

FİLMLERDE MÜZİK KULLANILMAMASININ ANLATIMSAL ETKİLERİ: ÖRNEKLER, ANALİZLER

Mustafa Sözen*

ÖZET

Sinemanın ilk yılları dışarıda tutulduğunda, sinema sanatının görüntüler kadar ses olgusuna da dayalı bir anlatım aracı/ortamı olduğu kabul edilen bir gerçekliktir. Sessiz unsurlar aracılığıyla bilgi/duygu aktarımları olmayan film yok gibidir. Bunun sonucu olarak da, görüntüler ve sesler neredeyse ayrılmaz bütünlük sergileyen unsurlar olarak belirlenmiş bir anlatım stratejisi üzerinden biçimlendirilmektedir. Ses olgusunu oluşturan bileşenlerden birisi olan müzik olgusuna yer verilmemesi, önemli bir anlatım tercihi olarak kabul edilebilir, çünkü müzik olgusu, görüntü ve diyaloglarla birlikte hikâyeyi anlatma yüklemine taşıyan bir öğe olarak öne çıkmaktadır. Bundan dolayıdır ki, filmler nadiren müzikten yoksun olarak inşa edilmektedirler. Bu çalışma, kurmaca filmlerde müziğe yer verilmemesinin dramatik olarak ne anlama geldiği sorusu üzerine odaklanmıştır. Belirtmek gerekir ki, müzik yokluğu kavramı, öncelikli olarak non-diegetik müziğe yer verilmemesi bağlamında kullanılmıştır. Çünkü bu müzik, öykü evreninin doğal bir parçası değildir ve dolayısıyla da anlam üretimindeki etkisi, diegetik müziğe oranla daha baskındır. Çalışmada, müzik yokluğunun yarattığı etkiler üç ayrı parametre üzerinden analiz edilmiştir. Burada kesin sonuçlarından daha çok, bütünsel/görelî (relativistic) sonuçlarına bakılmıştır. Ele alınıp, çözümlenmesi yapılmış filmlerin tümünde veya dramatik sahnelerindeki müzik yokluğunun yarattığı estetik etkilerin, -genel olarak- bilinenden daha karmaşık olduğu bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Filmsel anlatı, müzik, anlatım, duygusal yönelimler, dramaturji

EXPRESSIVE EFFECTS WHEN THERE IS NO MUSIC IN FILMS: EXAMPLES, ANALYSIS

ABSTRACT

Cinema has always been a media which depended on sound as much as it did to visuality if we exclude the first period of the film. There are hardly any film which does not have any information/emotion transfer through phonic (vocal) elements. There upon images and sounds are formed through a narrative strategy set as elements showing in separable integrity. Ignoring the case of music that constitutes one of the components forming the case of sound can be accepted as an important narrative choice, because the case of music, as being an element which carries the predicate of the narrative together with images and dialogues comes into prominence. Therefore, films are rarely made devoid of music. This study focuses on the question of as to what dramatic role the use of music performs in today's cinema and from this perspective what does the music ignoring means. It should be noted that,

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

the concept of music ignoring is primarily used in the context of the ignoring of non-diegetic music. Because, this music is not a natural component of narrative real mandhence its effect on sense generation (creation) is more dominant in comparison with diegetic music. In this study, the effects caused by the absence of music was analyzed on three separate parameters. In the study, weconcentrated mostly on holistic/relative consequences of music ignoring rather than the exact results of effect screated by music ignoring. It was found that the aesthetic effects of music ignoring on all studied and analyzed films or dramatic scenes - in general- is more complex than already known.

Keywords: Filmic narrative, music, narration, emotionalimpellings (orientings), dramaturgy

GİRİŞ

Müzik olgusu, her zaman için popüler eğlence biçimlerinin neredeyse tüm formlarında kaçınılmaz bir eşlik edici konumda olmuştur. Sinemada önceleri pragmatik boyutta (projeksiyon gürültülerini bastırmak amacıyla) kullanılmış, sonrasında sahip olduğu estetik ve semantik niteliklerin (sözelimi diyalog eksikliğinin yarattığı boşluğu doldurmak gibi) anlaşılmasıyla, farklı yüklemeler içinde kullanılmaya başlanmıştır.

Film- müzik ilintisi, ilk zamanlar perdeye yansıtılan görüntülere uygun olarak, salt piyano ile doğaçlama yapılması uygulaması iken, günümüzde artık yönetmen-besteci orkestra ilişkilerine kadar uzanan olağanüstü bir gelişim sürecine sahiptir. Bu uzun sürecin bir getirisi olarak, günümüzün sinema seyircisi, bir filmi izlerken, kabaca da olsa, anlatının nerelerinde müziğin gireceği/olması gerektiği hakkında yorum ve/veya beklenti oluşturma deneyimine sahip olmuştur. Bir başka deyişle seyirciler, alışmış olduklarıyla, kendi müziksel mecazlarını birleştirip öyküyü anlamlandırmaktadırlar. Yönetmenlerin filmlerinde müziğe yer vermeleri veya vermemeleri başka anlatımsal (dramatik/estetik) stratejilere dayanmaktadır. Bütün bunların sonucunda denilebilir ki, müziğin, genellikle filmin ifade boyutunda önemli -hatta hayati- bir unsur olarak kabul edilmesinden yola çıkıldığında, bir yönetmenin müzik kullanmama amacı, görüntüler ve ses kuşağının bağlamsal ilişkilerinin nasıl olması gerektiğini düşünmesi/istememesi üzerinedir; ancak bu yokluğun anlamlı yorumlanması seyirciye bağlıdır ve onun tarafından yeniden üretilmektedir.

1950'li yıllarda öne çıkan 'gerçekçilik' akımı/anlayışına paralel olarak, bazı yönetmenler filmlerinde müzik kullanımına yer vermekten özellikle kaçınmaya başladılar. Onlar, nesnel hayatta müziğin, bazı konuşmalara veya davranışlara eşlik etme ya da bazı anlara vurgu yapma gibi konumda olmayışı argümanından yola çıkarak bu anlayışı savunmaktadırlar.

Gerçekçilik akımı içinde yer alan ama müzik kullanımına yer vermeyen filmlerde, müziğin sadece diegetik (1) olan biçimine izin verilmesi gibi bir yaklaşım hakimdir (McKibbin 2014). Belirtmek gerekir ki, bu anlayış çok rağbet görmedi ve kısa sürede terk edildi ve karşıt olarak şu argümanlar daha çok kabul edilmeye başlandı: Filmsel gerçeklik, doğal olarak bazı noktalarda normal gerçeklikle aynıdır, fakat onu belirleyen asal güç dramatik bir anlatı oluşudur ve elbette ki bu yönüyle normal gerçeklikten farklılıklara sahip olmak zorundadır. Dramatik anlatımın, seyircide yaratması beklenen/istenilen 'olağanüstü deneyimleri' yaşatabilmesi için, müzik kullanımı bir gereksinim, bir gereklilik niteliğindedir.

Hiç müzik kullanmama anlayışı, daha çok Avrupa sinemasında örnekleri olan bir yaklaşımdır. 'Minimal Sinema' (slight narrative) ya da 'Dogma 95' akımları bu anlayışa sahip örnekler olarak verilebilir. Sözelimi, yönetmenliğini Jacques Rivette'nin yaptığı 'Bil Bakalım/Va Savoir (2001)' tamamen müziksiz bir filmidir. Benzer şekilde bir Danimarka filmi olan ve Dogma 95 akımı içinde yer alan, yönetmenliğini Thomas Vinterberg'in yaptığı 'The Celebration (2002)'da müzik kullanımına yer verilmeyen anlatılardan bir diğeridir. Bir başka örnek olarak yönetmenliğini Daniel Myrick ve Eduardo Sanchez'in yaptığı 'Blair Cadısı/The Blair Witch Project (1999) adlı filmidir (Fischhoff 2005: 3).

Belirtilen örneklerin dışında sinema tarihinde, farklı estetik anlayışlar içinde üretilmiş olmalarına karşın, anlatılarında müziğin yer almadığı bir dizi nitelikli filmin adını sayabilmek mümkündür. Örneğin, Fred M. Wilcox'un 'Yasak Gezegen/Forbidden Planet (1956)' adlı filmin konusu, görev için bir uzay gemisiyle, uzak bir gezegene gidilmesi üzerine kurulmuştur. Filmde, geleneksel müzik kullanımı yerine, dünyanın dışındaki uzamın duygusunu yansıtan sessel bir evren yaratımı adına, elektronik sesler kullanılmıştır.

Sidney Lumet çoğunlukla gerilim veya kişisel dramların filmlerini yapmayı seven bir yönetmendir. Onu bu anlamda özgün kılan şey ise, filmlerini, müziğe çok yer vermeksizin birer sanat formu haline getirdiği anlatılara dönüştürebilmesidir. Örneğin, siyah/beyaz olarak çektiği 'Mutlak Savaş/Fail Safe (1964)' adlı filmi, 1960 yıllardaki ABD-SSCB arasındaki soğuk savaş konu alan politik eksenli bir gerilim anlatısıdır. Gerilim olgusu üzerine inşa edilmiş öyküleme, müziğin etkisi olmaksızın başarılı bir anlatımın kurulması, filmin özgünlüğünün bir başka boyutu/niteliği olarak öne çıkmaktadır.

Gerçeküstü sanatın (surrealism art) önde gelen isimlerinden biri olan Luis Bunuel'in Fransız dönemi filmleri olarak adlandırılan çalışmaları, müzik kullanılmayan anlatılar olarak ayrı bir yere sahiptir. Bunuel, filmlerindeki hiciv etkisini arttırmak için, deyim yerindeyse yalın olmanın da ötesine geçen kuru bir anlatımı yeğlemiştir. Bu etkiyi arttırmanın bir boyutu olarak da müziğe yer vermemeyi seçmiş gibidir. Örneğin, 'Burjuvazinin Gizli Çekiciliği/The Discreet

Charm of the Bourgeoisie (1972)' adlı filmi, sofistike bir grup insanın anlatıldığı bir öyküye sahiptir. Burjuva olan altı kişinin toplanıp, yemek yeme planları yapmaları ve bunun sıradan nedenler yüzünden gerçekleşmemesi gibi son derece sıradan bir konu üzerine kurulmuştur. Film bu anlamda ayrıksı ve güçlü kılan şey, psikolojik olandan yola çıkarak gayet siyasi ve kültürel izdüşümleri olan karmaşık ilişkileri, sürrealist bir tarz içinde ele almasıdır.

Jan Svankmajer'in 'Alice (1988)' adlı filmi, sürreal bir Alice Harikalar Diyarı'nda uyarlamasıdır. Animasyon, gerçek çekimler ve kukla gibi farklı tekniklerin birlikteliğiyle anlatımın oluşturulduğu filmde, jenerikler ve birkaç sahne dışında, herhangi bir arka-plan müziğine yer verilmemiştir. Filmin ses kuşağı, ses efektlerinin (Alice'nin parmağını emmesi veya bir şeylerin kazanması gibi) abartılı olarak verilmesiyle oluşturulmuştur.

Eran Kolirin'in 'Takas/Exchange (2011)' filmi minimalist bir anlatım biçimine sahiptir. Anlatmak istediğini yalın, abartıdan uzak, doğal bir biçimde aktarmayı başaran filmde, müzik kullanımına yer verilmediği gibi, filmin ses kuşağında da sesler minimal düzeyde kullanılmıştır. Öyle ki, sakin bir mahallede geçen yaşamı anlatan filmdeki bu minimal sessizlik, bazen ürkütücü boyutlara erişebilmektedir.

Ritesh Batra'nın 'Sefer Tası/Lunchbox (2013)' filmi, Hindistan sinemasına ait bir çalışmadır. Dram ve romantizmin iç içe geçtiği öyküde, Hindistan'daki günümüz yaşamına ait buruk görünümeler sunulmaktadır. Filmde arka-plan müziği yoktur. Sahnede, müzik kaynağının görülmesi nedeniyle sadece bir veya iki yerde müzik (diegetik müzik) kullanımına yer verilmiştir. Film müzikten yoksun oluş anlamında özeldir, çünkü Hint filmleri -kültürel bir gelenek olarak- çok müzikli, çok şarkılı, çok danslı anlatılar olmakla belirlenen yapılanmaları içermektedir. Oysa bu film, müzik kullanmama boyutuyla Hint filmi anlatısından çok batı sineması anlatımına yakın düşmektedir.

Anlatılarında müziğe yer vermeyen filmlere Türk sinemasından da örnekler verebilmek mümkündür. Sözelimi, minimalist sinema akımı içinde yer aldığı kabul edilen Nuri Bilge Ceylan, birçok filminde müziğe olabildiğince az yer vermiş, bazı filmlerinde ise hiç yer vermemeyi tercih etmiştir. Örneğin 'Üç Maymun (2008)' adlı filmde müziğe yer verilmemiş, bunun yerine doğal seslerden faydalanılmıştır ve bu sayede anlatının gerçeklikle olan bağıntısının daha uygun hale gelmesi sağlanmıştır. Verilebilecek diğer bir örnek, yönetmenliğini Orhan Eskiköy ile Özgür Doğan'ın yaptığı, Urfa'nın Demirci Köyü'ne atanan Denizli'li bir ilkokul öğretmeniyle Türkçeyi iyi konuşamayan köy çocuklarının yaşadığı ironik anlar üzerine kurulan 'İki Dil Bir Bavul (2008)' adlı filmidir. Yer yer belgesel, yer yer kurmaca havasına bürünen bir anlatıya sahip olan film, gerçek bir köyde, amatör oyuncuların kullanımının yanında, kamera kullanımındaki sadelik ve hiçbir kurgu atraksiyonlarına başvurmadan

inşa edilmiştir. Bu yapının doğal bir uzantısı olarak ses evreni de benzer biçimde oluşturulmuş, doğal seslere yer verilerek, filmde müzik kullanımından kaçınılmıştır.

Bugün gelinen noktada; filmlerde müzik kullanmanın, görüntüyle anlatımın eksikliğini kapatmaya yaradığı, müzik kullanmadan yapılan anlatımın daha değerli ve önemli olduğunu dile getiren görüşler, daha çok sanat sineması (art-house cinema) olarak adlandırılan anlayış içinde kendine yer bulmaktadır. Bu anlayışı savunanlara göre, müziğin insanda uyandırdığı duyguların yardımı olmadan, aynı duyguları müziksiz bir sinemayla verebilmek daha değerlidir. Ana-akım sinema (mainstream movies) içinde de benzer görüşleri savunanlara rastlamak mümkündür. Örneğin, 'Er Ryan'ı Kurtarmak/Saving Private Ryan (1998)' filminin ses tasarımcısı olan Gary Rydstrom bu isimlerden birisidir. O, filmin savaş sahnelerinde müzik kullanılmamasının nedeni olarak "Bunun öznel duyguları uzaklaştırdığını söyleyerek; müzik eşliğinin ve öznellik arasında, olağan ilişkiler perspektifinden -toplamsal olarak- duygusal çelişmeler olduğunu belirtmektedir" (akt,Rant, 2014). Bu anlayışa bir başka örnek de Türk sinemasından yönetmen Tayfun Pirselimoğlu'nun söyledikleridir: "Sinemada müzik, seyircinin ne tarafa gitmesine dair fazla buyurgan bir unsur. 'Burada duygulan', 'şimdi burada ağla' gibi duygularınıza yön veriliyor. Film zaten bunu yaparken, müzikle birlikte etki artıyor. Ben seyircinin nötr kalmasını istiyorum. Filmle arasında mesafe olmalı. Filmde kafasında bazı sorularla çıkmalı. Bunu da müzikle yapmak istemiyorum" (aktaran Uzun 2015).

Bütün bunların sonucundan denilebilir ki, bir filmde müzik olması ya da olmaması; biri diğerinden daha fazla iyi olduğu anlamına gelmeyen farklı nitelikteki anlatı stratejileridir. Bir başka deyişle müziğin dramatik bir film sahnesinde varlığı ya da yokluğu tamamen ve doğrudan dramatik etki yaratımının garantisi altında değildir, yani 'müzik eşittir öznellik veya artan yoğunluk' gibi bir denklem kurulması çok basit bir yaklaşım olarak görülmelidir.

1. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLARI

Çalışma, kurmaca uzun metraj filmlerde (feature film) müzik yokluğunun yaratabileceği etkilerinin neler olduğu üzerine odaklanmıştır. Kuşkusuz ki filmlerin ses evreni (konuşmalar, efektler ve müzik) her öğenin yaratacağı anlam payları üzerinden kurulan -kendine özgü- dengeler üzerinden inşa edilmektedir. Ses evrenin diğer öğelerini göz önüne almaksızın, salt müzik yokluğu üzerine kurulan bir analiz ilk anda eksik veya yanlış olarak görülebilir. Bu görüşe karşı sunulacak argüman ise 'anlam payları' anahtar kavramında yatmaktadır: Konuşma ve ses efektlerinin yarattıkları anlam payı, müziğin yarattığı anlam payından oldukça farklı olmasından dolayı, salt müzik yokluğu üzerine kurulan bir analiz yöntem bakımından sorunlu olmayacaktır.

Filmlerin analizi üç ayrı parametre üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu parametreler, filmin anlatım boyutunda müzik yokluğunun dramatik etkilerinin neler olduğunu -görelî bağlamda- belirlemektedir. Parametreler şunlardır:

- a) müzik kullanımının anlatıya yönelik işlevlerinin, müzik yokluğunda nasıl biçimlendirildiği,
- b) müzik kullanımının anlatıma getirdiği biçime/yönelik işlevlerin, müzik yokluğunda nasıl inşa edildiği,
- c) müzik kullanımının anlatıya eklediği duygusal katmanların, müzik yokluğunda hangi yönelimlerle ikame edilmiştir.

Müzik yokluğu kavramı, öncelikle, non-diegetik müziğin yokluğu anlamında kullanılmıştır, çünkü bu müzik öykü evreninin doğal bir parçası değildir. Çalışmada öncelikli olarak 'görüntü-müzik' ilintisinin anlatıma etkileri nasıl olduğu üzerinde kısaca durulmuş; sinemasal bir anlatıda müzik kullanılmamasının ilişkisel ve işlevsel yönleri ele alınarak, nasıl kendi içinde ve bağlamla ilişkili olarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın alana katkısı olarak şunlar söylenebilir: Sinemada müziğin konumu, işlevleri ve etkilerine yönelik olarak sayısız denilebilecek miktarda makale ve kitap bulabilmek mümkün iken, bir filmde müziğe yer verilmemesinin anlatının dramaturgisinde ne gibi etkiler yarattığına ilişkin çalışmalar oldukça az sayıdadır. Türkçe kaynaklarda ise bu konunun ele alınıp işlendiği çalışmalar ise yok denilebilecek düzeydedir; olanlar ise, derli toplu yazılardan daha çok, küçük çaplı değerler düzeyindedir. Dolayısıyla bu çalışma, filmsel anlatılarda müziğe yer verilmemesinin dramaturjik etkisi bağlamında -Türkçe yazılmış- bir ön araştırma niteliğini taşımaktadır.

Analizde ilk olarak müzik kullanımına yakın durmayan üç yönetmenin (Alfred Hitchcock, Michael Haneke ve Cristian Mungiu) genel yaklaşımları ele alınmış, onların filmlerindeki kesin ve parçasal müzik yokluklarının yarattığı etkiler yerine, daha bütünsel/göreceli bir irdeleme yapılmıştır. İkincil olarak ise tekil bağlamda iki film ele alınıp, incelenmiştir. Bu filmlerin müzik olan ve olmayan sahnelerinde dramanın nasıl etkilendiği kadar, aynı zamanda hem filmin hem de müziğin kendi ifade yetileri ve bunların birbirlerine etkimleri üzerinde durulmuştur. Tekil olarak ele alınan filmlerden 'İhtiyarlara Yer Yok' filmi, 80. Oskar Ödüllerinden dördünü almış olması ve diğer film olan 'Kabile'nin, Cannes 2014 film Festivalinde ödül almış olması, bu filmlerin seçilme nedenleridir.

2. SİNEMADA ANLATIMIN İNŞASI VE MÜZİK

Sinemanın erken dönemlerinde, sahnede kaynağı görünmediği (radyo veya orkestra vb.) sürece hiçbir şekilde müziğe yer verilmeme eğilimi hâkimdi. Bu anlayışı, hem ses kayıt teknolojisinin getirdiği sınırlamaların olması hem de daha fazla gerçeklik (müziğin nereden geldiğine şaşırın seyircilerin olabileceğine dair bir inanç) yaratım isteği belirlemektedir. Eş deyişle, filmlerin ses kuşağı bu biçimleniş içinde tasarlanmaktaydı. Daha sonra filmlerde yer alan sesin, sadece sahnedeki eylemle karşılıklı olarak, natüralist yapıda olması gerekip gerekmediği konusunda bir tartışma başladı; müzik ve ses efektlerinin sahnenin veya eylemlerin yorumlanmasında bir tür etkime sağlayan, görüntülere sanatsal kontrpuan olarak hizmet eden öğeler olarak işlev görmelerinin daha değerli olduğu kabul edildi. Sonuçta, sette kaydedilen diyaloglar, artırılmış ses efektleri ve müziğin birlikte kullanıldığı bir sürece girildi.

Filmlerin ses kuşağında yer alan müziğin niteliği, hem anlatının biçimlenişinde hem de günümüz seyircisinin duygularının yöneltimi üzerinde güçlü bir etkisi olduğu tartışılması anlamsız olan bir gerçeklik konumuna gelmiş gibidir. Artık filmsel bir anlatıda müziğin olması ya da olabildiğince az kullanılması veya hiç olmaması, yaratacağı etkiler bakımından ele alınıp değerlendirilmektedir. Örneğin, Alfred Hitchcock'un 'Sapık/ Psiko (1960)' filmindeki duş sahnesinde işlenen cinayetin anlatım gücü, kullanılan glissando (kaydırarak çalma) tarafından yaratılmış; böylece de etkin ve ikonik bir anlatıma bürünmüştür. Müzik olmadan da duş sahnesi yine güçlü bir sinematografiye sahiptir ama müzikle neredeyse supra-gerçeklik niteliği kazanmıştır. Müzik, burada kesinlikle daha şok edici, daha acı verici ve böylece öldürülen kahramanla seyircinin özdeşleşme duygusunu sağlayıcı işlevlerini yüklenmektedir. Benzer etkileri ikonik film müzikleri içeren diğer birçok ünlü film sahnelerinde de görebilmek mümkündür. Sözgelimi, David Lean'in 'Arabistanlı Lawrence/ Lawrence of Arabia (1962)' filminde çölde geçen yolculuk sahnelerinde veya Steven Spielberg'in 'Jaws (1975)' filminde köpekbalığının saldırıya geçtiği sahnelerdeki müziklerin yarattığı etkiler gibi.

Sinemada müziğin yüklendiği rol, karmaşık bir görünüm sunar. Bunun nedeni de birden çok değişkenin iç içe giren bir yapılanma içinde yerine getirilmesidir. Besteci Aaron Copland (1941: 256-258), -sinema sanatının görece ilk döneminin yaşandığı yıllarda yazdığı- 'What to Listen for in Music' adlı kitabında müziğin filmsel anlatılarda yarattığı etkileri şu şekilde belirlemiştir:

- Anlatıyı yoğunlaştırmak ya da dingin hale getirmek,
- Öykünün birlik veya tutarlılığına yardımcı olmak,
- Belirli eylemleri vurgulamak,

-Sahne içi müzik olarak yer almak,

-Uzam ve zamana yönelik daha inandırıcı bir atmosfer yaratmak,

-Psikolojik durumların altını çizmek, (sözelimi bir karakterin söylenmemiş düşüncelerini ya da özel bir durumun görünmeyen etkilerini yansıtmak)

-Arka plana dolgu olarak, nötr tarzda hizmet vermek.

Bu etkimeler, işleve dayalı bir sınıflandırma (taxonomic) perspektifinden değerlendirildiğinde, müzik-film ilişkisinde üç temel işlevin varlığı görülür:

a)Biçime/anlatıma yönelik işlevler: Müziğin bir filmde kullanılmasının amacı, filmin genel ve içsel yapısına, müziğin kendi yapısal özelliklerinin de eklenerek bir bütünlüğün oluşturulmasıdır. Eş deyişle, müziğin biçime/anlatıma yönelik işlevi, filmin benzer, karşıt ve farklı biçimsel öğelerini ortak paydalarda buluşturmasıdır. Müzik, filmin görsel olarak parçalı yapısı için bir arabulucu olarak işlev görerek, kesimleri düzenlenmiş çekimlerin oluşturulmasına olanak sağlar. Özellikle sekansların montajında, örneğin zamanın geçişini gösteren ardışık çekimlerde ya da zamanın farklılaşması gibi anlatım öğelerinde, görüntüleri birleştirerek anlatımı bütünleştirir. Böylece, geçişlerde nasıl kullanıldığına bağlı olarak, müzik süreklilik veya devamsızlık duygusu yaratımında kullanılabilir. Müzik bazen de bunlara zıt bir işlev içinde kullanılabilir: Örneğin filmin bir sekansını sonuçlandırıp, yeni bir sekans açımında kullanılabilir. Bir sekansın sonu ve sonrakinin başında duyulan müzikte yapılan değişiklikler, filmin yapısını vurgulamaya yardımcı olabilir. Müziğin en yaygın biçimsel görevlerinden biri de, seyirciye açılış jeneriğinde sunduğu anlam dünyasıyla filmin tanıtımını yapmasıdır. Çoğu kez bu müzik kapanış jeneriğinde de duyularak döngünün tamamlanmasına da katkı sağlar. Kısaca, müzik, filmin anlatı mimarisini (bir anlamda dramatik yapısını) güçlendiren asal unsurlardan birisi olma işlevini yüklenmektedir.

b) Anlam çağrışımına yönelik işlevler (semantik nitelikler): Müzik, çoğu kez kendisi olmayan temsiliyeti taşıyan bir sanat (non-representational art form) olma niteliğine de sahiptir. Sözelimi, müzikteki bazı özellikler seyircinin zihninde belirli ilişkileri çağrıştırır. Örneğin bazı enstrümanlar, belirli zaman veya coğrafi bölgelere yönelik çağrışımlar getirebilir (2). Bu anlamda müzik, dünyanın her yerinde ve insanlık tarihinin her döneminde uygulanan kültürel bir olgu olduğundan, anlamlılık yaratımı bağlamında kullanılabilir. Müziğin bu şekilde biçimlendirilmesi, seyircinin filmin öyküsünde belirli beklentilerin oluşmasına yardımcı olur. Bir başka deyişle müzik, coğrafi, kültürel, zamansal ve hatta sosyal çağrışımları taşır. Müzik aynı zamanda öykü kişilerinden bazılarının karakterize edilmesinde yardımcı olabilir; yani özellikli

bir öykü kişisini, belirli bir motifle ilişkilendirilerek (leit-motif), karakterin tanımlanmasını getirebilir.

c) Duygu yaratımlarına yönelik işlevler: Müzik, sinemada asal olarak, seyircide belirli duyguları uyandırmak için kullanılmaktadır. Bu, sinemanın ilk yıllarında da böyleydi, günümüzde de böyledir. Yarattığı duygusal tepkimeler nedeniyle, müziğin kullanılmadığı film bugün neredeyse yok gibidir (3). Müzik tarafından oluşturulan duygusal ilişkilendirme, sahnenin o andaki odaklandığı şeye (görsel olana veya anlatının kendisine) zımnî ve otomatik olarak eklenir. Eş deyişle müziğin biçime ve anlatıma yönelik fonksiyonları olduğu gibi, müzik, sadece seyirciyi yönlendirme ve bazen de -diegetik olarak- film karakterlerine ilişkin belirli duyguların duyumsanmasına ilişkin yüklemeleri yaratabilmektedir.

Filmde yansıtılan görselliğin ve işitilen sessel dünya etkileşiminin bazen büyüleyici boyutlara erişmesi, müzik-sinema ilişkisinde nasıl yeni/farklı dramatik düzlemlerin inşa edilebileceğinin göstergeleridir. Sözelimi müzik, bir filmin anlatısına artan gerçekçilik (heightened-realism) veya gerçeklik-üstü (supra-reality) boyutlarını katabilmektedir (Fischhoff 2005: 2). Film müzikleri bestecisi Miklos Rozsa, müziğin rolünün açık ve belirgin olduğunu söyleyerek; müziğin dramaya hizmet verdiğini, bilinçaltına göndermelerde bulunduğunu ve bazen de sinematografinin diğer bileşenlerine karşı irrasyonel boyutlar ekleyebilme yetisine sahip olduğunu belirtmektedir (akt, Fischhoff 2005: 3).

3. MÜZİK YOKLUĞUNUN DRAMATİK ETKİMELERİ

Filmlerdeki sessizlik anlarının anlatıya getirdiği etkimelerin neler olduğu sorusu, çok farklı yaklaşımlarla ele alınmasına karşın, dramatik sessizlik ögesi olarak müziğin yokluğu, -anlatımsal bir yapı elemanı olarak önemli rolü ile birlikte-film teorisi ve eleştirisi boyutlarında çok da ele alınmayıp, işlenmemiş bir konu olarak görülmektedir. Oysa bilinmektedir ki, bir filmde ses kuşağını oluşturan üç bileşenin (diyaloglar, efektler ve müzik) anlatım bağlamında seslerinin dengeli olmayışı veya onlardan herhangi birinin tekil eksikliği önemli bir anlatım stratejisi olarak öne çıkmaktadır.

Filme/sahneye müziğin eşlik etmesi veya etmemesinin getirdikleri olarak, “Basit gerçekliğe karşı, mesafe duygusunun artması; objektif oluşa karşı, öyküye karakter-kimlik katımı; yorumsal güce karşı, duygusal katılım ve öznellik” çelişmeleri genel bir kabul olarak hem seyirciler hem de eleştirmenler tarafından dile getirilir. Buna benzer çelişmeler bolca bulunabilir (Rant 2014).

Müzik yokluğunu iki tanım/kavram içine alarak değerlendirmek, daha sağlıklı bir ifade edişi sağlayabilir. Kavramsallaştırmanın ilki, pasif nitelikteki müzik yokluğu, ikinci ise aktif nitelikteki müzik yokluğu olarak ele alınabilir. Pasif nitelikte olan müzik yokluğu sahneyi saran ve dikkat çekmeyen; aktif nitelikte

olan ise, kendisine dikkat çeken ve seyircide soru işaretleri uyandıran biçimlenişi içerir. Kuşkusuz ki, aktif veya pasif sessizlikler, birinin diğerinden daha güçlü olduğu anlamına gelmemekte; bazen, seyirci üzerinde, pasif olan, aktif olandan daha etkin olabilmektedir. Eş deyişle bu modlar, bağlam ve anlatının ilişkileriyle tam ve doğrudan bağımlı olarak üretilen yapılanmalardır.

Sinemasal sessizlik üzerine önemli bir çalışması bulunan Paul Theberge, 'Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television' başlıklı çalışmasında yer verdiği kavramlardan biri de 'ilişkisel sessizlik/müziksel sessizlik' olgusudur. Theberge, müziksel sessizliği 'yalın gerçekçiliğin tasviri' olarak açıklar. Müziksel sessizlik kavramı, varlığı, filmin bağlamında veya türünün sözleşmelerine dayalı olarak olması gereken/beklenen müziğin kesilmesi veya yokluğunu içermektedir. Diegetik sessizlikler, genellikle oldukça belirgindir ve seyircinin yorumunda daha doğrudan bir etkiye sahipken, müziksel sessizlik daha az açık ve daha az etkilidir. Theberge, müzik yokluğunun etki belirtimi için, dedektif filmleri veya televizyon dizilerindeki sorgulama odası sahnelerinde yer verilmeyen müzik yokluğunu örnek verir. Bu sahnelerdeki müzik yokluğu, aynı anda, hem ortamın doğal konumu olarak, hem de sorgulamanın gerçekçilik duygusunu vurgulaması ve bunlara yönelik atmosfer yaratım niteliklerini taşımaktadır (akt, Raeymaekers 2014: 30).

3.1.Filmin Belirli Anlarındaki Müzik Yokluğu

Belirli anlara yönelik müzik yokluğunun etkimeleri, nerelerde ve nasıl kullanılacağı, birkaç madde içinde gösterilecek olunursa;

- a) Bir sahnede belli seslere daha fazla odaklanmak gerektiğinde müziğin işitilmemesi gerekir. Sözelimi, seyirci için, arka planda olan seslerin öne çıkmasının -anlatım açısından- önemli olduğu durumlarda, müziğe yer verilmemelidir,
- b) Heyecanın düşük olduğu anlardaki müzik yokluğunun yarattığı etki yoğunluğu, müziğin kullanılmasından daha fazla olabilmektedir,
- c) Müziğin eşlik etmediği sahnelerde seyircinin görüntüler ya da oluşumlara odaklanması veya yönlendirilmesi daha kolay olmaktadır,
- d) Belirli bir olay/oluşumdan önce, müziğin kesilmesi, seyirci için şaşırtıcı bir duygu durum ortaya çıkartmaktadır.

Bütün bunlar, müziğin olması kadar yokluğunun da anlatım açısından stratejik kararlarla belirlendiğini göstermektedir. Yönetmen Francis Lawrence'nin 'Ben Efsaneyim/I am Legend (2007)' filminin açılışında, yedi dakikayı aşan müziksiz bir sahne/sekans vardır. Sekans, Dr. Alice Kripp'in kansere çare bulduğunu

duyuran bir TV röportajı ile başlar. Görüşmenin ardından sessiz bir kurucu sahne yer alır; görüntüler New York kentini göstermekte ve “üç yıl sonra” yazısı okunmaktadır. Bu yeni sahnede New York’un görsel ikonlarını oluşturan imgeler farklı çekimlerle arka arkaya yansıtılır. New-York, zihinlerde her zaman için insanlarla dolu kalabalık bir şehir imgesi yaratmasına karşın, bu görüntülerde korkunç bir ıssızlığa bürünmüş olarak yansıtılmaktadır; tıpkı kıyamet sonrası bir şehir gibidir. Bu ıssızlıkta sadece kuşlar, böcekler ve bazı yabani hayvan sesleri duyulur. New York’un normalde, canlı bir şehrin gürültülerine sahip olmasıyla taban tabana zıt duran bu görelî sessizlik (relative silence) semantik olarak anlatıyı yoğunlaştırır. Bu görelî sessizlik negatif olarak hizmet verir, çünkü açıkça kanser tedavisinin yanlışıyla yok olan insanlığa işaret etmektedir. Görelî sessizlik ancrage olarak (bir gerçekliğin onaylanması için olayların arkasında ya da altında bulunan şey; kendisine bir şey yüklenen, bir varlığa destek olan, altta bulunan temel) hizmet ederek filmin iç mantığını yansıtır. Sessiz sokaklarda, ana karakterin bir arabayla gitme çekimleri aşırı uzun planlarla, post-apokaliptik (post-apocalyptic) olarak gösterilir. Bu anlarda araba motorunun sesi irkiltici olmayan şekilde duyulur. Bu, TV röportajından beri ses kuşağına giren ilk doğal sestir. Bir sonraki çekim ana karakterin yakın-çekimidir. İssiz New York sokaklarında onun arabayla bir yerlere gidiş dönüş anlarındaki ortama sinen görelî sessizlik, -bir anlamda- müziksel sessizlikle yer değiştirmiş gibidir. Değişim, karakterin yalnızlığını, ıssızlığını gerçek kılan sessel tasarım olarak işlev görmektedir ve belirtisel (indexical) ilişkiye dönüşerek yansımaktadır (Raeymaekers 2014: 72).

Korku filmlerine korkutucu olma duygusu getiren en güçlü öğe, görüntülerle birlikte duyulan müziklerdir. Görüntülerin, müzik ve/veya efekt seslerle desteklenmesi bu filmlerde neredeyse ayrılmaz bir bütünlük gibidir. Oysa bazı korku veya gerilim sahnelerindeki müzik yokluğu, müziğin olmasından daha güçlü anlam katkıları yaratabilmektedir. Örneğin M. Night Shyamalan’ın ‘Altıncı His/The Sixth Sense (1999)’ filminin ana karakteri, ölüleri görebildiğini ve onlarla konuşabildiğini iddia eden sorunlu, içine kapanık bir çocuktur. Filmin bu anlamdaki önemli sahnelerinin birinde, çocuk ölümlerle konuşabildiğini annesine anlatmaya çalışır. Sahne gerilimle yüklüdür; gerilim yaratıcı akorların veya melodilerin huzursuzluk ve gerginlik getirebilecek (sahnenin duygusunu yükseltme) olmasına karşın, yine de müziğe yer verilmemiştir. Bu kullanımın nedeni olarak filmin anlatım inşasındaki strateji gösterilebilir, çünkü film anlatısının ana yapılanmasına bakıldığında, kamera hareketlerine olabildiğince az yer verildiği, daha çok uzun planların, uzun diyalogların öne çıktığı görülür. Yönetmen, klasik gerilim filmlerindeki gibi müziklerle desteklenen duygu yaratımları yerine, sahnelerde, -oyuncuların yarattığı mükemmel performanslar eşliğinde- yaratılan ani şoklarla seyirciyi şaşırtmaya yönelik bir tasarım üzerinden anlatımını inşa etmektedir.

Filme/sahneye müziğin eşlik edip etmemesinin anlatımsal/estetik sorunsalı bakımından sağlıklı/doğru bir saptama, film müzikleri yapan Erdal Güney üzerinden verilebilir. Güney, "Sinemanın müziğe ihtiyacı olan bir sanat dalı olduğunu düşünmüyorum" diyerek şöyle devam eder: "Dramaturji, oyunculuk, ışık, çekim ölçekleri, bir filmin müzik ihtiyacını belirler. Çok yakın ve dar mekân ilişkileri kullanıyor isem orada müzik kullanmam. Alan genişliği yaratılması gerekiyorsa müziğe başvururum. Karakterlerin psikolojik değişimlerini tarif etmem gerekiyorsa bunu müzikle yapmamaya çalışırım. Daha imgesel anlatımları tercih ederim. Filmin, bir şeyi tarif etmekten çok bir şeyin dışındakileri tarif etmesi noktasında bir atmosfer oluşturmasını isterim ki, seyirci karakteri, duyguyu o sessizlik içinde aramaya başlasın" (Sarıkaya 2014).

3.2.Müzik Yokluğuyla Seyirciyi Filmsel Söylemin Öznesi Haline Getirmek

Claudia Gorbman (1987:55) arka-plan (fon) müziğinin semiyotik ve psikolojik olarak iki önemli rolü olduğunu söylemekte ve film müziğine yer verip veya vermemenin bir yönüyle de seyirciyi tutmak için olduğunu belirterek; müzik yoluyla bu bağın nasıl çalıştığını psikanalitik bir temel üzerinden ilişkilendirmektedir. Ona göre (1987: 61), filmdeki fon müziğinin varlığı, normal ego savunmasını yıkarak, seyirciyi fantastik olan bu duruma karşı daha kabul edici kılar. Bu sansür kırılmasının rahatlatıcı ve hipnotik nitelikte etkileri vardır. Müziğin varlığı seyirciyi psikolojik olarak nasıl etkiliyorsa, müziğin aktif karakterde olmayışı da o denli seyirciyi etkiler ve alılmama boyutunu daha üst bir düzlem çıkartır. Çünkü bu yokluğun temel psikolojik etkilerinden biri de seyircide rahatsızlık ve sinirlenme yaratmasıdır; bu rahatsızlık aynı zamanda seyircinin anlatıya karşı olan ilgisini yoğunlaştırıp, anlatının yorumlanması etkinleştirir.

4. ÖRNEK YÖNETMENLER, ÖRNEK FİMLER, ANALİZLER

Çağdaş sinemada müzik, dramatik kurulumun bazı boşluklarını birleştirmek veya filme bir ortam (ambiance) kazandırma boyutunun çok dışına taşarak, yönetmenlerin en büyük yardımcısı hatta daha ileri gidilecek bir söyleyişle olmazsa olmazları konumuna gelmiştir. Bu perspektiften bakıldığında, filmlerinde müzik kullanımına çok da yakın durmayan yönetmenlerin, bu güçlü olguyu kullanmaksızın anlatılarını nasıl inşa ettikleri önemli bir analiz ögesi olarak öne çıkmaktadır.

4.1.Filmlerinde Müzik Yokluğunu 'Anlatımsal Öge' Olarak Kullanan Yönetmenler

Bu yönetime sahip olarak ele alınacak ilk yönetmen Alfred Hitchcock'tur. Kuşkusuz ki o, birçok filminde müzik kullanmıştır ama genel olarak konvansiyonel şekildeki müzik kullanımından kaçınma eğilimindedir. Ele alınan

ikinci yönetmen Michael Haneke'dir. O da filmlerinde olabildiğince müzik kullanmaktan kaçınan sinemasal bir anlatım biçimlenişini yeğlemektedir. Üçüncü yönetmen ise, Cristian Mungiu'dur. Son dönemin genç sayılabilecek bu yönetmeni ise filmlerinde müziğe hiç yer vermemesiyle öne çıkmaktadır.

4.1.1. Alfred Hitchcock Sinemasında Müzik Yokluğu

Hitchcock, filmlerde müziğin olabildiğince az olması gerektiğini önceleyen bir anlayışa sahiptir. Hitchcock filmlerinde gerginlik anlarının duygu artırımı için yer verilen sessizlik, travmatik olayların gerçekçiliğinin temsil edilmesine yönelik olarak biçimlenmiştir. Onun filmlerinde genel uygulamaya aykırı olarak müzik kullanılmadığı, görelî sessizlik anlarına yer verildiği görülür.

Hitchcock'un işitsel tarzını yansıtan başat öğelerden biri, sessiz cinayet sahneleridir. Örneğin Sabatör/Saboteur (1942) filminde Fry'in özgürlük heykelinden düştüğü; 'İp/Rope (1948)' filminde bir adam ipe öldürüldüğü; 'Trendeki Yabancılar/Strangers on a Train (1951)' filmindeki kızın parkta boğulduğu; 'Arka Pencere/Rear Window (1954)' filminde Jeff'in hayatı için çılgınca mücadele verip, balkondan düştüğü ve 'Esrar Perdesi/Torn Curtain (1966)' filminde, bir adamın fırında yandığı sahnelerin tümünde müzik – özellikle- kullanılmamıştır. Bir başka ironik kullanım 'Çok Şey Bilen Adam/The Man Who Knew Too Much (1956)' filminden verilebilir: Cinayet bir orkestra konserinin yüksek sesli ortamında işlenir. Katiller silahın sesini gizlemek için ziller tam en yüksek noktadayken cinayeti gerçekleştirir.

Hitchcock, kariyeri boyunca, sesin sınırlarını genişletmenin yollarını aramış; ses olgusunu, seyircisini manipüle etmeye ve gerilimi büyütme yönelik olarak kullanmış; diğer yönetmenlerin yapamayacağı denli, orkestrasyonun ve ses evreninin nasıl kontrol edileceğinin sınırlarını göstermiştir. Sözgelimi 'Şantaj/Blackmail (1929)' filminin gerilim inşasında, komşuların cinayeti duymalarının mümkün olup olmadığına ilişkin yaygın bir soru öne çıkar. Hitchcock, cinayet sahnesi boyunca, seyircinin olayı daha iyi deneyimlemesi için müziğe yer vermez. Bu kullanım, anlatıma ironik boyutlar ekler, çünkü umutsuz bir çığlık sesiyle işlenen cinayetin duyulması için yeterli ses yüksekliği vardır (Bays 2011).

Hitchcock'un, 'Kuşlar/Birds (1963)' filminde anlatı, asal olarak özel ses tasarımı üzerinde oluşturulmuştur. Filmin görsel tonalitesini, -siyah/beyaz olmanın getirdiği etkinin de sonucu olarak- gri/koyu bir gökyüzü oluşturur. Ortama tedirgin edici bir duygu getiren bu hava/reng eşliğinde seyirciler, kuşların ani saldırılarıyla birlikte kendilerini bir kâbusun içinde bulurlar. Bu gerilim anlarında müziğe yer verilmeyip, kuşların kanat sesleri, birer müzik işlevi içinde kullanılmıştır. Bu ses tasarımıyla da seyircilerin tarif edilemez bir tedirginlik duygusu yaşatmaları mümkün olabilmıştır.

Filmin, görüntü ve ses evrenleri arasındaki kurulan radikal dengesizlik, anlamlı şekilde inşa edilmiştir. Anlam yüklemeleri müzik yokluğuna dayanmaktadır. Kuşlar, kendileri için doğal olan (müzik yokluğu) sessel ve çevresel uzam içindedirler, türlerinin kendi doğal sesleriyle yansıtılmaktadırlar. Eş deyişle filmin süresi boyunca kulağa düzenlenmiş olarak gelen tek bir müzik notası yoktur. Ses kuşağı, konuşmalar, ortam sesleri ve efekt seslerle oluşturulmuştur. Kuşların yarattığı sapıklık gibi algılanabilecek saldırılara herhangi bir müziğin eşlik etmemesi, -non-diegetik müzik sesinden yoksun olması- seslerin doğal ve bir anlamda 'cilasız olması' dramatik tonu arttırmakta ve dolayısıyla 'sessizliğin sesi' olarak anlatıyı güçlendirmektedir. Denilebilir ki, uzun görsel-işitsel tarihinin sömürülen bir olgusu olarak müziğe bu filmde yer verilmemesi, duygu durum (mood) yaratımının müzik olmadan da elde edilebileceğinin en başarılı örneklerinden birisidir (Brophy 1999).

4.1.2. Michael Haneke Sinemasında Müzik Yokluğu

Haneke'nin tüm filmlerinde, estetik anlamda, donuk, mesafeli, seyircinin hemen, öykünün içine girmesine izin vermeyen bir anlatı biçimlenişi vardır. Anlatılarında iletişimsizlikle örgülenmiş, pasif şiddet olgusuna odaklanan Haneke, Batı dünyasındaki orta sınıf bireylerin steril hayatlarının pek de görüldüğü gibi olmadığını yansıtmaktadır. Onun birçok filminde kamera durağandır, karakterlerinin yakın planda gösterilmesinden mümkün olduğunca kaçınılmakta, nesnelere yakından bakma yönelimi daha ağır basmaktadır. Haneke filmografisinin bu şekilde biçimlenme nedeni, öykülerinin asal eksenini, hem içsel hem de dışsal şiddeti barındıran, iletişimsiz dünyaların oluşturmasıdır. Haneke'nin birçok filminde çekimler olabildiğine uzatılmış şekilde verilir; bazen de nesnelere, ya da günlük yaşamın sıradan davranışlarına ait yakın çekimler tekrar tekrar sunulur. Filmlerinin görsel boyutunu bu şekilde inşa eden yönetmen, sessel dünyayı da benzer/bütüncül bir anlam boyutu üzerinden inşa eder. Tekdüzelik üzerine kurulan bu tarz kolayca tanımlanabilir: Asgari diyaloglar, müziğin kullanılmaması ya da sahneyi motive edici şekilde minimal kullanımı, -eğer kullanılacaksa- diegetik müzik kullanımı, efekt seslerin daha fazla yer alması ve vücut hareketlerinin çıkardığı seslerin klasik sinema anlayışının dışına çıkararak verilmesidir. Sessel evreni özgün kılan nitelik ise, gürültü ve sessizlik anlarının aniden ve şiddetle kayan dinamik aralıklar arasında kullanılmasıdır. Bu kaymalarla, ses grupları yeniden şekillendirilmekte, böylece kendilerinden öte, anlatı parçalarına anlamsal boyutta hizmet etmektedirler (kimya terimiyle açıklanırsa bir çeşit katyon konumunu yüklenmektedir).

Haneke'nin akustik imzası olarak, yapısal sessizliklere paralel şekilde, işitsel minimalizm, diyalog azlığı, non-diegetik müziğin olmayışı (ya da çok az yer alışı), efekt ve gürültülere (room-tone) önem verilme gibi unsurları göstermek

mümkündür. Müzik ve efekt sesler konvansiyonel şekilde kullanıldığında ise, ses ögesi aktif/saldırgan bir anlayışla ele alınmaktadır. Örneğin, arka-plana ait gürültü ve/veya müzik, dikkat dağıtıcı veya müdahaleci şekilde öne çıkmaktadır. Sözgelimi sahne dışı gürültüler, dolaylı olarak değil de, sahne ambiyansına saldırganlığı da imleyen şekilde sunulmaktadır (Coulthard 2010: 19).

“Filmlerinizde neden müzik kullanmıyorsunuz?” diye soran bir gazeteciye Haneke’nin cevabı: “Filmde müzik kullanmak, filmdeki kusurları kapatmak için uygulanır ve ben bu anlayıştan nefret ederim” olmuştur (aktaran Birtek 2015). Dolayısıyla Haneke öykülemeyi çıplak bir gerçeklik içinde -bu amaç için film müziği kullanmaktan özenle kaçınarak- gerçekleştirmektedir. Bir başka anlatımla onun filmlerinde karmaşık ve katmanlı akustik tasarımları görebilmek mümkündür. Örneğin ses veya müziğin olmadığı bir sahnenin zengin atmosferik yapısı, dışarıdan gelen trafik sesleri, hareketli nesnelere ses, mekanın rezonans sesi gibi akustik atmosfere ek olarak, bedensel hareketin sesleri aracılığıyla yansıtılmaktadır. Eş deyişle, Haneke, içinde yaşanan ortamın ses varlığını yansıtırken, bunu detaylar içinde sesin kendi şiddeti içinde, aşındırıcı ve akustik saldırgan duyguyla verir. Seyircinin yakından duyduğu bu banal, görünüşte anlamsız ayrıntılar, aslında birer anlamsal bağırış gibidir (Coulthard 2010: 23) Onun ‘Beyaz Bant/The White Ribbon (2009)’ adlı filminde, hiç müzik kullanılmamış, daha çok ortam seslerine yer verilmiştir. Müzik sadece birkaç sahnede diegetik olacak şekilde yer almıştır. Bu gerçekçi yaklaşım, seyirciyi öykünün içine alan ve seyircinin karakterleri daha yakından deneyimlenmesini/anlamlandırmasını getiren bir anlatı yapısını oluşturur. Diyalogların çok az olduğu filmde, daha çok doğal sesler ve sessizlik ön plandadır. Yönetmenin diğer bir önemli filmi de ‘Saklı/Cache (2005)’ adlı çalışmasıdır. Burada da diegetik olan (piyanodan gelen) müziğin dışında, müzik kullanımına rastlanılmaz. Tıpkı ‘Beyaz Bant’da olduğu gibi, bu filmin de görsel inşası uzun planlar ve ağırlıklı olarak iç mekânlar üzerinden kurulmuştur. Müziğin kullanılmamasıyla gerçeklik duygusu yaratımının oldukça başarılı şekilde seyirciye geçtiği söylenebilir.

4.1.3. Cristian Mungiu Sinemasında Müzik Yokluğu

2010’lu yıllarda adından söz edilen yönetmenlerden biri de, Cristian Mungiu’dur. O, filmlerinde müzik kullanıma hiç yer vermemekte, uzun planlar eşliğinde yavaş akan, yalın bir kurguyla biçimlendirilmiş ve olabildiğince nesnel bir anlatım üslubunu yeğlemektedir. Mungiu filmlerinin görsel stili (ışık türleri, renk, çekim türleri, çerçeve, kamera açıları, kamera mesafesi) ve karakter-olay (karakterlerin inşası ve ilişkileri) bağıntısı, yani sinematografi ve mizansen tasarımı, yalın bir dizim içinde oluşturulmuştur. Buradaki amacın, seyircilere sunulan bakış açısının kontrolünü sağlamak ve böylece de seyirci üzerinde

herhangi bir manipülasyon yaratımından olabildiğince kaçınmak olduğu söylenebilir.

Mungiu, sahneleri düzenleme açısından, göze batan bir gerçekçilik vurgular ve dizimleri basit kesim içinde yapar. Örneğin, '4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün/4 Months, 3 Weeks and 2 Days (2007)' filminin temposu oldukça yavaş ilerler. Dramanın yavaş akışı, öykünün gerginliğini destekleyen duygu yansımalarına dönüşür. Ses tasarımı bakımından ana-akım sinema için atipik olarak kabul edilebilecek filmde, anlatının dramaturjisi herhangi bir müzikal kompozisyon olmadan kurulmuştur. Diyaloglar, içerdikleri anlamlılık ötesinde, filmin ses atmosferine sıkıntı duygusu ekleme işlevini de yerine getirmektedir. Sahnelerin gerçekçiliğini güçlendirecek ses efektleri (arka planda sokak sesi) ile tamamlanır. '4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün', Romanya'nın Bükreş kentinde, Çavuşesku diktatörlüğünün son yıllarında geçen bir konuyu anlatır. Filmin açılış sekansının, görsel düzeyde, gri, mavi, kırmızı ve yeşil tonların içinde tasarlanması ilk göze çarpan unsurlardan biridir. Bükreş'in klasik mimariyi çağrıştıran ama güzel olmayan binaları soğuk renklerde temsil edilir. Filmin aydınlatma tasarımı, kasvetli bir duygu yaratımı için -genel olarak- yetersiz şiddetteki bir ışıklandırma üzerine kurulmuştur. Mungiu, sinematografi açısından, çoğu kez sabit kameralar yerine aktüel çekimler kullanarak titrek görüntülere yer vermektedir. Bu da, öykü kahramanlarının yaşadığı güvensizlik, gerginlik, endişe hissinin seyirciye geçmesini getirir. Eş deyişle bu mobil kamera, gerilimli bir atmosfer yaratır ve konunun belirsizliğini arttırmaya yarar. Ayrıca birçok sahnede yer alan baskın taşınabilir/aktüel kamera, filmin gerçekçiliğini destekler ve 1980'lerde tüm Romen ulusunun egemen duygularını oluşturan korku ve güvensizlik atmosferini görsel düzeyde metaforik bir anlama dönüştürerek yansıtır. İkinci film olan 'Altın Çağ'dan Öyküler/Tales from the Golden Age (2009) de tıpkı ilk film gibi aynı soluk, soğuk renklere sahiptir; filmin geneline mat ve koyu renkler hâkimdir. Öykünün, hicve dayalı olmasından dolayı -hiciv/komediye yakın olan öyküler, dramaya kıyasla daha kısa tempolu dizilerin hâkim olduğu anlatılardır- filmin ritmi daha hızlıdır. Bir başka deyişle, '4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün' filmindeki kadar düz bir anlatım düzenlemesine sahip değildir. Aktüel kamera, yüksek kamera açıları ve vinç kullanılmasının amacı da bu iç estetiğe yöneliktir. Mungiu sineması bağlamında değinilmesi gereken şey, bu filmin ses tasarımında -az da olsa- diegetik olarak müziğin kullanılmasıdır. 1980'li yıllara ait müziklerden iki ezgi; TV haber bültenleri içinden duyulan Romanya'nın eski marşı, bazı reklam jingle'leri, 1989 öncesine ait sloganlar ya da geleneksel halk müziği gibi ezgiler duyulur. Bütün bu sesler, anlatının kırsal veya kentsel ortamının sembolik düzlem üzerinden yansıtılmasına hizmet eder (Jitaru 2014).

Mungiu'nun son filmi olan 'Tepelerin Ardında/Beyond the Hills (2012)' iki kadın karakter ve onların ilişkilerini anlatan bir öyküye sahiptir. Onun neredeyse temel izleği haline dönüşen sevgi ve ilgisizlik teması filmin odak kavramını

oluşturmaktadır. İki kadının yoldaşlık ve kararlılıkla -bazen zorlayıcı yönelimler de taşıyan-, duygusal ilişkilerinin anlatılmasında; karakterler arası iç-aksiyon, boğuntu veren incelikli bir estetikle kurulmuştur. Bu biçem, klostrufobik duygu yansıtımını seyirciye derinden hissettirir. Filmde hiç müzik kullanılmaması, planların ritmini belirleyen bir anlatım stratejisine dönüşmüştür. Bu konuda kendisiyle yapılan bir röportajda Mungiu şunları söyler: “Son sahneye kadar filmde hiç müzik kullanmamam bilinçli bir tercihti, tercih ettiğim bazı kamera açıları da aynı amaca hizmet ediyordu. Ben izleyiciyi etkilemekten hoşlanmıyorum, müzikle ya da açıyla, şuraya bakın, burada hislenin demek istemiyorum, ben bir hikaye gösteriyorum ama seyirci orada benim takılmadığım çok başka bir şeye takılmalı, özgür kalmalı, detayı ortaya çıkarabilmeli. Ben seyircime bu anlamda saygı duyuyorum, onu yönlendirmeye ihtiyaç duymuyorum. Kurgudaki plan-sekans tercihlerim de hep bu yönde oldu” (akt, Pirlanti 2012).

4.2. Örnek Filmler, Parametreler ve Analizleri

Örnek olarak ele alınan her iki film estetik açıdan başarılı anlatılardır ve bundan dolayı da genel olanı yansıtmaya niteliğine sahiptirler. İlk film, Miroslav Slaboshpitsky'un 'Kabile/The Tribe (2014)' adlı çalışmasıdır ve sinemanın estetik dilini zorlayan bir yapımdır. Filmin konusu sağır ve dilsizlere eğitim veren yatılı bir okulda geçer. Genç bir erkek çocuğu olan Sergey, bu okula geldikten sonra, okulda erkek çocuklar arasında şiddet ve güce dayalı hiyerarşik bir düzen olduğunu görür. Önceleri itilip kakılan Sergey, bir süre sonra çete gibi davranan grubun bir üyesi olmaya karar verir ve giderek kirli işler ağının parçası olmaya başlar.

İkinci film ise, Coen kardeşlerin 'İhtiyarlara Yer Yok/No Country for Old Men (2007)' adlı çalışmasıdır. Filmin konusu, sessiz sakın bir hayat süren Llewellyn Moss adlı karakterin, antilop avına gittiği günlerin birinde, tesadüfen uyuşturucu çetelerinin hesaplaşması sonucunda öldürülen kişilerin bulunduğu bir yere gelmesiyle başlar. Burada kirli ticaretin ve ölümün nedeni olan para dolu bir çanta da vardır. Moss, ölümlerin de nedeni olan çantayı alır ve oradan uzaklaşır. Kaybolan paranın peşine düşen çete, parayı Moss'un aldığını bulur. Moss'un ardında artık kiralık bir katil vardır ve hayatı birden bambaşka bir şekle dönüşür. Çok sayıda masum insanın da işin içine girdiği amansız bu takibin gerilim yüklü öyküsünü anlatan film, görüntüler, ses ve mesajın tümel birleşimi sonucunda en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi uyarılama senaryo ve en iyi yardımcı aktör dalında Oscar ödülleri kazanmıştır.

4.2.1. Müzik Yokluğunun, Müzik Kullanımının Anlatıya Yönelik İşlevleri Perspektifinden Değerlendirilmesi

'Kabile' filmi, sanat-sineması estetiğinin aykırı örneklerinden biri olarak kabul edilebilmek mümkündür. Film, baştan sona hiçbir diyaloga yer vermeyen, nerdeyse bütünüyle sessiz olan bir anlatıma sahiptir. İşitme-konuşma engelli olup, pek de sempatik imaj yaratmayan öykü kişileri, işaret dili içinde iletişim kurmaktadır. O kadar ki, "Bu film işaret dilindedir, doğal seslerin dışında herhangi bir seslendirme, çeviri ve altyazı yoktur" ibaresi/bilgisi filmin başlangıcında verilmemekte, uyarı, filmin sonundaki arka jenerikte yazılı olarak yapılmaktadır. Eş deyişle, filmin öyküsünü oluşturan eylemler ve onların nedenleri hiçbir şekilde seyircilere sözel veya sessel boyutta verilmemektedir. Görsel olan işaret dili, karakterler arasındaki salt ve basit iletişim bağlamında kullanılmaktadır. Belirtmek gerekir ki, işaret dilini çok az veya hiç anlamayan seyircilerin (muhtemelen çoğu seyirciler), öyküyü doğru şekilde alımlamasında, doğru kurulmuş olan mizansenlerin etkisi vardır.

Filmdeki tüm karakterlerin (sağır ve dilsiz olmayan insanların sesleri bile işitilmemektedir) işaret dili konuşmasıyla yaratılan iletişimsel evrende, kelimelerin duyulmamasının getirdiği boşluk/eksiklik duygusu, karakterlerin beden dili performanslarının yarattığı anlam duygusuyla kapatılmaktadır. Örneğin, bir genç kıza, yetersiz bir ortamda ve ilkel şekilde yapılan kürtajın kızın bedeninde yarattığı acıyı, sessiz olarak yansıtmak veya iki genç insanın soluk soluğa seviştiği anları, vakum sessizliğindeki bir ortam olarak yansıtmak, filmin ses tasarımındaki başarısının tipik göstergeleridir. Kısacası, filmin ses-görüntü ilişkileri üzerinden oluşturulan biçimin, dramatik oyunlara başvurmaksızın gerçekçi bir anlatım üzerinden gerçekleşmesi, müzik yokluğunu belirgin bir eksiklik/yoksunluk konumuna dönüştürmeyerek, anlamsal boşluklara yol açmamaktadır.

'İhtiyarlara Yer Yok' filminin ses tasarımı da, seyirciyi zorlayıcı bir anlayış üzerine inşa edilmiştir ve bu anlamda kendine özgülük taşımaktadır. Ses olgusuna minimal düzeyde yer verilmesi, seyirciyi çoğu kez zorlamakta ve dolayısıyla da onların ses evrenini daha yakından fark etmelerine yönelik bir zemin oluşturmaktadır. Bu özelliğinden dolayı, filmi, ana-akım sinemasının 'ses açısından' oldukça dikkat çekici bir anlatı deneyi olarak değerlendirebilmek mümkündür.

Anlatısı gerilime dayalı olan filmlerde kullanılan müzik, çoğunlukla, allegro ile başlayıp prestissimo ile devam şeklindedir; amaç, seyircide adrenalin artışını hızlandırmaktır. Burada tempo, önce moderato şeklinde seyirciyi hazırlar, sonra largo'ya dönüşür. Tempo vurgusunun, daha yavaş dönüşmesinden dolayı seyirci, farklı bir yoğunluk duygusu yaşamaya başlar. Temel dinamik, ses/tonalite aralıklarının arttırılmasıyla (hızlanmadan yavaşlamaya ya da tam

tersi) elde edilen etkileme sonucunda, seyircilerin tedirgin edici ruh hallerine girmelerinin sağlanmasıdır.

Anlatısı metodik bir gerilim duygusu üzerine kurulmuş olan bu filmde, neredeyse -çok az olan diegetik müzik anları hariç- müzik kullanımına hiç yer verilmemiştir. Filmin bazı sahneleri tamamen sözden bile yoksundur. Filmin en sürükleyici sahnelerinin bazılarında seyirci ses beklentisindeyken, tam aksine boğucu bir sessizlik ortama hâkim olmakta; sessizliğin ardından ses ve tekrar sessizlik gibi farklı anların yarattığı kontrastlıklarla gerginlik duygusu oluşturulmaktadır. Filmin ses evrenine tümel olarak bakıldığında, ses olgunun minimal düzeyde ele alındığı görülmektedir. Müzik yoksunluğunun getirdiği eksiklik, bir ölçüde ses efektleriyle ikame edilmiştir. Örneğin, mezbahalarda sığır öldürülmesinde kullanılan hava tabancasının sesi ve görüntüsü film boyunca bir leit-motif işleviyle kullanılmıştır: O varsa, ölüm vardır bileşimini yansıtır. Diğer bir örnek piskopat gibi davranan kiralık katilin Moss'a yaklaştıkça, yanında bulunan sinyal cihazının çıkardığı bip-bip sesinin, yarattığı gerginliktir. Rüzgâr seslerinin belirsizlik duygusunu geliştirip, film boyunca huzursuz ve ürkütücü bir his yaratması da verilebilecek diğer bir örnektir. Ses efektleri, doğal çağrışımlarının yanı sıra anlamsal nitelikler içinde de kullanılmışlardır: Sözelimi, Moss'un çetenin çatışmasından kaçıp, bir ağacın altında, ağaca yaslanmış şekildeki ölen adamın yanındaki para çantasını aldığı sahnede, arka-planda yer alan gök gürültüsü ve fırtınanın sesi, dramatik bir haberci, Moss'un bundan böyle karşılaşacağı ve yaşayacağı zorlukların fiziksel ve metaforik göstergesi anlamına da gelmektedir.

Filmde, müziğe yer verilen birkaç 'an' vardır. Sözelimi, yaralı olan Moss, gece vakti Meksika sınırını geçerken Meksika kültürünü yansıtan bir müzikal parça fade-in olarak başlar. Bu anlarda Meksika sınırına doğru yürüyen Moss, orta-uzak çekimle bir siluet şeklinde gösterilir. Yeni sahne sabah vakti görüntüleriyle açılır, sahnede bir akordeon ve iki gitaristin Meksika otantik müziğini icra ettikleri bir grup vardır. Grup, bir binanın taş merdivenlerinde uyumuş olan Moss'a çalmaktadır. Grubun çaldığı müziğin Allegro temposu, kesik kesik artikülasyonu ve forte dinamikleri, Moss'un kasvetli çıkmazına karşıtlık içinde, sessel bir yansıma olarak anlatımı güçlendirir. Moss onlara para verir ve müzik durur. Diegetik olarak sunulan bu müzik yaklaşık 30 saniye sürer. Copland'un tanımlamasıyla bu Meksikalı müzik, 'zaman ve mekânın daha inandırıcı atmosfer oluşturma' işlevini de yüklenmektedir.

4.2.2.Müzik Yokluğunun, Müzik Kullanımın Getirdiği Biçime/Anlatıma Yönelik İşlevler Perspektifinden Değerlendirilmesi

Biçime/anlatıma yönelik işlevler bağlamında Kabile filmine bakıldığında, ilk söylenecek söz, artık sıradanlaşmış bir hale dönüşen ana-akım sinema estetiğine yönetmenin bu filmiyle, modern sessiz film estetiğini getirmiş olmasıdır.

Filmdeki sessizlik, salt biçimsel bir stratejinin üzerine kurulmayarak, farklı/cesur bir dil arayışının sonucunda -anlatı bağlamında- birçok şeyi başarabilmiştir. Sözelimi, düzensiz, kirli mekânlara soğuk renklerin eşlik etmesi, var olan şiddete mekânsal duyum olarak katkı yaratırken, sessizlikler de bu etkimeyi arttıran anlatımsal bir öge olarak işlev görmektedir.

Görüntü tasarımı, ses tasarımının bir taşıyıcısı olarak, cesur şekilde kullanılan bir kamera estetiğine sahiptir ve doğal olan ile düzenlenmiş olan arasındaki etik/estetik seçimlerin bileşimi içinde ustaca kullanılmıştır. Bazen titizlikle oluşturulan uzak kamera yerleştirmeleri, bazen de karakterlerin objektifin çok yakınında olmasıyla kurulan dramaturji kombinasyonu, seyircinin algılarını yönlendirmeye yarayan bir anlatım stratejisi olarak okuyabilmek mümkündür.

Filmde uzun çekimlerin daha bir ağırlıkta olduğu görülür. Büyük ölçekli ana çekimler, kamera hareketleri ve sabit bakış açılarının değişimleriyle oluşturulmuş olan titiz görsel bir stile sahiptir. Bu stil, çoğu kez olabildiğince yakın planı yok sayıp, uzak planı yeğleyen (ve giderek tekdüzeleşen) gerçekçi bir anlatım dilini oluşturmaktadır. Filmin dikkat çekici yönlerinden bir diğeri de, hemen hemen her sahnenin kendi içinde kesme olmadan, akıcı biçimdeki hareketli kamera kullanımınıdır. Kameranın her iki şekilde kullanımı, istedik/beklenen etkiyi vermeye yarar. Eş deyişle, filmin ağırlıklı olarak çekim ölçeklerini oluşturan uzak çekimler doğal/gerçeklik duygusunu yansıtırken, -nadiren de olsa- bazen objektifin içine girecek kadar yakın kamera kullanımları, seyircide rahatsızlık duygusunu yaratımına yönelik olarak inşa edilmiş anlatımsal öğeler olarak öne çıkmaktadır. Örneğin çete tarafından yapılan dövüş sahnesinde seyirci, sessizliğin getirdiği etkiyle, sanki tuhaf bir dans performansı izliyormuş gibi duyumsama yaşar. Çoklu kişiyle yaşanan arbede sahnesi sanki yavaş çekimdeymiş gibi bir duygu verir. Kısaca denilebilir ki, bu sessiz anlatı, yönetmenin radikal anlayış içindeki sinemasal dilinin özgün bir sonucudur. Anlatının biçimlenişi (sözelimi film boyunca seyircilere rehberlik edecek bir müziğin olmayışı gibi) seyircinin algılarını donuklaştırmanın aksine arttırmaya yaramaktadır.

'İhtiyarlara Yer Yok' filmi bu işlev bağlamında ele alındığında ise ilk söz edilmesi gerek şey, filmin ses tasarımının özellikli bir ses kuşağı anlamına geldiğidir. Çünkü seyircinin, sessizlik deneyimine odaklanması ve müziğin kabul edilen etkilerini yok sayılmasıyla oluşturulan bu anlatının başarabildiği psiko-akustik güç, son tahlilde cesur bir stratejinin sonucudur.

Filmde, ışık ve gölge arasındaki değişimler gibi sessizlik ve ses patlamaları, iyi ile kötü arasındaki karşıtlığın sinematografik dilin ifadeye dönüşmüş biçimleri olarak yansımaktadır. Asıl önemli olan ise, görüntülerle oluşturulan dramatik kompozisyona eşlik eden efekt seslerin, tonal ambiyansı tamamlayarak bir tür aura oluşturma yüklemidir. Filmin, sıra dışı ses tasarımında efektler, ayrıntı

işlevinde olmayıp öykünün kritik bir parçası olma bağlamında biçimlendirilmiştir. Tipik müzik kullanımı yerine, ortam sesleri vurgulanmış ve müzik olmaksızın belirli bir 'duygu' gelişimi sağlanmaya çalışılmıştır. Müziğin neredeyse yok düzeyindeki (filmde bir iki 'an'da müzik kullanımına rastlanmaktadır) filmin sessizlik olgusuyla ses efektleri, (silah sesleri, motor, ıslık, rüzgâr uğultusu, ortam gürültüsü vb.) empatik yapı içinde kullanılarak, klasik gerilim duygusu yaratmaya hizmet etmeyen bir tasarımı içermektedir. Kısaca söylenecek olunursa, filmin gerginlik üzerine kurulmuş anlatısında, müziğe nerdeyse hiç yer verilmeyerek ses evreni, diyaloglar ve ayak veya hışırtı giysi gibi, ekrandaki eylem ile senkronize ses efektleriyle oluşturulmuştur. Eş deyişle efekt ve ortam sesleri filmin 'sonik orkestrası' olarak kullanılmışlardır.

4.2.3. Müzik Yokluğunun, Müziğin Duygu Yaratımlarına Yönelik İşlevleri Perspektifinden Değerlendirilmesi

Müzik yokluğunun duygu yaratımındaki etkileri bağlamında Kabile filminin değerlendirilmesi, eylemler, duygular ve umutsuz dürtülerin hâkim olduğu bir anlatı olması üzerine kurulmalıdır. Sağır ve dilsizlerin eğitim gördüğü yatılı bir okulun duvarları içinde yer alan ve büyük ölçüde organize şeklindeki suç davranışlarının kendini gösterdiği bu kasvetli, acımasız dram, rahatsız edici/irrite edici olan sahneler eşliğinde, yatılı bir devlet okulunda yaşanan sert ve acımasız dünyanın gerçekliğini yansıtmaya niteliğiyle doğrudan bağlantılıdır.

Tamamıyla işaret dili üzerine kurulan bu anlatıda, ne sözlü diyaloglara yer verilmemesi, ne de alt yazı kullanımına gidilmemesi, seyircinin estetik memnuniyeti için bir eksiklik taşımaz. Dolayısıyla bu biçimlenişi önemli bir sinematografik tasarım olarak ele almak mümkündür. Doğaldır ki, estetik anlamda filmin en can alıcı noktası ses tasarımıdır. Sözelimi, tokat, yumruk veya hızlı-kesik nefes alışların duyulmamasının yarattığı işitsel vakum, sahnelerin karmaşık koreografisiyle eşlenerek büyüleyici bir yapıya bürünmektedir. Bu anlatım başarısının altında, kendileri de sağır ve dilsiz olan profesyonel olmayan eğitimsiz oyuncuların, kendi duygularını güçlü bir fiziksellik içinde gerçekleştirmeleri, her jest, tutum ve duygularını korkutucu denli yoğun şekilde yansıtılmaları yatmaktadır. Bütün bunların toplamı da, sessel evrende müzik eksikliğinin hissedilmemesini getirmektedir.

'İhtiyarlara Yer Yok' filminin en çok dikkat çeken yönlerinden birisi de, anlatının endişeli doğasını vurgulayan müzik yokluğudur. Filmde müzik yokluğu bir eksiklik olarak değil de, tam aksine, görüntülerle (belirgin bir tempo içinde, yavaş ama yoğun hassasiyetle) birleştirilen sessizlikler üzerinden, anlamsal gücü yaratmaktadır. Müziğin yarattığı/getirdiği duygu yönlendirmeleri olmaksızın inşa edilen ses tasarımı içinde, anlatının yansıttığı gerilim duygusu farklılaşarak, örneğin bazı sahnelerdeki endişe duygusu alabildiğine yükselmiştir. Çoğu uzun sahneler tamamen sözsüzdür ve en sürükleyici sahnelerin bazılarında boşucu bir

sessizliğin hâkim olduğu sessel bir evren kurulmuştur. Buradaki tasarım fikrinde, seyircinin ne olacak duygusunu önceden ona bildiren ya da onu duygusal olarak hazırlayan müziğin olmamasıyla, seyircinin 'ne olacak' bilgi veya yorumuna ait güvenlik ağının ortadan kalkmasıyla gerilim farklı bir faz üzerinden inşa edilmesi vardır. Bu da seyirciye beklenti bağlamında daha endişeli bir seyir süreci yaşatmaktadır. Bir başka anlatımla, müzik tarafından yönlendirilmeyen bu gerilime dayalı anlatıda seyirciler alışkın oldukları konfor bölgesini kaybetmiş gibidirler ve bu da onları huzursuz etmektedir.

SONUÇ

Sinemanın doğası, görüntüler ve seslerin (konuşmalar, müzik ve efekt) bileşimiyle oluşan bir yapılanmayı içerir. Filmin ses evrenini oluşturan bileşenlerden birinin eksik kullanımı, anlamı farklı bir boyutta inşa etmek için özel bir anlatım stratejini ifade eder. Eş deyişle, filmin tümünde ya da belirli sahnelerde yer alan müzik yokluğu aktif veya pasif karakterli olarak, belirtisel anlamlar taşır. Seyirci bu tip anlatımları, farklı düzlemler üzerinden okumalar yaparak anlamlandırmaya çalışır.

Bu çalışmada anlatımsal bir öge olarak bir filmde müzik yokluğunun yaratacağı dramatik etkimelerin neler olabileceğinin genel bir çıkarımı için üç parametre üzerinden analiz yapılmıştır. Parametreler şunlardır:

- a) müzik kullanımının anlatıya yönelik işlevlerinin, müzik yokluğunda nasıl biçimlendirildiği,
- b) müzik kullanımının anlatıma getirdiği biçime/yönelik işlevlerin, müzik yokluğunda nasıl inşa edildiği,
- c) müzik kullanımının anlatıya eklediği duygusal katmanların, müzik yokluğunda hangi yönelimlerle ikame edildiğidir.

Analiz sonuçlarını şu şekilde genellemek mümkündür: 'Kabile' filmi, ana-akım sinema içinde yer alan bir eser olsa da son tahlilde 'art-house' çalışma niteliğindedir. Anlatımı cesur ve farklı bir sinema dili içinde gerçekleştirilmiştir. Filmde ne sözlü konuşma, ne müzik, ne anlatıcı üst ses ve ne de bilgi verici altyazılar vardır. Bu tümel sessizlik, 'aktif' karakteriyle öne çıkarak, anlatım estetiğini doğrudan belirlemektedir. Filmsel anlatılarda müzik olgusunun; bilgilendirme, yorumlama, çekimler arasında devamlılığı sağlama, atmosfer yaratma gibi taşıdığı potansiyel güçleri var olduğuna ve bu filmde de, müzik kullanılmaksızın anlatım yapıldığına göre, filmin biçimlendirilmesinde nasıl bir anlatım stratejisi kurulmuştur sorusuna şu yanıtları verebilmek mümkündür. Konu içeriği, engelli genç çocukların, yaşadıkları acımasız bir dünya (genç erkeklerin şiddetten, genç kızların fuşşa zorlanmalarına kadar) tasvirini

çizerken; filmin anlatım dilinin bunun aksi olarak, uzun planlarla yavaş akan, ve çoğu sahnenin kesme (cut) olmaksızın tek plan olarak çekilmesiyle oluşturulmuştur. Kamera hareketlerinden kaçınılan ve karakterlerin yakın çekimlerine olabildiğince az yer verilen, bu anlamda dingin bir görsel dünya üzerine kurulan anlatı, konuşmaların olmadığı sessiz bu dünyayı başarıyla yansıtmaktadır. Sessiz ve görsel bu iki eksenin anlatımsal kurulumu, hem anlam hem de duygu yaratım bakımından filmin dramaturjisini sıradan bir yapılanmanın ötesine taşıyan psiko-akustik bir strateji olarak tasarlandığını göstermektedir.

'İhtiyarlara Yer Yok' filminde ise, yönetmenin müzik kullanmamadaki amacı, görüntüler ve ses kuşağının bağlamsal ilişkileri üzerinedir, ancak bu yokluğun anlamlı yorumlanması seyirciye bağlıdır ve onun tarafından yeniden üretilmesi gerekmektedir. Müzik yokluğu, filmin anlatısında güçlü belirtisel bir işaret olarak işlev göremese de, 'pasif' belirtisel konumuyla, ikonik ve sembolik sessizlikten daha anlamsal/semantik derinlikleri içermektedir. İlişkisel bağıntılar, farklı çağrışımlar ve/veya yan-anlamlara göndermeler yapmaktadır. Bunu da, kendisinin (müzik yokluğunun) bir gösteren olarak bağlamsal düzeyde oluşturulmasıyla gerçekleştirmektedir. Sonuç olarak, müzik kullanılmamasına yönelik bu tasarım, filme, görüntüler üzerinden, -doğrudan seyirciler tarafından içselleştirilen- gerçeklik katmanı eklenmiş bir anlatı olarak okuma imkânları vermektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki, filmsel bir anlatıda müziğe hiç yer verilmemiş, anlatımın güçlü belirtisel (indexical) bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu belirtisel konum, semantik bir karmaşıklık içerir, çünkü -genel olarak- olması beklenen/gereken- müziksel yokluk, göstergesel olarak 'son derece bağlamsal bağımlı' (highly-context-dependent) bir nitelik yüklenmektedir. Anlatımsal bu nitelikler, doğrudan olan çağrışımlara/yan-anlamlara yönelik oluşturulabildiği gibi, çelişkili çağrışımlar/yan-anlamlar üzerine de kurulabilmektedir. Dolayısıyla müzik yokluğunu, her anlatıda farklı anlamlarla yüklü olarak biçimlendirilen dramaturjik tasarımlar olarak alımlamak gerekir.

SONNOTLAR

(1) Sinemada ses tasarımının tanımlanmasında iki önemli kavram vardır. Bunlar, 'diegetik ses (actual sound)' ve 'non-diegetik ses (commentary sound)' kavramlarıdır. Diegetik ses, kaynağı öykü evreni içinde olan sestir. Karakterler tarafından söylenen sözcükler, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler veya öykü mekânındaki radyo, teyp veya enstrümanlardan çıkan melodiler gibi sesler 'diegetik ses' olarak tanımlanır. Kaynağı öykü evreninin dışında olan sesler ise 'non-diegetik ses' olarak tanımlanmaktadır. Öyküyü yorumlayan anlatıcılar, dramatik etki yaratmak için kullanılan ses efektleri ve filmin duygu boyutunu

güçlendirmek için eklenen müzik, en yaygın non-diegetik ses kullanım biçimleridir.

(2) Film müzikleri yapan bir besteci de olan Eleni Karaindrou, bu konuda şunları söylemektedir: "1979'da diasporadaki Yunanları anlatan Wandering'e yazdığım ilk film müziğimde, klarnet, trompet, klavsen hatta santur var. 9/8'lik Zeybek ritmi kullandım. Nedeni sözcükle anlatılamaz, bu bir duygu. Harold Pinter'in oyunları için yazdığım müziklerde özel bir atmosfer gerekiyordu. Soğuk, ürkünç. Bunun için synthesizer kullandım. Çello, obua tonlarını, günümüzün dünyasını yansıtmak soğuk, cam kırılmasına benzeyen sesleriyle harmanlamak istedim. Klasik müzik orkestrası ve sazlarıyla paralel olarak kimi zaman santur, akordeon, kanun gibi renkleri de müziğime kattım. Bütün bu renkler zaten Akdeniz'in ortak değerleri" (aktaran Yanık 2006).

(3) Ana-akım sinemanın estetik kurallarını oluşturan/belirleyen Hollywood'da besteciler ve yönetmenler bazı filmlerin tümünde veya bir filmin bazı sahnelerinde anlatım/estetik açıdan müzik olmasının gereksiz olduğunu kabul ederek, bu sahnelerde müzik kullanımından kaçınmak istemişler; bunun için de yapımcıları ikna etmeye çalışmışlar ama bu konuda başarısız olmuşlardır. Yapımcılar, böyle bir uygulamanın gişeye zarar vereceği endişesiyle buna çok sıcak bakmayarak, müzik kullanımını şart koşmuşlardır (Kulezic-Wilson 2009:3).

KAYNAKÇA

Bays J M (2011) "Sound: Hitchcock's Third Dimension", <http://borgus.com/hitch/sound.htm>, erişim tarihi: 13.07.2013.

Birtek G (2015) Haneke Sinemasına Giriş, Duygusal Buzlaşma Üçlemesi, <http://www.sinematopya.com/2015/06/haneke-sinemasina-giris-duygusal-buzlasma-uclemesi.html>, erişim tarihi: 20.10.2015.

Brophy P (1999) The Birds- The Triumph of Noise Over Music, Essay in Sound, No.4, 'Contemporary Sound Arts', Sydney, Australia.

Copland A (1941) What to Listen for in Music, Penguin Books, New York, USA.

Coulthard L (2010) Listening to Silence: The Films of Michael Haneke p. 19-24, Cinephile The University of British Columbia's Film Journal, 6(1), Spring 2010 'Sound on Screen' Canada.

Fischhoff S (2005) The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences, [http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5film music.pdf](http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5film%20music.pdf), erişim tarihi: 19.06.2015.

Gorbman C (1987) Unheard Melodies: Narrative Film Music, Indiana Universtiy Press, USA.

Jitaru I (2014) Cristian Mungiu, Auteur-Director 'Twenty Years After': Strategies Of Translating The Past On Screen (4 Months, 3 Weeks and 2 Days and Tales from the Golden Age) Ovidius University Constanțalitere.univ-ovidius.ro/.../1-2010. Jitaru.pdf, erişim tarihi: 03.11.2015.

Kulezic-Wilson D (2009) "The Music of Film Silence." Music and the Moving Image 2, pp. 1-10. University of Illinois Press, U.S.A.

Mc Kibbin T (2014) Cinema Realism, tonymckibbin.com/course-notes/cinema-realism, erişim tarihi: 24.10.2015.

Okur Y (2005) Zeki Demirkubuz: "Her Filmimi Büyük Bir Aşağılanma Duygusu İçinde Çekiyorum." Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2005, 18.

Pirlanti M Z (2012) Mungiu Yeni Filmini Anlatıyor! 19 Mayıs 2012 Cumartesi, <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-52559>, erişim tarihi: 29.10.2015.

Raeymaekers S (2014) Filmic Silence: An Analytic Framework, Thesis RMA Musicology Utrecht University, Netherland.

Rant T (2014) The 'Music' of Cinematic Silence, <https://tomtomrant.wordpress.com/2014/08/05/the-music-of-dramatic-silence>, erişim tarihi: 07.09.2015.

Sarıkaya D (2014) Erdal Güney İle Söyleşi, 1. Ekim 2014, <http://filmhafizasi.com/erdal-guney-ile-soylesi-tam-versiyon>, erişim tarihi: 03.11.2015.

Theberge P (2008) Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television, (eds) Jay Beckand/Tony Grajeda, In Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound, 51-67, University of Illinois Pres, Urbana, U.S.A.

Uzun E (2015) Bağımsız Bir Yönetmen; Tayfun Pirseliimoğlu, 19 Temmuz 2015, Herkes/Sanat, <http://fakenewyorker.com/133>, erişim tarihi: 07.09.2015.

Yanık F (2006) Eleni Karaindrou: Komşumuz için Ağlamayı Bilmiyoruz, İşte Bütün Sorun Bu, 12 Kasım, 2006, Sabah Gazetesi