yönetmenlerinden biri haline gelmesine olanak sağlamıştır. Film, karakterin yaşadığı hafıza kaybını hissedebilmesi için öyküyü tersten göstermektedir. Memento'nun ardından Insomnia (2002) filmi ile ilgiyi terkar üzerinde toplayan yönetmen Batman üçlemesiyle seyircinin süper kahraman filmlerine bakış açısını değiştirmiştir. Nolan The Dark Knight Üçlemesinde Batman Efsanesini yeniden çakti:

23Batman Begins (2005), The Dark Knight (2008), The Dark Knight Rises (2012). Nolan, The

Dark Knight üçlemesinin yapımı boyunca, Prestige (2006) ve Inception (2010) filmlerini de çekmiştir. Nolan, dört Akademi Ödülü kazanarak eleştirmenlerin dikkatlerini üzerinde toplamıştır. 2014 yılında Interstellar (Yıldızlararası) filmiyle tekrardan öne çıkmıştır. Film bilim insanlarıyla gerçekleştirdiği kolektif çalışmalar ışığında yaratmıştır. Dunkirk (2017) Nolan'ın, tarihi bir olayı konu alan ilk filmidir. 3.1.2 Nolan'ın Ufkundan Metinler 3.1.2.1 Memento 2000 yılı yapımı olan ve

22Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilen film, Jonathan Nolan tarafından yazılmış kısa hikaye "Memento Mori "den uyarlanarak hayat bulmuş psikolojik gerilim

türünde bir filmidir. Alışılmışın dışında bir tarza sahip olan film tersten kurgulanmış bir hikaye yapısına sahiptir. Filmin ana karakteri olan Leonard (Guy Pearce) hastalığı nedeniyle kısa süreli hafızası işlevsiz bir halededir ve bu durumdan ötürü sorunlar yaşamaktadır. Yeni anılar biriktiremese de sevdiği kişiyi hatırlamakta fakat onu acı bir şekilde kaybetmesinden sonra adaleti yerine getirmeye kararlıdır. Leonard,

karısının tecavüze uğrayıp öldürülmesinin ardından hayatını bir araya getirmek için mücadele eden bir adamdır. Ancak Leonard'ın sorunları onun durumundaki çoğu insandan farklıdır; Leonard karısını öldüren adam tarafından ciddi bir şekilde dövülmüştür. Leonard'ın bu olaydan sonra yaşadığı sorunların en belirgin tezahürü, kısa süreli hafızasının tahrip edilmiş olmasıdır. Kısa süreli hafıza tahribinden dolayı herhangi bir yeni bilgiyi saklayamaz ve bir gün boyunca başına gelenleri takip etmek için bol miktarda not tutma ve Polaroid fotoğraflarına başvurmaktadır. Diğer bir yandan olayların seyrini unutmamak adına vücudunun bir çok yerlerine, topladığı bilgiler ve yaşadığı olayla ilgili bir çok dövme yaptırmıştır. Ancak Leonard, 37 karısının vahşice öldürüldüğü konusundaki farkındalığını korumakta ve suçlunun hala sokaklarda yürüdüğüne ikna olmuş bir durumdadır. Leonard, hayatını mahveden adama karşı intikam alma güdüsüyle, sempatik bir bar çalışanı olan Natalie'den (Carrie-Anne Moss) ve içinde ona güvenilmeyeceğine dair bir his olsa da arkadaşı olduğunu iddia eden Teddy'den (Joe Pantoliano) yardım alarak onu bulma çalışmalarına başlar.

3.1.2.2 Inception Christopher Nolan, Inception (Başlangıç) filminde Hollywood sinemasının pek fazla ele almadığı rüya, bilinçaltı olgularını ele alır. Nolan, Inception filmini insan zihni hakkında söylenenlerin ve insan zihninin sınırsız potansiyelinin heyecan verici olanaklarını araştırmaya çalışan bir film olarak tasarlanmıştır. Nolan, insan zihni ve rüyalar'a her zaman ilgi duyduğunu, uyanık olduğumuz fiziksel dünya ile zihnimizin bize rüyalar aracılığıyla sunduğu dünya arasındaki ilişkiyi yansıtan bir film yapmaya çalıştığını söyler (Pandora, 2015). Nolan, Inception ile ilgili görüşlerini "Inception'ın benim için ilgi duyduğum çok fazla farklı türü biraraya getirdiğini düşünüyorum. Öncelikle, eğlenceli ve büyük ölçekli bir aksiyon filmi, bir soygun filmi gibi, bir bilim kurgu filmi olan bir şey gibi farklı unsurları birleştiriyor. Ayrıca özünde bir aşk hikayesi olduğunu düşünüyorum." şeklinde aktarır. Nolan'ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere film farklı tür elementleri bir araya getirecek biçimde tasarlanmıştır. Nolan, Wired dergisine verdiği repörtajda filmi ilk başta soygun filmi yapısıyla tasarlamaya başladığını, bunun sebebinin ise tür bağlamında aksiyona en açık biçimin soygun filmleri olduğu gerekçesi dile getiriyor. Daha sonra bu tür filmlerin duygusal özellikler taşımadığını farketmiş ve seyirciye birilerinin zihninin duygusal dünyasını temsil eden, duygusal bir anlatı sunmam gerektiğini anladığını söyler (Capps, 2010). Nolan'ın filmde yakalamak istediği hem kahramanın hikayesi hem de soygunun kendisinin duygusal kavramlara dayanmak olduğunu dile getirir. Nolan'ın amacının herkes tarafından anlaşılacak, ortak paydalar barındıracak bir film yaratmak olduğunu söyleyebiliriz. Nolan'ın "Oradaki herkes için kesinlikle küçük de olsa bir şeyler olduğunu düşünmekten hoşlanıyorum, benim tek arzum dünyada farklı insani deneyimlerini kucaklayan bir hikaye yaratmaktır." şeklinde aktardığı görüşleri bu düşünceyi destekler niteliktedir (Videos, 2010). Christopher Nolan filmlerindeki müzik, yorumlanışı güçlü ve anlam yaratıcı olarak tarif edilir. Özellikle Inception filminde çeşitli rüya ve gerçeklik katmanlarını anlama ve bu katmanlar arasındaki geçişi anlama işlevi bağlamında, filme yönelik sinema yazılarında ve teorik yaklaşımlarda vurgulanmıştır (Furby & Joy, 2015, s. 233). Nolan Inception filminin müziği ile ilgili: senaryoyu yazmadan önce Hans Zimmer'i filmin müziği ile ilgili, seyirciye filmi izlerken rehber olması, onları duygusal bakımdan, zaman ve mekan konusunda yönlendirme gibi istekleri ve beklentileri konusunda bilgilendirdiğini söylemiştir (Furby & Joy, 2015, s. 233). Inception filminin müziği genel olarak işlevsel müzik, yani filmin alımlanmasında belirli amaçlar için üretilen veya üretilen müzik olarak tanımlanır (Furby & Joy, 2015, s. 233). Filmin müziklerini besteleyen Hans Zimmer müziğini, çeşitli rüya katmanlarını barındıran karmaşık anlatı yapısı içinde yol gösterici olarak tanımlamaktadır (Furby & Joy, 2015, s. 234). Bu sebeple hikayenin önemli bir elementi olarak hem diegetik hemde non- diegetik olarak kullanılmış

26olan Édith Piaf'ın 'Non, je ne regrette rien'

şarkısına odaklanmıştır. Zimmer besteleme sürecinde ana odak noktasının filmin duygusal dünyası olduğunu dile getirir. Zimmer görüşlerini "Odak noktam her zaman hikayenin duygusal dünyasıydı, hikayenin duygusal yönünün filmin en güçlü yanlarından biri olduğunu düşünüyorum." Şeklinde aktarır (Female.com.au). Christopher Nolan states, "I always want Hans Zimmer to be inspired by the picture, but I also like to hear where his imagination would go in interpreting the ideas of the script. Based on that, we start finding interesting points of synchronisation between the movie and the music." Female.com Inception Konu Inception (Başlangıç) Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilmiş, 2010 yılında vizyona girmiş içinde bilim kurgu, aksiyon, gerilim öğeler barındırır. Film özünde Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) karakterinin çocuklarına tekrar ulaşmak için verdiği uğraşı anlatmaktadır. Cobb kabaca bir tabirle yetenekli

bir hırsızdır. Fakat Cobb'u ayıran özellik değerli nesnelere ve ya para çalması değil bilgi peşinde olmasıdır. İnsanların en savunmasız olduğu uyku anında rüyalar aracılığıyla bilinçaltılarına girerek para karşılığında bilgi hırsızlığı yapmaktadır. Bu sıradışı yöntemi kullanması onu bir suçlu haline getirmiştir. Bu durum onu sevdiklerini ve çocuklarını geride bırakarak kaçmak zorunda bırakmıştır. Çocuklarının özlemini çekmekte olan karakterin karşısına kendisiyle ilgili tüm suçlamaları kaldıracak kadar güçlü bir iş insanından bir teklif gelir. Cobb'un gözünde bu teklif çocuklarına ulaşmasının tek yoludur. Fakat bu iş Cobb'un daha önce yaptığı işlerden farklı olarak bilgi elde etmesi üzerine değil fikir empoze etmesi üzerinedir. Dostu Arthur tarafından imkansız olarak nitelenmesine rağmen Cobb bunu yapabileceğini söyleyerek işi kabul eder. Cobb bu görev için bir ekip toplar ve gerekli tüm araç gereçleri toplar. Ve Fischer isimli iş insanının bilinç altına girerek düşüncelerini değiştirmeye çalışır. Olay Örgüsü Rüyalar konusunda deneyimli bir karakter olan Dom Cobb kurduğu ekiple para karşılığında insanların rüyalarına girerek onların bilinçaltılarında yatan düşünceleri, sırları öğrenmeye gerekirse değiştirmeye çalışmaktadır. Zengin bir iş insanı olan Saito (Ken Watanabe), Cobb'a bir iş teklifinde bulunur. Saito, Cobb'dan rakip şirketin varisi Robert Fischer(Cillian Murphy) isimli iş insanının şirketi dağıtma fikrini zihnine aşılmasını ister. Bunu yapması karşılığında Cobb'un tekrar çocuklarını görebileceğini önündeki tüm yasal engelleri kaldırabileceğini söyler. Eğer işi başarırsa ayrı kaldığı çocuklarına geri dönebilecektir. Bu iş dostu Arthur (Joseph Gordon-Levitt) tarafından imkansız olarak nitelense de Cobb teklifi kabul eder. Cobb daha önce eşi Mal (Marion Cotillard) üzerinde bu yöntemi denemiş ve sonucu hüsrana olmuştur. Mal ve Cobb kendi kurdukları rüya içinde yıllarca birlikte yaşamışlardır. Geçen yıllar içinde Mal içinde buldukları rüyayı kendi gerçekliği olarak kabul etmiş fakat Cobb rüyada olduklarının hep farkında olmuştur. Bunun üzerine Cobb, rüyadan uyanmaları gerektiği fikrini Mal'ın bilinçaltına empoze etmiştir. Çift rüyadan uyanmıştır artık fiziksel gerçeklikteki hayatlarına dönmüşlerdir fakat Mal için durum farklıdır. Mal uyanma sonucunda gerçeklik algısını yitirmiş, rüya ve gerçeği karıştırır hale gelmiş ve sonunda intihar etmiştir. Bu yaşananlara rağmen Cobb'un çocuklarına duyduğu özlem teklifi kabul etmesindeki en önemli etkidir. Cobb görevi başarmak adına işe bir ekip toplamakla başlar. Ekipteki karakterler farklı görevler üstlenirler. Ekipte rüyaları tasarlamak için Ariadne (Ellen Page) isimli bir mimar, Eames (Tom Hardy) isimli taklit yeteneği yüksek bir dolandırıcı, Yusuf (Dileep Rao) adında bir kimyager, Cobb'un hem ortağı hem dostu Arthur (Joseph Gordon-Levitt)ve görevin tamamlanıp tamamlanmadığını öğrenmek adına Saito yer alır. Ekip tıpkı sinema filmlerindeki gibi ön hazırlık sürecine girer. Sürecin nasıl gerçekleşeceği üstüne yoğunlaşan ekip rüyaları tasarlama, kurulan senaryo içinde önem arz eden karakterlerin hareketlerini prova etme gibi planlamalar yaparlar. Ardından tasarladıkları farklı rüya katmanları aracılığıyla Fischer'i kurdukları rüya kurguları içine alırlar. İlk rüya katmanında Fischer'i kaçırmakla işe başlayan ekip, Fischer'in bilinçaltını koruma tekniklerini bilmesi üzerine sorunlarla karşılaşmaya başlar. Ekip, Fischer'in bilinçaltını koruyan yansımalarla silahlı çatışma içine içine girer. Çıkan çatışmada Saito yaralanır. Normal şartlarda rüyada ölmek, rüyadan uyanmayı sağlamaktadır. Ekip, alınan aşırı doz sakinleştiriciden ötürü eğer biri rüyada ölürse uyanamayacakları gerçeğiyle karşılaşır. Bunun üstüne daha dikkatli adımlar ve doğru kararlar vermek durumunda olan ekip, süreci hızlandırarak başka bir rüya katmanına geçer. Artık tasarladıkları katmanlarda sorunlarla karşılaşacaklarını bilen ekip zamanı iyi kullanmaları ve çok dikkatli olmaları gerektiğini farkederek Fischer'i parası için kaçırmışlar gibi sorguya alarak kasanın şifresini söylemesini isterler. Aklına gelen ilk rakamları söylemesini sağlayan ekip ardından ikinci rüya katmanına geçer. Zamanla yarışan ekip bu katmanda Fischer'in güvenini kazanır, böylece Fischer ve ekip bundan sonraki rüya katmanlarında beraber hareket edebilecek ve Fischer'i rahatça yönlendirebilecek konuma gelir. Üçüncü rüya katmanında Fischer'in son anlarını yaşayan babasının bulunduğu korunaklı bir askeri üs bulunmaktadır. Ekip, karşılaşılan engellere rağmen Fischer'i babasının yanına götürmeyi başarır. Ekip bu aşamada babasıyla fiziksel gerçeklikte yaşadığı konuşmanın bir simülasyonunu sunar ve ilk katmanda aldıkları rakamsal kombinasyonla odada bulunan kasayı açmasını sağlarlar. Bu katmanda, Fischer kasada çocukluğunda babasına hediye ettiği bir armağanı bulur, bu sayede babasıyla ilişkisini tekrar değerlendirir ve aslında fikrin aşılandığı katman haline gelir. Fischer fikirlerini değiştirmiş olsa da Cobb için görev henüz tamamlanmamıştır. Eşi Mal, Saito'yu dördüncü bir rüya katmanında saklamıştır. Mal, Cobb'u kendisiyle birlikte kalmazsa Saito'nun yerini söylememekle tehdit eder. 3.1.2.3 Dunkirk 2017 yapımı Dunkirk filmi Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilmiştir. 1 saat 46 dakika uzunluğunda olan film savaş, tarih, dram, aksiyon türündedir. Amerika, İngiltere, Hollanda ve Fransa ortak yapımı olan

36 **film Warner Bros. Pictures tarafından tüm dünyada dağıtıma sokulmuştur.**

40 **Film 8 dalda Oscar'a aday gösterilmiş, 3**

Oscar kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşının önemli olaylarından birini anlatan film Fransa'nın Dunkerque, kasabasında Almanlar tarafından kuşatılmış 400.000 İngiliz askerlerinin kurtarılma hikayesini konu alır. Yaşanan bu gerçek olay filmde birkaç askerin gözünden anlatılmaktadır. Filmde karakterler üzerinde değil yaşanan olay üzerinde yoğunlaşılmasından ötürü filmin "başrolü" nün olmadığı söylenebilir. Filmde düşmanın havadan ve karadan sürdürdüğü saldırılara karşı askerlerin çaresiz çarpışmalarını askerlerin gözünden izlememizin yanında Dunkirk'teki askerlere yardım etmek için yelken açmış bir babanın oğluyla birlikte gösterdiği kişisel çabalarını izleriz. olan Dunkirk filmiyle ilgili Business Insider'e verdiği röportajda daha önce tarihi bir olayı filmlerine konu almadığını dile getirmiş. Filmden beklentisinin, askerlerle birlikte o sahilde olmak ve seyircilerin oradaymış gibi hissetmelerini sağlamak olduğunu dile getirmiştir (Guerrasio, 2017). Bu sebeple yüksek rütbeli askerlerin haritaların başında yaptığı konuşmalar gibi alışılmış savaş filmi kodlarını kullanmaktan kaçındığını dile getirmiştir. Bu sebeple filmi kara, deniz ve hava olmak üzere üç farklı timeline ve bakış açısından aktardığını söylemiştir. Nolan, filmde farklı bakış açıları arasında değişen öznel hikaye anlatıcılığı (subjective storytelling) benimsediği dile getirir. "Bir yandan askerlerle sahilde, bir yandan yardıma gelen sivillerle birlikte bir teknede ve ya düşmanla it dalaşına giren Spitfire uçağının kokpitindediniz" sözleriyle seyirciyi oraya götürme, olayı tecrübe ettirme vurgusu yapar (Guerrasio, 2017). Nolan senaryonun Müzikte "Shephard tone" olarak adlandırılan bir musical principal'dan yola çıkarak yazdığını dile getirir. Shephard tone, devam eden bir yükseliş 42 ilizyonudur. Nolan, düşüncelerini "Ve tonda sürekli yükselişin olduğu bir yanılısamadır. Bir helezon efekti. Her zaman yukarı ve yukarı doğru gidiyor, ancak hiçbir zaman menzilin dışına çıkmıyor. Senaryoyu bu prensibe göre yazdım. Üç zaman çizgisini sürekli bir yoğunluk hissi verecek şekilde iç içe geçiriyorum. Yoğunluk artıyor... Ben de müziği benzer matematiksel prensipler üzerine inşa etmek istedim." şeklinde aktarıyor. Shephard tone, isimli bu yanılısama hem filmin senaryosunu hem de müziğin nasıl oluşturulduğuyla ilgili önemli bir unsurdur. Nolan filmin senaryosunu kara, deniz ve hava olmak üzere üç bölüme ayırarak yazmıştır. Üç farklı zaman kullanan Nolan,

31 **karada 1 hafta, denizde 1 gün ve havada 1 saat olarak**

süreci anlatmıştır. Bu sayede Dunkirk'te yaşananları farklı mekanlardan seyirciye aktararak tahliye sürecini farklı bakış açılarından sunmuştur. Nolan filmi seyircinin Dunkirk'te yaşananları tecrübe etmesini sağlayacak şekilde tasarlamıştır. Bu sebeple seyirciye daha gerçekçi bir seyir deneyimi sunmak adınageniş açılı ve yüksek çözünürlüklü kameralar kullanmıştır. Nolan, tüm filmi büyük formatlı (large-format) IMAX MSM 908 ve Panavision 65 HR kameralarını kullanarak çekmiştir. Kullanılan kameraların sunduğu görüntüler seyirciye gördüklerinin gerçeğe çok yakın olduğu yanılısamasını sağlamaktadır. Seyirciyi filme kaptıran, nefes kesiciliğinin, aksiyon ve görüntü zenginliğinin sebeplerinden birinin IMAX teknolojisi olduğu söylenebilir. Nolan filmin immersive quality'sini benzersiz olarak tanımlıyor ve filmde yaratılmak istenenin seyirciye gözlüksüz bir sanal gerçeklik sunmak olduğunu dile getiriyor (IMAX, 12). Bununla birlikte efektleri de mümkün olduğunda az kullanmıştır. Bu sayede daha organik bir görüntü bütünlüğü elde edilmiştir. Filmde kullanılan figüran sayısının fazlalığı, kullanılan silah, mühimmat ve askeri araçların asla uygun kullanılması ve filmin Fransa'nın Dunkirk sahilinde çekilmesi filmi zenginleştiren, inandırıcılığını ve gerçekçiliğini arttıran unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Nolan filmde tanınmış simalara yer verdiği kadar genç ve tanınmayan oyunculara da yer vermiştir. Film'in merkezine Dunkirk tahliyesin alan yönetmen, ana akım sinema filmlerinde olduğu gibi tanınmış isimlere ağırlık vermemiştir. Nolan filmdeki başrol oyuncusunu kasıtlı olarak bilinmeyen bir oyuncu seçmiştir. Bu sayede seyirci herhangi bir film yıldızının dikkatini dağıtmadan durumun gerçekliğini hissedebilmesinin yolunu açmıştır. Filmde diyalogları çok az kullanan yönetmen görüntüler ve müzik üzerinde yoğunlaşarak anlatı sunmuştur. Buradan hareketle filmin gerçek yıldızlarının kameralar, ekipmanlar ve müzik olduğunu söylenebilir. Nolan'ın filmde sunduğu gerçeklik içinde müziğin rolü

büyüktür. Seyircinin gerginlik, tekinsizlik, tedirginlik gibi duygulanımlar yaşamasında müzik önemli bir unsur olduğu kadar Dunkirk'teki atmosferin hssedilmesinde önemli bir role sahiptir. Filmde müzik non-diegetik biçiminde kullanılmıştır. Filmin senaryosunu "Shephard tone" dan yola çıkarak yazan Nolan, Hans Zimmer'den de bestesini bu musical principal'dan yola çıkarak bestelemesini istemiştir. Bu sebeple Zimmer'e saat sesi ticking, kalp atışı gibi sesler göndermiştir. Tıpkı görüntülerin bu prensiple kurulması gibi müziğinde bu prensip çerçevesinde bestelenmesini istemiştir. Ortaya çıkan sentezle ilgili düşüncelerini Nolan "Böylece daha önce hiç başaramadığımız bir müzik, ses efektleri ve görüntü kaynaşması oldu." şeklinde aktarmıştır (Guerrasio, 2017). 3.1.3 Yazar-Besteci Hans Zimmer 12 Eylül 1957 günü Almanya'nın Frankfurt şehrinde doğan besteci Hans Zimmer, Hollywood'un en yenilikçi yeteneklerinden biri olarak kabul edilir. Zimmer daha çok film müzikleriyle bilinir. Ancak müzik hayatına Buggles grubuyla başlamıştır. Grubun en popüler şarkısı Video Killed the Radio Star parçasıdır. Zimmer, sinema dünyasına Londra'da My Beautiful Laudrette isimli film için ünlü besteci ve akıl hocası Stanley Myers ile yaptığı işbirliğiyle girdi. Kısa sürede içinde A World Apart gibi solo projelerde yer almaya başladı. Zimmer bu dönemde analog ve dijital müzik teknolojilerinin sentezlenerek kullanılmasına öncülük etti. Yaptığı çalışmalar sonucunda elektronik müzik dünyasıyla geleneksel orkestra düzenlemelerini entegre etmenin babası olma ünvanını kazandı. Zimmer, 1988 yılında yönetmen Barry Levinson'un Rain Man filminin müziklerini bestelemesiyle kariyerinin dönüm noktasını yaşadı. En İyi Film Oscarını alan Rain Man filmiyle Zimmer, ilk kez En İyi Film Müziği Akademi Ödülü adayı gösterildi. Ertesi yıl başrollerini Jessica Tandy ve Morgan Freeman'ın paylaştığı En İyi Film Oscar'lı Driving Miss Daisy filminin müziklerini besteledi. Doksanlı yılların başında iki ödüllü filme bestecilik yapmış olan Zimmer The Lion King filmiyle kazandığı Oscar'la film müziği dünyasındaki konumunu güçlendirdi. Filmin müziği bugüne kadar 15 milyon sattı ve ona En İyi Özgün Film Müziği, Altın Küre, Amerikan Müzik Ödülü ve iki Grammy kazandı. Zimmer toplamda 7 Altın Küre, 7 Grammy,

13**Rain Man, Gladiator, The Lion King, As good As It Gets, The Preachers Wife, The Red Thin Line, The Prince of Egypt** ve **The Last Samurai** filmleri için Oscar 'a

aday olmuştur. 2000 yılında ise Gladitor filmi için bestelediği müzikle Oscar, Altın Küre ve Broadcast Film Critics ödüllerine aday gösterildi. Aynı yıl

7**Mission Impossible 2, The Road to El Dorado** ve **An Everlasting Piece**

filmlerine de müzik besteledi. Pearl Harbor, The Ring gibi unutulmaz filmlerin yanında Ridley Scott'un yönettiği

7**Matchstick Men, Hannibal, Black Hawk Down and Thelma & Louise, Penny Marshall's Riding In Cars With Boys and A League Of Their Own** filmlerine, **Quentin Tarantino'** nun senaristliğini yaptığı **True Romance**

filmine bestecilik yapmasının yanında Bryan Adams'la birlikte dört şarkı yazmış bunlardan "Here i am" isimli şarkı Altın Küre ödülüne aday gösterilmiştir. Hans Zimmer'in kariyerinde en çok birlikte çalıştığı yönetmenlerden biri de Christopher Nolan'dır. Zimmer ve Nolan

18**Batman Begins (2005), The Dark Knight (2008), Inception (2010), The Dark Knight Rises (2012), Interstellar (2014)** ve **Dunkirk (2017)**

olmak üzere 6 filmde iş birliği yapmışlardır. Zimmer şu anda Remote Control Productions şirketini yönetmektedir. Şirkette Hans Zimmerle birlikte birçok besteci film müzikleri bestelemektedir. 3.1.3.1 Inception Hans Zimmer müziğini ana karakter Cobb'un yaşadığı duygusal durumunu yansıtan bir öge olarak da tanımlamaktadır. Zimmer karakterlerin rüya katmanlarına ve ya gerçekliğe geçişleri için en büyük yol göstericisinin müzik olduğunu dile getiriyor. Zimmer müziği yol gösterici olarak kullanma fikrinin Nolan tarafından ortaya atıldığını dile getirmiş, Nolan'ın senaryoyu yazarken

26 Edith Piaf'ın "non je ne regrette rien" şarkısının

ritmini taklit ederek yazdığını şarkının aslında metnin bir parçası olduğunu söylemiştir (Itzkoff, 2010). Zimmer'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzere müzik metnin bir parçası olarak kullanılmış, müzikle metin iç içe geçmiştir. Zimmer, yaptığı repörtajda sosyal medya platformlarında Edith Piaf'ın şarkısını yavaşlatıp bestelediği yönündeki görüşlere de yer vermiştir. Teknik olarak film için bestelediği score'un şarkının yavaşlatılmış hali olmadığını söyleyen Zimmer, sadece şarkıdan manipüle edilmiş tek bir ritmden yola çıktığını söylemiştir (Itzkoff, 2010). Metnin bir parçası olan şarkının çok küçük bir parçasından yola çıkılması olursa da bestelenen score'un "non, je ne regrette rien" parçasının farklı varyasyonlar ve tempolardan meydana geldiğini dile getirmiştir. 3.1.3.2 Dunkirk Filmin diğer yazarı olan besteci Hans Zimmer Dunkirk filmiyle ilgili görüşlerine yer vermek gerekmektedir. Zimmer Nolan'la birlikte Dunkirk filminde sonik bir dünya (sonic world) yaratmaya çalıştıklarını dile getirir. Yazarların yarattığı filmle ilgili Zimmer görüntüleri sesle iç içe geçirdiklerini böylece seyirci filmi gözleriyle dinliyormuş hissiyatını yarattıklarını dile getirmiştir (Licuria, 2019). Yeni bir film izleme deneyimi yaratmaya çalıştıklarını dile getiren Zimmer, filmi bir bütün olarak tecrübe etme üzerine yoğunlaştıklarını; hikayeyi sesin, müziğin ve görüntüleri bir bütün olarak aktarmaya çalıştıklarını söyler (Licuria, 2019). "Sesin, müziğin ve görsellerin bir hikâye anlatma deneyimine sahip olduğu, onu bütünlüklü bir deneyim haline getiren yeni bir deneyim yaratmayı başardık." şeklinde görüşlerini aktarır (Licuria, 2019). Müzikle ilgili "Bir yüksek gerilim şebekesi haline gelen 100 dakikalık bir parça hazırladım" diye açıklıyor Zimmer (Licuria, 2019). Zimmer'e göre bu skorun hakkını vermek ne kadar zorlu olursa olsun arkadaşını bu dinamik ve gergin skor hayata geçirmesinde yaptığı katkı için coşkuyla hakkını veriyor. Ayrıca Zimmer görüntü ve müzik arasındaki birlikteliği de şu görüşleriyle anlatmıştır; "Ve bu skorun sevdiğim yanı filme gerçekten entegre olması. Chris senaryoyu bir müzik parçası gibi yazdı, nota kullanmadı, kelimeler ve görüntüler kullandı ve ben zaten kurduğu yapıyı farklı ifade etmek için notalar kullandım." (Licuria, 2019). Zimmer, müziği bir amaca yönelik bestelediğini seyirciyi yönlendirmekten çok filmi özgürce deneyimlenmesi için uğraştığını dile getirir. Görüşlerini "Müzik kasıtlı olarak, tüm yaptığı şey, size ne hissedeceğini söylememesi, sadece size gelip bu dünyaya girmeniz için kapıyı açtığını söylemesi şeklinde yazılmıştır. Yapmaya çalıştığım tek şey bu, dünyamızın bir parçası olmak." şeklinde aktaran Zimmer müziğin filmin dünyasının bir parçası olduğuna da vurgu yapar (Fandor, 2018). "Artık müzikle ve müzikle gerçek olan bir şeyi betimliyorsunuz, kahramanca olmak istemediğinizde ve çok kolay bir şekilde manipüle ettiğinizde bir şeyi çok kolay bir şekilde duygusallaştırma ya da kahramanca bir şey yapma yolu var. Bence Chris'in dünyadan doğru yapmak için yola koyduğu şey manipüle etmeyeceğimizdi." Zimmer'in bu görüşlerinden anlaşıldığı gibi Dunkirk filminde görüntülerle paralel bir müzikten ziyade her alımlayıcı için farklı anlamlar doğurabilecek bir müzik bestelendiğini söyleyebiliriz. 46 3.2 OKUR ARAYÜZÜ 3.2.1 Katılımcı Görüşleri (Seyir Öncesi) Araştırmaya katılan katılımcılara üç katmandan oluşan bir seyir yönergesi verilmiştir. Yönergenin ilk katmanında sinemanın onlar için ne anlama geldiğini, sinema ile ilişkilerini nasıl tanımladıkları, film ve müzik ilişkisine dair görüşlerini, film müzikleri ile ilişkilerini, Christopher Nolan filmleri ile ilgili yapılandırılmış sorular ve ses dosyaları verilmiştir. Sinemanın katılımcılar için ne anlama geldiği, sinemanın ne olduğu ve sinema ile ilişkilerinin nasıl olduğunu açığa çıkarmak için sorulan sorulara verilen yanıtlardan kimi katılımcılar sinemayı eğlence ve sosyalleşme aracı olarak tanımlar. Örneğin Ayşe C. sinema ile ilişkisini "Sinema hayatın sorunlarından bir kaçış, bir rahatlama, çok da sevdiğim bir hobidir." şeklinde tanımlamıştır. Araştırmaya destek veren katılımcılardan Batuhan Ç.'de sinemanın sosyalleşme yanına vurgu yaparak sinema ile ilişkisini; "Ayrıca sinema benim için bir eğlence ve sosyalleşme aracıdır. Yalnız izlediğim gibi aynı zamanda başka insanlarla da izleyip sosyalleşebildiğim ve fikir, düşünce ve hislerimi paylaşabildiğim, tartışabildiğim bir aktivitedir." şeklinde tanımlar. Katılımcıların düşünceleri I.C Jarive'nin "...sinemaya gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle,

okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların birarada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir” şeklindeki görüşlerini aklı getirir. Araştırmaya katılan bazı katılımcılar sinemanın duygu ve düşünce üreten bir mecra olduğunu dile getirmişlerdir. Örneğin Ezgi A. bu konuyla ilgili görüşlerini; “Benim için sinema insanlara hem bireysel hem de toplu olarak, görsel ve işitsel birlikte kullanarak birçok fikir, düşünce ve duyguyu aktarmayı amaçlayan bir sanat dalıdır.” şeklinde aktartır. Katılımcılardan Osman T. görüşlerini “Çok yönlüdür benim için bu cevap ama,duyguların düşüncelerin anlatılabildiği paylaşılabildiği çok geniş bir boyuttur.” diyerek akatarırken, Olcay G. “Sinemayı sadece eğlence aracı olarak değil, duygu ve düşünceleri aktarmakta çok başarılı bir sanat dalı ve aynı zamanda büyük bir propaganda aracı olarak görüyorum.” diyerek sinemanın duygu ve düşünce üretmesinin yanında sinemanın kitlelere hitap etme ve etki altına alabilmesine de vurgu yaparak sinemanın propaganda aracı olarak kullanılabilceği söyler. Katılımcıların görüşleri Bazin’in düşüncelerini aklı getirir. Bazin, her sanatçının 47 söyleyebilecek bir şeyi olduğunu, sanatın araçları doğrultusunda duygular ve düşünceler aktarılabilceğini dile getirir (Bazin, 1966: 19). Katılımcıların bazıları sinemayı tanımlarken, sinemanın geleceğin habercisi olduğuna vurgu yapmıştır. Örneğin Fatoş N. “Sinema sınırsız hayal gücüyle izleyiciye henüz bilinmeyen geleceği aktarabileceğiniz görsel bir araçtır. Bir çok farklı konu ve türlerdeki filmler bana göre geleceğin habercisidir.” demiş, Hasan G. ise “gidemediğim coğrafyalara, merak ettiğim tarihi olaylara, ne olacağını kestiremediğim fütüristik bir geleceğe, paralel evrende yaşanan post apokaliptik bir döneme,hayal gücümü tetikleyen fantastik olaylara ve gözümün önünde yaşanan fakat fark edemediğim dramları bana anlatıyor.” Diyerek hem sinemanın geleceğin habercisi olabileceğini, hem tarih aktaran bir araç olabileceğini hem de bir nevi izleyiciyi yolculuğa çıkarabilen bir mecra olarak görmektedir. Katılımcılardan bazıları sinema ile ilgili görüşlerini farklı biçimlerde dile getirmişlerdir. Örneğin Arda G. “Dolayısıyla sinema benim için sosyal bir aktiviteden ziyade daha kaliteli olarak kitap okumak için kütüphaneye gitmeye benzeyen bir faaliyettir.” ifadelerini kullanıyor ve sinemayı kütüphaneye gitmeye, tıpkı kitap okumaya benzetirken, katılımcılardan Aslı Ş. görüşlerini “Süreç sinemada tıpkı rüyalar gibi, gündüz düşleri hatta düşüncenin kendisi gibi işliyor bence. Rüyalarım nasıl gömülüyorsa, hayallere nasıl dalıyorsa, iyi filmlere de öyle dalıyorum.” şeklinde aktararak sinema ve rüyalar arasındaki benzerliği dile getiriyor. Bu bağlamda

25Hollywood’a ve dolayısıyla sinemaya atfedilen rüya fabrikası (dream factory) nitelemesi aklı gelmektedir.

Bazı katılımcılar ise sinemanın öğretici bir araç olduğu vurgusunu yapıyor. Katılımcılardan Deha G. görüşlerini “Özellikle dünyanın en popüler filmlerinin verdiği en az bir öğretici bir mesajın bulunduğunu düşünüyorum.” şeklinde anlatırken, Bırsel Ç. “Sinema benim hayatımda sadece zaman geçirmenin yanı sıra, öğrenmenin devam ettiği bir alan benim için.” şeklinde düşüncelerini aktarıyor.Sinema seyircisine görsel-işitsel bir gerçeklik sunar. Sunduğu yeni gerçeklikle seyirciye yeni bir pencere açar, pencereden bakan seyirci yep yeni bir dünyaya yönelir. Katılımcılardan Pembe C. “Sinema kavramı benim için bambaşka bir dünyadan oluşan ayrı bir kültürü ifade etmektedir. Bana göre sinema, kişiyi gerçek dünyadan kısa bir süreliğine de olsa koparıp, farklı bir dünyaya taşıyan bir araçtır.” şeklinde ifade ediyor. Sinemanın sunduğu yeni dünyayı kültür gibi aslında sınırları belli olmaya bir kavram olarak ele alıyor. Sinemanın kendisini fiziksel gerçeklikten koparıp sunduğu yeni dünyaya götüren bir araç olarak tanımlıyor. 48 Sinema ile ilişkilerini tanımlayan katılımcılara seyir öncesi katmanı içinde müzikle ilgili görüşlerini de sordüğümüz yarı yapılandırılmış sorular yer almaktadır. Seyir öncesi katmanı kapsamında katılımcılara film ve müzik ilişkisine, müziğin filmin anlamlandırılmasına yaptığı katkı ve müzikle sahneler arasında ilişki ve ya sürekliliğe dair görüşleri sorulmuştur. Katılımcıların çoğu filmi ve müziği ayrılmaz unsurlar olarak tanımlamışlardır. Görüntülerin ve müziğin birleşerek sinemanın tamamlandığını dile getirmişlerdir. Görüntü ve müzik farklı yapılar olsalar da sinema çatısı altında bir bütün haline gelirler. Görüntü ve müzik birlikteliğiyle ilgili görüşlerini katılımcılardan Aslı Ş. “Ve bence birbirlerini tamamlayan iki şey. Doğanın kendi müziği, kendi ritmi olduğunu düşünmek işleri kolaylaştırabilir. Bir filmin içinde müziği apayrı bir kavram olarak düşünemeyiz bence. İki unsur da sinemayı sinema yapan bütünlüğü ortaya koyuyor çünkü. [...] Sinemada görsel ve işitsel imgeler beraber bulunurlar ve her ikisi de eşit ölçüde sinemanın hammaddesidir bence.” şeklinde görüşlerini aktarmış, sinema ve müzik bütünlüğüne vurgu yapmıştır. Katılımcı Buğra Ö. “Film ve müzik ilişkisi bir birini sinema üzerinde tamamlayan temel yapıtaşlarıdır. Müziğin bir filmin içerisinde tamamlayıcı bir unsur

olduğunu düşünmekteyim. Sinema özelinde iki olgunun bir birinden bağımsız hareket edemeyeceğini düşünüyorum.” diyerek sinema ve müziğin ayrılmazlığına vurgu yapıyor. Katılımcılardan Birsal Ç. ise “Film ve müzik kesinlikle ayrılmaz bir ikilidir. [...] Sahnelerin bırakmak istediği etkiyi, duyguyu oyunculukların yanı sıra müzikle desteklemek gerekir ancak o zaman arzu edilen etkiyi bırakabilir bence.” film ve müziğin hem ayrılmaz bir bütünlüğe sahip olduğunu müziğin ayrıca destekleyici işlevler de üstlendiğini dile getirmiştir. Pembe C. ise görüşlerini “Film ve müzik arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu ve bu iki kavramın birbirinden beslendiğini düşünmekteyim.” şeklinde aktararak film ve müzik arasında karşılıklı ve birbirini besleyen bir birliktelik içinde olduğunu dile getiriyor. Katılımcılardan Olcay G. , Fatoş N. , Osman T. ‘de film ve müzik ilişkisinin bir bütün olduğu konusunda ortaklaşmışlardır. Öte yandan katılımcılardan Asya C. ise görüşlerini “Film de müzik de ayrı ayrı anlamlıdır aslında. Müziksiz filmler de izleyicide istediği etkiyi yaratabilir ya da sadece müzik de insanları etkisi altında bırakabilir. Birbirinden hem çok ayrı hem bir bütün olabilmektedir film ve müzik.” şeklinde aktararak görüntüler ve müziği ayrı ayrı anlamlı buluyor. Müziksiz filmlerinde istenilen etkiyi ve anlamı yaratabileceği üzerinde duruyor. Sinema çatısı altında görüntü ve müziğin hem ayrı ayrı varolabileceklerini hem de bütün 49 olabileceklerini dile getiriyor. Katılımcılardan Hasan G. ise “İstenilen etki her zaman müzik ile verilecek diye bir kaide olmamasına rağmen müziğin filmlerdeki önemi günümüz sinema endüstrisinde çok çok büyüktür.” Diyerek Asya C. ile bazı paydalarda ortaklaşmasına rağmen müziğin önemine de vurgu yapıyor. Katılımcılardan Deha G. müzik ve sinemanın bütün olduğu konusunda ortaklaşıyor. Sinemanın duyu organlarımıza hitap eden bir sanat olmasına vurgu yapıyor ve filmi hem tamamlayan hem de tanımlayan şeyin müzik olduğunu dile getiriyor. Katılımcı bu düşüncelerini şu şekilde aktarmış ve örneklendirmiştir. “Filmi tamamlayan ve tanımlayan şeyin müzik olduğunu düşünüyorum. İlkel bir açıdan bakmak gerekirse, görmek ve duymak duyu organlarımızdan en çok ön plana çıkan iki öge olduğunu söyleyebilirim. Örneğin bir şelalenin görsel olarak verdiği haza çıkardığı su sesinin de büyük bir etkisi olduğu bir gerçektir.” Film izlerken görüntülere odaklanır, işittiklerimize dikkat kesilir adeta kendimizi filme kaptırırız. Filmi tecrübe ederken yalnızca konusuna değil, gördüklerimiz ve işittiklerimiz karşısında yeni duygulanımlar yaşar farklı düşüncelere dalarız. Christopher Nolan izleyiciyi yarattığı yeni dünyaya dahil etme, izleyicinin tüm dikkatini filme çekmeye önem gösteren başarılı yönetmenlerden biridir. Gerek görüntülerle izleyicilerin tüm dikkatini filmlerine yöneltebilen gerekse diegetik ve non-diegetik elementlerle seyirciye farklı duygulanımlar sunan bir yaratıcıdır. Nolan, müziği anlatısının başat unsurlarından biri olarak gören bir yönetmendir. Bu nedenle görüntüler kadar müziğe de önem vermesi araştırma için Christopher Nolan filmleri seçilmesinin nedenleri arasındadır. Yönetmen filmiyle seyirciye sorular sordurur, duygular yaşatır, bağlamlar aracılığıyla anlamlar sunar. Metninde sunduğu görsel işitsel öğelerin anlamlarını ise pragmatik olarak sunmaz. Söz gelimi duman görüldüğünde ateş olması gibi kapalı dizgeler sunmaz. Christopher Nolan filmlerini açık anlam dizgeleri sunarak tasarlar. Metninde boşluklar bırakır, hareketli imge ve müzikle metnini sınırsız anlam sunabilecek biçimde tasarlar. Nolan’ın Batman Begins (2005) filminden beri birlikte çalıştığı besteci Hans Zimmer, filmlere soyut anlamlar aşıl原因 bir bestecidir. Yönetmen ve besteci yani Nolan ve Zimmer kolektif bir yaratım gerçekleştirirler. Nolan hareketli görüntüler aracılığıyla anlamlar inşa ederken Zimmer notalar, farklı soundlar, armoni, melodiler, akustik ya da elektronik enstrümanlar kullanarak yaratım yapar. Buradan hareketle besteciye de yazar olarak konumlandırılabiliriz. Araştırmanın merkezinde film müziklerinin nasıl alımlandığı, nasıl anlamlandırıldığı sorunsalı bulunmaktadır. Katılımcılara müziğin anlamlandırmaya sağladığı katkı, müzik ve sahneler arasında bir süreklilik ve ilişki olduğunu ortaya çıkarmak adına sorular yöneltilmiştir. Müziğin filmin anlamlandırılmasına bulunduğu katkıyla ilgili katılımcılar farklı görüşler sunmuşlardır. Katılımcılardan Ezgi A. “Filmin hikayesinin ve işlenmek istenen fikir ve duyguların seyirciye etkili bir şekilde aktarılmasında güçlü bir etkidir.” Şeklinde görüşlerini aktararak müziğin tıpkı Inception filmindeki gibi seyirciye bağlamlar aşıl原因abileceği, duygulanım yaratabileceği ve müzikle sahneler arasında süreklilik olduğunu dile getiriyor. Bazı katılımcılar müzikle sahnelerin daha anlamlı hale geldiği üzerine vurgu yapmıştır. Örneğin katılımcı Fatoş N. “Özellikle bazı sahnelerin müzikle daha da fazla anlam kazandığını ve anlatılmak istenilenin izleyiciye daha iyi aktarıldığını düşünüyorum.” Şeklinde görüşlerini aktarmış müziğin anlamı pekiştirdiğini, görüntü ve müzik arasındaki sürekliliği dile getirmiştir. Aslı Ş. müziğin filmi anlamlandırmaya koyduğu katkıyı sinemanın içinde barındırdığı temel taşlardan örnek vererek açıklıyor. Söz gelimi sinema yazı, görüntü, ses ve müzik gibi unsurlardan oluşan bir bütündür. Her unsur ayrı ayrı birbirini dönüştürebilme gücüne sahiptir. Katılımcı “ [...] müzik yalnızca görüntünün destekçisi değildir, ondaki anlam katmanlarını derinleştirir bazen pekiştirir, yer yer demirleme yapar, oynar o anlamla. Görüntünün bir arada olduğu unsurlarla böyle bir etkileşimi var. Bir metin de görüntüyü dönüştürür, bir müzik, bir ses de.”

Şeklinde düşüncelerini aktarmış, bir nevi sinemanın kendi bünyesinde çeşitli anlamlar barındırabileceğini dile getirmiştir. İnsan, hisleri dolayısıyla anlamlandırmalar yapabilir. İçinde bulunduğumuz duygu durumu işittiklerimizi, gördüklerimizi dönüştürebilir. Farklı duygular içinde olan iki insan aynı şey üzerine farklı anlamlandırmalarda bulunabilir. Duyguların anlamlandırma üzerindeki etkisine vurgu yapan katılımcılar da olmuştur. Örneğin Pembe C. “Bence müzik filmin anlamlandırılmasında büyük bir rol oynamaktadır çünkü söz konusu iki olgu da insan hislerine hitap etmektedir. Müzik filmin anlamlandırılmasında hisleri güdüleyen bir role sahiptir diyebilirim. Müzik ve sahneler arasında doğrudan bir ilişki olduğu savunulabilir.” Şeklinde görüşlerini aktarmış ve müzik ve sahneler arasındaki sürekliliği de dile getirmiştir. Bazı katılımcılar müziğin varlığının ve ya yokluğunun görüntülerde farklı anlamlar doğurmaya yol açabileceğini dile getirmişlerdir. Örneğin; Batuhan Ç. “Bir film sahnesinde çalınan müzik, o sahnenin müziksiz halinden bambaşka bir hikaye anlatıyor olabilir.” şeklinde görüşlerini anlatarak müziğin varlığının ve yokluğunun anlamı farklılaşabileceği vurgusunu yapıyor. Müziğin filmin anlamlandırılmasına katkıda bulunur mu sorusuna net bir cevap vermek istemeyen katılımcılar da vardır. Asya C. “Müzik filmin anlamlandırılmasına katkıda bulunur mu diye düşündüğümde kesin bir şekilde evet ya da hayır demek istemiyorum çünkü müzik olmadan da filme kendimizi kaptırıp duyguyu yaşayabiliriz. Müzik sahneyi tamamlıyor demek daha doğru olabilir. Müzik, duyguyu daha yoğun yaşamamızı sağlıyor. Müzikle sahne arasında evet doğrudan bir ilişki vardır. Gergin bir durum anlatılıyorsa, müzik coşkulu bir türde çalmaz.” Şeklinde görüşlerini aktararak müziğin eşlikçi bir unsur olduğu görüşüne yanaşmış, müzik olmaksızın da seyircinin duygulanımlar yaşayabileceğini söylemiştir. Katılımcıların çoğunluğu müzik ve sahneler arasında bir süreklilik olduğu konusunda ortaklaşmışlardır. Müziğin gücü ve seyirci tarafından benimsendiği yatsınmaz bir gerçek. Sinema ve müzik birlikteliğinde bazı filmlerin müzikleri hatırlanmasa da bazıları müzikleriyle hatırlanmaktadır. Film müziği dendiğinde aklımıza bir endüstri gelmesi olağan bir durumdur çünkü müzik sadece sinemayı tamamlayan bir unsur değil aynı zamanda bir endüstridir de film müziği. Araştırmaya katılan sinefillerin film müzikleriyle olan ilişkileri de sorulmuş; Aklınıza kazınmış film müzikleri var mı? Varsa nelerdir? Hiç film müziği albümü aldınız mı ya da indirdiniz mi? Hangileri? Neden? Gibi sorular sorulmuştur. Katılımcıların akıllarına kazınan birçok film müziği olduğu gözlemlenmiştir. Bu film müziklerinden katılımcıların görüşleri çerçevesinde en öne çıkan film müzikleri: Star Wars, Leon, Titanic, Kill Bill, Amelie, Harry Potter serisi, Lord of The Rings, Pulp Fiction filmlerinin müzikleridir. Katılımcılar genel olarak film isimleri üzerinden soruya yanıt vermişler, bazı katılım çıkar ise yönetmen vurgusu yapmışlardır. Örneğin Aslı Ş. Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos filmlerinin müziklerinin aklına kazındığını belirtmiştir. Başka bir örnek olarak Birsal Ç.’nin “Aldığım Kill Bill soundtrack albümünden başka yok sanırım. Eski şarkıları çok sevdiğim için ve Tarantino'nun film müzik seçimlerini eski müziklerden veya sound'u eski müzik hissi yaratmasından dolayı o albümü almıştım.” ifadelerini örnek gösterebiliriz. Başka bir örnek olarak, Pembe C. Bradley Cooper’ın yönettiği “A Star is Born” filminin müziğinin aklına kazındığını söylüyor. “2018 yılında Bradley 52 Cooper yönetmenliğinde beyaz perdeye aktarılmış “A Star is Born” film müziği albümünü indirdim ve hala dinlemeye devam ediyorum.” şeklinde düşüncelerini ifade ediyor. Katılımcıların bazıları sevdikleri film müziklerinin bestecisinin kim olduğunu bilmeden cevap vermiş bazıları ise besteci vurgusu yaparak görüşlerini dile getirmiştir. Örneğin katılımcılardan Deha G. Lord of the Rings filmini örnek gösterirken filmin bestecisinden yola çıkıyor. “Benim aklıma kazınan film müzikleri arasında en çok ön plana çıkan, en sevdiğim film serisi The Lord of the Rings’in tüm müzikleri diyebilirim. Howard Shore’un bestelemiş olduğu bu müzik serisinin en çok dikkatimi çeken tarafı, her duyguya hitap eden birşeylerin olmasından kaynaklanır.” Deha G. ayrıca Hans Zimmer’in bestelediği müzikleri de sevdiğini ve satın aldığını dile getiriyor. Ayrıca soundtrack albümü almasının sebebinin filmlerden kaynaklanmadığını dile getiriyor. “Hans Zimmer’in bestelemiş olduğu The Last Samurai ve The Pirates of the Caribbean müzik albümleri elimizde var. Bunun sebebinin herhangi bir şekilde filmin kalitesiyle alakalı olduğunu düşünmüyorum. Öyle olsaydı aldığımız albümler, en çok sevdiğimiz filmlerin olurdu.” şeklinde kendini ifade ediyor. Katılımcılar neden film müziği satın aldıkları ve ya indirdikleri üzerine görüşlerini de belirtmişlerdir. Bazı katılımcılar müziklerden keyif aldığı için satın aldığını ve ya dinlediğini söylemiş, farklı nedenlerden ötürü katılımcıların müzikleri indirdiği ve ya satın aldığı gözlemlenmiştir. Katılımcılardan Ramadan B. araştırma için seçilen filmlerin müziklerini satın aldığını belirtmiştir. “İnterstellar- inception ve harry potter serisinin müziklerini satın aldım. Alma sebepim müziklerin detaylı bir şekilde surround 5.1 şeklinde dinlemek ve daha iyi bestecinin ne anlatmak istediğini anlamak için” şeklinde kendini ifade eden katılımcı, iyi bir ses sisteminde müziğin daha iyi anlambileceği vurgusu yapıyor. Buğra Ö. “İndirme sebepim ise müziklerin bende yaratmış olduğu duygusal yoğunluklar ile doğrudan bağlantılı

olduğunu söyleyebilirim” diyerek film müziği albümü indirmesindeki nedenin müziğin yaşattığı duygulanımlardan ötürü olduğunu dile getiriyor. Başka bir örnek ise Pembe C.’nin şu ifadeleridir; “Bunun sebebi ise, müziğin film esnasında üzerimde yarattığı yoğun duygusal etkiyi, müzik aracılığı ile daha sonra tekrar tekrar yaşama imkanı bulmamdır”. Katılımcılardan Osman T. “Yazdıklarım, çünkü filmi izlerken beni çok fazla etkiledi ve o anlara tekrarda dönmek istedim o duyguyu yaşayarak.” Kullandığı ifadelerle filmde müziğin kendisinde yarattığı duygulara, görüntü ve müziğin birliktelik içinde olduğu anlara vurgu yapmıştır. 53 Seyir öncesi katmanında katılımcılara Christopher Nolan filmlerine ne kadar aşine olduklarını anlamak adına daha önce Nolan filmi izlediler mi? Eğer izledilerse hangi Nolan filmlerini izledikleri sorulmuştur. Katılımcıların tümü daha önce Nolan filmleri izlemiş, bir çoğu araştırma için seçilen filmleri izlediklerini belirtmişlerdir. Seyir öncesi katmanının son sorusu kapsamında katılımcılara Film 1, Film 2, Film 3 olarak kodlanmış üç ses dosyası dinletilmiştir. Dinletilen soundtrackların hangi tür bir filmin müziği olduğu, görüşlerinin nereden kaynaklandığı sorulmuştur. Katılımcıların bir çoğu ortak paydalarda buluşsalar da her metin gibi müziklerin de farklı alınması ve yorumlanması kaçınılmaz bir durumdur. Katılımcılardan Arda G. dinlediği üç soundtrack için distopik, içinde dram ve gerilim unsurları barındıran müzikler olduğu görüşünü dile getirdi. Bunun sebebinin ise soundtracklardaki tempunun düşüp yükselmesi kendisinde beklenti ve ya kaçış sahnesini anımsattığını dile getirdi. Film 1 isimli soundtrack Memento filminin soundtrack’ıdır. Filmde Leonard Shelby, kaybettiği karısının intikamını almaya çalışan kısa süreli hafızasını yitirmiş bir karakterdir. Filmin müziklerinin karakterin içinde bulunduğu belirsizlik hallerini yansıtan bir müzik olduğu söylenebilir. Karakterin yaşadığı ağır travmanın yansımalarını filmde ve müzikte hissedebiliyoruz. Öte yandan film seyirciyi sürekli diken üstünde, tansiyonu hep yukarda tutan bir biçime kurgulanması gerilimin ana sebeplerinden biri olduğu söylenebilir. Inception filmini düşündüğümüzde farklı rüya katmanları arasında yolculuk yapan Cobb karakterinin çocuklarına dönmek için verdiği uğraşları ve Fischerin bilinçaltı yansımalarından bir nevi kaçışını görüyoruz. Bunun yanında eşi Mal’a duyduğu sevgi ve onu kaybetmesinin verdiği suçluluk ve pişmanlık hislerinin yansımalarını hissediyoruz. Filmin müziği bestelenirken suçluluk ve pişmanlık duygularından esinlenerek bestelenmiştir. Buradan hareketle soundtrackların gerilim ve dram türlerine yakınlık hissetmenin olası olduğunu söylemek mümkündür. Dunkirk filmini düşündüğümüzde yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenildiğini, Nolan’ın seyirciyi olayı tecrübe ettirmek istediği ve Zimmer’in müziğini göz ardı edecek olursak filmi savaş filmi kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Ancak seyirciyi Dunkirk sahiline götürmek istercesine tasarlanan film, temposu sürekli yükselen gerilim türüne de yakınlık gösterir. Zimmer’in saat sesi, kalp atışı gibi seslerden yola çıkarak shephard tone çerçevesinde müziği bestelemesi gerilimi tırmandırmıştır. İngiliz askerlerinin Dunkirk 54 sahilinden tahliyesini konu alan film özünde bir bekleyiş öyküsüdür. Filmde askerlerin umutsuzca düşmandan kaçışını, sahilten tahliye edilmeyi beklemelerini izleriz. Kaçış ve bekleyiş anları müzikle daha da gergin ve yüksek tempolu bir hal alır. Hissedilen kaçış ve bekleyiş duyguları aslında hem Inception hem de Dunkirk filmi için ortak olduğunu söyleyebiliriz. Belki de filmlerin bestecisinin ortak olması bu durumun bir sonucu niteliğindedir. Her ne kadar filmler farklı konulara sahip olsalar da yazar ve yaratıcı olarak bestecinin kendi tarzını yansıtmaya olağan bir durumdur. Katılımcılardan Aslı Ş. Film 2 (Inception) olarak kodlanmış soundtrack ile ilgili müziğin tekinsiz hissettirdiğini bu sebeple gerilim filmine ait bir müzik olduğunu dile getirmiştir. Inception filmi Nolan’ın da ifadelerinden anladığımız üzere farklı tür’ün elementlerini içinde barındıran bir filmidir. Gerçeklik ve rüya katmanları arasında geçen filmde tekinsizliğin de hissedilen duygulardan biri olduğu söylenebilir. Katmanlar derinleştikçe Fischer’in bilinçaltı dah da saldırganlaşmakta, zamanın daralması, ekibin zamana karşı mücadele etmesi tekinsizliğin tetiklenmesindeki nedenlerden bazıları olduğu söylenebilir. Katılımcılardan Asya C. ise Film 1 (Memento) olarak kodlanmış soundtrack için macera türünde bir filmin müziği olduğunu dile getirir. Bunun nedeninin müziğin huzur veren bir etkisi olmasından ötürü olduğunu söylüyor. Huzur hissini yansımaları olarak katılımcı doğayı örnek gösteriyor ve görüşlerini “Bana doğayı anımsattı, doğa gibi huzurlu aynı zaman da biraz ürpertici. İkinci filmin müziğini biliyorum” şeklinde aktarıyor. Katılımcı Film 2 olarak kodlanmış soundtrack’ı tanıdığını dile getirmiştir. Görüşlerini “İkinci filmin müziğini biliyorum. Time, Inception da yer alan bir müzik. Saf yorum yapmam yanlış olur daha önce izlediğim için fakat ilk film müziğinde hissettiğim hislerimin benzerini yaşadığımı söyleyebilirim.” Şeklinde aktarmıştır. Film 3 olarak kodlanmış soundtrack’ı gerilim türünde bir filmin müziği olarak tanımlayan katılımcı müziğin kendisine uyandırdığı hisleri “Bir bekleyiş sonunda harekete geçme ve mücadele etme hissini uyandırdı bende. Saat sesine benzer bir ses var, bekleyiş olduğunu bu yüzden düşündüm ve müziğin hareketlenmesi ile bazı rahatsız olduğum yüksek sesler, bunlarda istenmeyen bir durumla mücadele etmeyi düşündürdü.” Şeklinde

aktarıyor. Katılımcının görüşlerinden Nolan ve Zimmer'in filmi tasarladıkları biçimde alımladığını da söyleyebiliriz. Katılımcının görüşlerinden bir nevi Zimmer'in kalkış noktası olarak kullandığı 55 seslerin amacına ulaştığını gözlemlemiş olduk. Ayrıca askerlerin bekleyişleri ve verdikleri hayatta kalma mücadelesinin müzikle yansıtıldığını söylemek mümkündür. Katılımcılardan Birsal Ç. diğer katılımcılardan farklı olan Film 1 (Memento) olarak kodlanmış soundtrack'ı tarihi dönem ve ya biyografi türünde bir filmin müziği olduğunu söylüyor. Film 3 (Dunkirk) soundtrack'ını ise bilim kurgu türüne benzetiyor. Neden bu görüşleri benimsediğini yazmayan katılımcının belkide daha önce izlediği ve ya dinlediği film ve müziklerden ötürü olduğunu düşünebiliriz. Katılımcılardan Fatoş N. Film 1 için fantastik, Film 2 için bilim kurgu, Film 3 için ise savaş ve gerilim türleri olduğunu söylemiş fakat neden böyle düşündüğünü belirtmemiştir. Katılımcılardan Hasan G. Film 1 için kıyamet sonrası dönemi konu alan bilim kurgu ve ya tarihi bir filmin müziği olduğu şeklinde görüşlerini belirtmiştir. Hasan G. bu şekilde düşünmesinin nedenini "Minör akorlar, hüzünlü atmosferik bir altyapı bana bu şekilde hissettirdi" şeklinde açıklamıştır. Film 2'den bahsederken daha önceki seyir deneyimlerinden yla çıkarak değerlendirme yapmıştır. Filmin türünü politik dram ve ya belgesel filmi olabileceğini dile getiriyor. Film 3 için ise psikolojik gerilim türünde olduğunu söyleyen katılımcı böyle düşünmesinin nedenini "Rahatsız edici ses öğelerinin kullanılması böyle hissettirdi." Şeklinde açıklıyor. Dunkirk filmi ele aldığımızda dar bir alana sıkışmış binlerce askerın düşman tarafından baskı altında olması, sıyıran mermiler, hava saldırıları gibi insan üstünde yıkıcı travmalar oluşturacak olaylarla karşı karşıya kalmaları müziğin de dinleyicide bu tür düşünceler yaratmasını sağlıyor olduğu söylenebilir. Öte yandan filmin gerilimi ve tempoyu hep yukarda tutması sıyıran mermi sesleri, askerlerin cesetleri gibi savaşın acı yönlerinin gösterilmesi gibi unsurlar belki de katılımcıda bu filmin türünün psikolojik gerilim filmi olduğu yönünde bir düşünce oluşmasına neden olmuştur. Öte yandan Olcay G. diğer katılımcılardan farklı olarak dinlediği üç ses dosyasının da aynı filmin soundtrackları olabileceğini dile getirmiştir. Katılımcı "Dinlediğim 3 parca da tarz olarak birbirine çok benziyor. Bu nedenle ucunun de aynı filme ait olabileceğini düşünüyorum." Şeklinde görüşlerini aktarmış böyle düşünmesinin sebebi olarak müziklerde kullanılan enstrümanların benzer ve ya ortak olması olduğunu söylemiştir. Dinlediği ses dosyalarının katılımcıda gerilim, ve zafer hissi gibi duygulanımlar meydana getirdiğini bu sebeple uzayda geçen bir filmin müziği olabileceğini ve ya fantastik bir film olabileceğini söylüyor. Özetle bilim kurgu ve fantastik türlerine vurgu yapıyor. Katılımcılardan Osman T. ise soundtracklar'ın aksiyon ve dram türlerinde filmlerin müziği olduğunu söylüyor. Bunun sebebinin müziklerin kendisinde uyandırdığı duygulanımlar olduğunu şu şekilde dile getiriyor; "Başarılması gereken bir amaç bir hedef olduğunu hissettirir duygu olarak. 2- Duygusu benim hayal gücümde bunları canlandırmama sebep oldu.". Katılımcının görüşlerinden yola çıkacak olursak, üç filmde de ortak amaçlar olduğunu söyleyebiliriz. Memento filmi için Leonard'ın karısını öldüren adamın peşinde olması, Dunkirk'teki askerlerin hayatta kalmak için verdiği mücadele ve Cobb'un çocuklarına dönmek için verdiği uğraşlar bu düşünceyi destekler niteliktedir. 3.2.2 Seyir Sonrası Her sanat gibi müzikte de öncelikle duylara yönelik insani edim vardır, bu edimin olmasının nedeni ise insan tarafından üretilmesidir (Koç & Yıldırım, 2011, s. 28). Müzisyen ürettiği yapıtta sesler aracılığıyla düşüncelerini anlamlaştırır ve sunar. Çeşitlilikle kurulmuş yapıt başkalarına çeşitli görünüm altında ulaşacaktır. Her okuyucuda anlamın farklılaşacağı gibi her müzik dinleyicisinde de anlam farklılaşacaktır.

6Anlamlar, metin ve izleyici arasındaki etkileşimler içinde ortaya çıkar, **anlam üretimi her iki ögenin eşit** katkı sunduğu **dinamik bir edimdir**

(Erol, 2002, s. 199). Anlam metinde sunulmasa da

19metin ve seyirci arasındaki etkileşimler içinde üretilmiştir, bu durum **her**

seyircinin farklı anlamlar üretmesine yol açar. Harketli görüntüler ve seslerden oluşan sinemayı düşündüğümüzde, film müziğinin nasıl alımlandığı görüntüler ve müziğe bağlıdır. Seyir yönergesinin ilk katmanında görüntülerden bağımsız olarak katılımcılara soundtracklar verilmiş ve müziğin nasıl anlamlandırıldığına dair sorular yöneltilmiştir. Görüntülerden bağımsız cevaplar veren katılımcılar seyir sonrası katmanı için farklı görüşler sunmuşlardır. Bu durum aslında bize metin ve okur arasındaki etkileşim sonucu

anlamın oluştuğunu fakat nihai kararı okurun verdiği bir kanıt olduğunu gösterir. Yönergenin ikinci katmanı katılımcıları son katmana hazırlayacak biçimde tasarlanmıştır. Bu aşamada katılımcılar, filmleri izledikleri sırada film ve müzik ilişkisine dair gözlemlerini, filmleri altyazılı sessiz ve müzik olmaksızın izlediğinizde ne hissettiklerini, aradaki farkları not etmişlerdir. Ayrıca filmde hareketli imge ve müziğin size göre daha etkili olduğu anları ve izlerken ne düşündüklerini de not etmişlerdir. Üçüncü katmanda, 57 katılımcıdan seyir sırasında tuttıkları notlar eşliğinde Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmlerini kalkış noktası olarak kullanarak film müziğinin film metnini anlamlandırmanızda katkısına ilişkin bir değerlendirme yazmaları istenmiştir. Kısaca alımladıkları metinlerle ilgili yeni bir metin üretmeleri istenmiştir. Katılımcıların ortaklaştığı bazı noktalar ortak görüşler bulunmaktadır. Ancak her katılımcı kendi düşüncelerini ve anlamını dile getirdiğinden ötürü katılımcıların görüşleri tek tek incelenmiştir. Katılımcılardan Arda G. "Dunkirk filminde dikkat çekmeye çalışılan duygular İngiliz askerlerinin kısıtlı zamanda kurtarılıp kurtarılamaması, kaçak olan askerin yakalanıp yakalanmaması ve İngiliz pilotun görevini başarıp başaramayacağı gibi endişe, risk ve düşük ihtimaller karşısında çırpınma gibi gerilimli temalar içeriyor." Görüşlerini şeklinde aktararak başlıyor. Burada dikkati çeken nokta değerlendirmesini metine bağlı kalarak yapması ve müziğin insana duygular aşılmasından yola çıkmasıdır. Müzik seslerden oluşan ancak insan tarafından üretilen bir sanattır. İnsanı insan yapan en önemli unsurlardan biri duygular olduğuna göre müziği duygulardan bağımsız ele almak olanaksız görünmektedir. Cohen (2010, s. 249), duyguların müzik deneyimi gibi film deneyiminide karakterize ettiğini söyler. Müziğin sinemadaki işlevi hakkındaki en yaygın varsayım, temel gücünü, anlatıyı anlamlandırabilmek, anlamı olan bir sahneyi pekiştirmek ve hatta filmleri türler sistemi üzerinden kodlayabilmek olarak dile getirilir. Katılımcı, görüşlerini aktarırken Memento filmindeki gerilimin diğer filmlerden farklı olarak müzik aracılığıyla oluştuğuna değinir. Katılımcı "Inception ve Memento filmleri de aksiyon ve gerilimli sahnelerde Dunkirk'te karşılaştığımızın benzeri olarak yaylı çalgıların ve kalın tonlu brass çalgıları kullanmakta. Mementoda diğer filmlerden farklı olarak tek enstrümanlı olarak melodi değil tempo üzerinden kurulan bir gerilim var." Memento psikolojik gerilim türünde bir film, gerilim (suspense) müzikle elde edilen bir ortam, türü bir ruh halidir. Filmin müzikleri David Julyan tarafından ana karakter Leonard Shelby'nin hafızasına ayna tutacak şekilde bestelenmiştir. İşlevsel perspektiften baktığımızda müziğin ritm gerilim aracılığıyla gerilim yaratabileceği bilinmektedir. SONUÇ Çevresini kuşatan doğayı kendine model alan insan, sanatsal çalışmalarında önce doğayı taklit etmeye yönelmiş ve bunu mükemmele yaklaştırabilmenin yollarını aramıştır. Sinema ile birlikte gerçekliğin yansıtımı en üst seviyeye ulaşmıştır. Sinema hareketli görüntüler ve seslerden oluşan bir sanattır. Hareketli görüntüler Araştırmanın yönteminde belirtildiği gibi araştırmaya katılan her katılımcının farklı deneyim ve birikim sahibi olmasından ötürü filmlerin müziklerini farklı biçimlerde alımlamışlardır. Katılımcılardan sinema ile ilişkilerini tanımlamalarını istediğimizde önce sinemanın onlar için ne olduğunu tanımlamışlardır. Burada çıkan sinema tanımlarından bazıları sinemanın sosyal bir aktivite olduğunu söylemiş, bazıları ise sinemayı farklı şekilde tanımlamışlardır. Sinemanın sosyal bir aktivite olmasının yanında propaganda aracı, tarih aktarıcısı olduğu üzerinde duran katılımcılar da olmuştur. Katılımcıların bazıları sinemayı bellek aracı olarak tanımlarken, bazıları ise geleceğin habercisi olabileceği iddiasında bulunmuşlardır. Katılımcılardan bazıları ise sinema ile kitap okumak arasında bazıları ise sinema ile rüyalar arasında benzerlik kurmuştur. Katılımcılar sinemanın ayrıca öğretici bir araç olabileceği vurgusunu da yapmışlardır. Ayrıca katılımcılardan bazıları sinemanın yeni bir dünya sunduğunu dile getirmiş, sinemayı farklı bir kültür sunduğunu söylemişlerdir. Katılımcılar geelde farklı görüşlere sahip olsalar da sinemanın duygu ve düşünce üreten bir sanat olduğu konusunda ortaklaşmışlardır. Christopher Nolan'ın Memento, Inception ve Dunkirk filmleri için bestelenmiş müzikler okura çok katmanlı, farklı okumalar sunabilecek zengin metiniçi göstergeleri olan metinlerdir. Film müziği aslında senfoni, oratoryo ve ya konçerto gibi yaratıcı bir tür. Memento ve Dunkirk filmlerinde karşılaştığımız psikolojik öğeler ve gerilim unsurları metnin asıl anlatmak istediğini destekler biçimdedir. Memento filmindeki tekensizlik ve Dunkirk filmindeki belirsizlik filmlerin müziklerinde benzer hisleri uyandırdığı gözlemlenmiştir. Üretim tarzının bir sonucu olarak sinema var. Sinema ancak seyircisiyle bulunduğu var olur. Seyirciyle buluşturmanın yoluda onun farklı katmanlarda farklı nitelikler kazanmasını sağlamakla oluyor. Hipnotik etki

KAYNAKÇA OxfordDictionary. (2019, 2 21). 2 21, 2019 tarihinde www.oxforddictionaries.com: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/music> adresinden alındı Anderson, A. (2018, 8 29). The Dardenne Brothers: On Hard Work, Patience & Mentors. 8 29, 2018 tarihinde www.adobe.com: <https://99u.adobe.com/articles/6987/the-dardenne-brothers-on-hard-work-patience-mentors> adresinden alındı Aristoteles. (2017). Poetika Şiir Sanatı Üzerine. İstanbul: Say Yayınları. Asiltürk, C. T. (2014). Yaratıcı

Yönetmen. İstanbul: Kalkedon Yayınları. Barthes, R. (2014). Camera Lucida. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Ankara: Bilgi Yayınevi. Bazin, A. (2013). Sinema Nedir? İstanbul: Doruk Yayıncılık. Benjamin, W. (2002). Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Berger, J. (2014). Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları. Bordwell, K., & Thompson, D. (2004). Film Art: An Introduction. Boston: McGraw-Hill. Brooker, P., Selden, R., & Widdowson, P. (2005). A Reader's Guide to Contemporary Literary. Great Britain: Longman. Brown, R. S. (1988). Film and Classical Music. Film and the Arts in Symbiosis, A Resource Guide. New York: Greenwood Press. Brown, R. S. (1994). Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley and LA: University of California Press. Buckmaster, L. (2018, 8 29). Daily Review. 8 29, 2018 tarihinde <https://dailyreview.com.au/>: <https://dailyreview.com.au/the-dardenne-bros-on-two-days-one-night-and-why-they-dont-like-music-in-their-movies/15462/> adresinden alındı Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. Sinema Araştırmaları Dergisi, 81-93. Cohen, A. J. (2010). "Music as a source of emotion in film". In Music and Emotion – Theory, Research, Applications. Oxford: Oxford University Press. Çelik, E. E. (2013). Gadamer'in Hermeneutik Ufku ve Nietzsche'nin Perspektivizmi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 127-144. Dönmez, B. M. (2015). Müziğin Kökeni Üzerine. Ankara: Gece Kitaplığı. Eco, U. (1991). Alımlama Göstergebilimi. İstanbul: Düzlem Yayınları. Erdoğan, N. (1989). Seyirci ve Bir Anlama Süreci Olarak Sinema. İstanbul: Med-Campus Proje = 126 Yayınları. Erol, A. (2002). Popüler Müziği Anlamak. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. Erol, A. (2015). Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. Fandor. (2018, 08 12). youtube. 04 18, 2019 tarihinde www.youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=y0gg-nXndTs&t=47s> adresinden alındı Frampton, D. (2012). Filmozofi. İstanbul: Metis Yayınları. Fubini, E. (2014). Müzikte Estetik. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. Furby, J., & Joy, S. (2015). The cinema of Christopher Nolan imagining the impossible. New York: Columbia University Press. Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. Sosyal Bilimler Dergisi, 112-123. Göker, N. (2017). Türkiye'de Sinema Seyircisi: İstanbul, Ankara ve İzmir Örneğinde Bir İzleyici Araştırması. The Journal of Academic Social Science Studies, 431-456. Guerin, W. L., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J. C., & Willingham, J. R. (2005). A Handbook of Critical Approaches to Literature. New York: Oxford University Press. Guerrasio, J. (2017, 07 11). Business Insider. 04 18, 2019 tarihinde www.businessinsider.com: <https://www.businessinsider.com/christopher-nolan-dunkirk-interview-2017-7> adresinden alındı Hansen, M. (1991). Babel & Babylon Spectatorship in American Silent Film. Cambridge: Harvard University Press . 61 IMAX. (12, 07 2017). www.youtube.com. 04 11, 11 tarihinde Dunkirk IMAX® Behind the Frame: <https://www.youtube.com/watch?v=wyTKAyqslHY> adresinden alındı Itzkoff, D. (2010, 07 28). The New York Times. 04 18, 2019 tarihinde ArtsBeat New York Times Blog: <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/28/hans-zimmer-extracts-the-secrets-of-the-inception-score/> adresinden alındı Jarvie, I. C. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitmek. 25. Kare, 22-25. Jeancolas, J. P. (2004). 'Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi. İstanbul: Yenihayat Yayıncılık. Kalinak, K. (1992). Settling the Score. London: The University of Wisconsin Press. Kalinak, K. (2010). Film Music:A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press. Kavalcı, T. (2017). Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama. Söylem Filoloji Dergisi, 58. Koç, T., & Yıldırım, V. (2011). Müzik Felsefesine Giriş. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. Konuralp, S. (2004). Film Müziği Tarihçe ve Yazılar. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. Kracauer, S. (2012). Film Teorisi. İstanbul: Metis Yayınları. Licuria, R. (2019, 04 11). <https://www.goldderby.com/>. 04 11, 2019 tarihinde <https://www.goldderby.com/article/2017/composer-hans-zimmer-dunkirk-christopher-nolan-blade-runner-2049-video-interview-news/> adresinden alındı Lotman, Y. M. (1999). Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş. Ankara: Öteki Matbaası. Lotman, Y. M. (2011). Sinema Göstergebilimi. Ankara: Nirengikıtap. Önal, Ö. (2012). Ses, Dil ve Müzik. Dil Dergisi, 7-23. Öz, P. T. (2012). Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu. he Turkish Online Journal of Design, Art and Communication. Özön, N. (2008). Sinema Sanalına Giriş . İstanbul: AGORA KİTAPLIĞI . Pekman, C., & Kılıçbay, B. (2004). Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü. İstanbul: Pan Yayıncılık. Savaş, H. (2002). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. Kurgu Dergisi, 67-83. Sayın, Ş. (1999). Metinlerle Söyleşi. İstanbul: Multilingual. Shi, Y. (2013). Review of Wolfgang Iser and His Reception Theory. Theory and Practice in Language Studies, 983. Sontag, S. (2008). Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı. Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 37. Tarkovski, A. (1992). Mühürlenmiş Zaman. İstanbul: Afa Yayınları. TDK. (2019, 3 25). TDK. 3 25, 2019 tarihinde TDK: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c9911cf3bc475.99352442 adresinden alındı Ulutaş, S.

(2017). Sinema Estetiği. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Ünal, S. (2014). Göstergibilimsel Açıdan Sembolik Tüketim. Ankara: Detay Yayıncılık. Wollen, P. (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları. Yıldız, S. (2014). Sinematografik Anlatım. İstanbul: Su Yayınevi. EKLER 1 3 4 5 8 11 12 13 15 17 19 20 22 23 25 26 27 28 30 32 35 38 39 40 41 43 44 45 50 51 56 58 59 60 62 63