T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

# SİNEMADA SES KUŞAĞI VE ÇOKDİLLİ KURGUNUN ANLAM OLUŞUMUNA ETKİSİ

HAZIRLAYAN
Tayfun BİLGİN

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sabire SOYTOK

İZMİR-2023

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum "**Sinemada Ses Kuşağı ve Çokdilli Kurgunun Anlam Oluşumuna Etkisi**" adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih …../……../.....

Tayfun BİLGİN

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre ..... öğrencisi .....'nın ..... ..... .....konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÜYE ÜYE

# ÖZET

Filmdeki ses kuşağı bir görüşe göre filmin görsel yönünü tamamlayan, bir görüşe göreyse filmin görsel yönüyle beraber çalışan bir anlatım aracıdır. Senkronize sesin sinemaya eklenmesi, sinema dünyasında filmsel anlatımdan endüstri şartlarına varan derin bir değişime yol açmıştır. Sinemanın bu önemli aracının içindeki işitsel öğeler ve bunların izleyici üzerinde ne şekilde çalıştığı, sinemanın diğer alanlarına göre daha az çalışmanın konusu olmuştur. Ses efektleri ve film müziğinin filmsel anlatıma katkısının yanında ses kuşağının üçüncü öğesi olan diyaloglar, kelimesel anlamlarının yanında, sese bürünmeleriyle işitsel bir anlama da kavuşurlar. Böylece doğal dil ve filmin ses kuşağı arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Sesli sinemayla birlikte ilk ürünleri verilen ve filmde birden çok doğal dilin kullanımı ile ortaya çıkan çokdilli sinema, sesli filmin ilk zamanlarındaki uluslararası pazardaki tıkanmaya bir çözüm arayışı olarak ortaya çıkmıştır. Savaş ve göçle ilgili filmlerde bolca örneği bulunan ve yakın zamanda kendi başına bir tür olarak tanımlanan çokdilli sinema, aslında diyaloglar üzerinden filmin ses kuşağıyla ilişkili bir alandır. Bu çalışma genel anlamda filmde doğal dil kullanımını, özelde çokdilli sinemayı ses kuşağıyla ilişkilendirerek bu öğelerin anlam üretimine katkısını incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: çokdilli sinema, filmde ses, ses efektleri, film müziği, diyaloglar

## ABSTRACT

According to one perspective, the sound track in a film complements its visual aspects, while according to another perspective, it works in conjunction with the visual elements of the film. The addition of synchronized sound to cinema has led to a profound transformation in the cinematic narrative, encompassing changes from artistic considerations to industrial requirements. However, the auditory elements within this significant tool of cinema and how they operate on the viewer have received less attention compared to other aspects of cinema. In addition to the contribution of sound effects and film music to the cinematic narrative, dialogues, as the third element of the sound track, not only possess their lexical meanings but also acquire an auditory meaning through their embodiment in sound. Thus, a connection is established between natural language and the film's sound track. Multilingual cinema, which emerged with the advent of sound film and the use of multiple natural languages in a film, was a response to the stagnation in the international market during the early days of sound film. Multilingual cinema, which has numerous examples in films related to war and migration and has recently been identified as a genre in its own right, is essentially an area related to the film's sound track through dialogues. This study examines the use of natural language in films, specifically multilingual cinema, in relation to the sound track, aiming to explore the contribution of these elements to meaning production.

Keywords: multilingual cinema, sound in film, sound effects, film music, dialogues

# ÖNSÖZ

Bu teze başlarken, zaten uzun yıllardır eğitimini verdiğim ve Türkçe kaynaklarda az yer bulabilen, filmde ses konusuyla ilgili doktora çalışmamı yapmayı planlamıştım. Bir Türk televizyon dizisinde denk geldiğim yabancı bir karakterin yanlış Türkçe aksanla konuşturulması üzerine, filmde ses konusuyla da yakından ilişkili olan filmde doğal dil kullanımı konusunu da çalışmaya dahil ettim. Sinemada doğal dil kullanımı üzerine okumalar yaptıkça çokdillilik ve filmde çevirinin filmsel anlatımda üstlendiği roller daha da ilgimi çekti. Büyük çoğunluğunu tek dil konuşan insanların oluşturduğu sinema izleyicilerine, içinde birden çok dilin geçtiği bir hikayeyi anlatmada yaşanan zorluklar, bu konuda üretilen çözümler ve sinemada çokdilliliğin önce bir anlatımsal araca, zamanla da türe dönüşmesi bu tez çalışmasının ana hatlarını oluşturdu.

Çalışmamın ortaya çıkmasını sağlayan başta tezim konusunda canla başla çalışan ve bilgisiyle tezime katkı sağlayan danışmanım Doç.Dr.Sabire Soytok'a, sonra aile üyelerim Ayşe-Neşe-Bora-Umut ve Kuzey Bilgin'e, bana özveriyle yardım eden sevgili yeğenim Can Bilgin'e, sonraki okumalar ve motivasyon desteği için Beril Sürenkök'e, şu an aramızda olmasalar da teze katkıları çok olan Prof.Dr.Ertan Yılmaz ve Prof.Dr.Zafer Özden hocalarıma teşekkürleri bir borç bilirim. Bu tez, tamamlandığını ne yazık ki göremeyen canım babam Ahmet Bilgin'e ithaf edilmiştir.

## İÇİNDEKİLER

**YEMİN METNİ.....ii**

**TUTANAK.....iii**

**ÖZET.....iv**

**ABSTRACT.....v**

**ÖNSÖZ.....vi**

**TABLOLAR VE ŞEKİLLER.....ix**

**GİRİŞ……..……..…….....1**

**1. BÖLÜM: FİLMDE SES KUŞAĞININ TARİHSEL EVRİMİ**

1.1. ‘Sessiz’ Sinemada Ses ve Müzik (1895-1927)……...……10

1.2. Sesli Sinemayı Keşfetmek: Talkie’ler Dönemi (1927-1932)…….....26

1.3. Klasik Dönemde Filmde Ses: Yeni Bir Anlatım Aracı (1932-1960)…….....38

1.4. Çağdaş Ses Tasarımı, Yeni Hollywood ve Dijital Ses (1960- )…….....51

**2. BÖLÜM: SES KUŞAĞININ ÖĞELERİ VE FİLMDE ANLAM ÜRETİMİ**

2.1. Görüntüler Evreninde Ses……...59

2.1.1. Görsel Algı ve İşitsel Algı……..……60

2.1.2. Diegesis Ekseninde Ses……...……66

2.2. Filmde Ses Kuşağı ve Anlam …….....68

2.2.1. Erken Dönem Kuramcıların Sese Yaklaşımı…….....72

2.2.2 Filmde Anlamın Oluşumu Üzerine Teoriler……75

2.3.Ses Kuşağının Öğeleri ve İşlevleri…….....82

2.3.1. Diyaloglar……85

2.3.1.1 Sözel Anlatımın Filmdeki Misyonu……...88

2.3.1.2. Acousmetré…….....91

2.3.1.3 Yoktan Dil Üretme: Star Wars , La Guerre du Feu, The Lord of The Rings ve Avatar Filmlerinden Örnekler……..93

2.3.2. Ses Efektleri……...102

2.3.2.1 Ses Efektlerini Üretme Yolları……..…...105

2.3.2.2 Tasarım Ses Efektleri …….....106
2.3.3 Film Müziği …….....108
2.3.3.1 Film İçin Müzik Üretme Süreci ve Senkronizasyon…….....121
2.3.4 Ses Tasarımı……124
2.3.5 Ses Kuşağı Kullanımında Farklı Örnekleri Barındıran Filmler…..…128
2.3.5.1. Shirin: Ses Kuşağı Üzerinden Olmayan Bir Film Yaratmak……..128
2.3.5.2. The Gods Must Be Crazy: Yerliyi Konuşturmamak……...131
**3. BÖLÜM: DİL ARACILIĞIYLA ANLAM ÜRETMEK VE ÇOKDİLLİ SİNEMA**
3.1. Dil Aracılığıyla Yüceltmek ve Kötülemek: Bir Olgu Olarak "Injun English".137
3.2. Çokdilli Sinemanın Tanımı ve Gelişimi ……..142
3.3. Çokdilli Sinemada Çeviri ve Filmsel Anlatıma Etkileri: Dublaj ve Altyazı…147
3.4.Çokdilli Sinemaya İlişkin Analize Yönelik Film Örnekleri……..152
3.4.1 Auf der Anderen Seite.……..……..153
3.4.2 Babel…….....162
3.4.3 Le Mépris…….....172

**SONUÇ…….……..……185**
**FİLMOGRAFİ……..….....189**
**KAYNAKÇA……..……...194**
**ÖZGEÇMİŞ**

# TABLOLAR VE ŞEKİLLER

Tablo-1. Fransa, A.B.D. ve İngiltere Film Sektörlerinin Ekonomik Hacmi
Tablo-2. Citizen Kane Filminde Karakterlerin Seslerinin Özellikleri
Tablo-3. Film ve Müzik İletişimini Anlamak için Örtüşme ve İlişkilendirilme Yapısı
Tablo-4. Yaşamın Kıyısında Filmindeki Karakterlerin Dillere Göre Dağılımı
Tablo-5. Babel filmindeki çokdilli karakterlerin dillere göre dağılımı
Tablo-6. Le Mépris Filminde Karakterler ve Konuştukları Dillerin Dağılımı

Şekil-1. 4-Kanal Ses Taşıyan 35mm. Manyetik Film ve 8-Kanal Ses Taşıyan 1-inch Manyetik Bant
Şekil-2. Anamorfik Lens Kullanmadan Çekilen cinemascope görüntü, anamorfik lensle çekilmiş görüntü, form yanlardan basılıp inceliyor, gösterim esnasında ters anamorfik lensle tekrar düzeltiliyor. Her iki resimde de solda stereo ses kuşağı görülmekte.

# GİRİŞ

Bir filmi aslında hem gözümüzle hem kulağımızla ‘izleriz’. Bir filmi izlemek, birden çok duyuya hitap eden bir deneyimdir. Görsel-işitsel bir alan olan sinemanın en başından beri ihmal edilen işitsel yanı, görsel yanına göre biraz daha geri planda kalmıştır. Üretenler açısından olmasa da değerlendirenler açısından ortaya çıkan bu ihmal, sinemada ses kuşağına bir şekilde değinen akademik çalışmaların sayısında ve içeriğinde de gözlemlenebilmektedir.

Günümüzde neredeyse bütün araştırmacılar, tarihi boyunca sinemanın hiçbir zaman tam olarak ‘sessiz’ bir anlatı formu olmadığı, hatta bugün sessiz olarak anılan dönemde bile bir ses boyutu barındırdığı konusunda hemfikirdir. Buna karşın, akademik çalışmalarda sinemayı neredeyse tamamen görüntü odaklı bir sanat olarak gören ve sesi dışarıda tutan görsel yönünün hegemonyası aşağıda açıklamaya çalışacağımız sebeplerle halen etkinliğini sürdürmektedir.

Başlangıçta göstergebilimden etkilenen film çalışmaları, öncelikle sesi film metnine ait bir kod olarak değerlendirmiş ve insan sesi, kelime, ifade ve tarz gibi dilbilime ait kavramlarla onu analiz etmiştir. Göstergebilimsel yaklaşıma ek olarak filmin sesiyle ilgili diğer yaygın bir yaklaşım da film müziği odaklı çalışmalarda görülmektedir. Özellikle estetik ve biçimsel yönden ele alınan film müziği, müzikoloji alanına ait kategorileri ve sesin tanımına ait ses yüksekliği, ses şiddeti, tını, volüm, ton gibi akustik nitelikleri de işin içine dahil eder. Doksanlı yıllarla beraber, sessiz film dönemine ve erken dönem ses teknolojilerine olan ilginin artmasıyla akademik çalışmalarda dikkat, metnin yani ses kuşağının kendisinden, sesi kaydetmek ve oynatmak için gerekli olan ses teknolojilerine ve görüntünün akustik bağlamına doğru kaymıştır (Campanini, 2012:45). Başta sinemayı bir metinden çok bir ‘olay’[1] olarak görmeyi savunan Rick Altman olmak üzere, film sesiyle meşgul olan bazı araştırmacılar bu yeni yaklaşımı oldukça benimsemişlerdir. Filmin sesini metinsel bir okuma yerine filmin somut materyalinin bir parçası olarak analiz etme fikri buradan gelişir. Altman’a göre, doksanlarda filmin ses kuşağına duyulan ilginin yeniden canlanmasının belki

[1] Orijinal metinde ‘event’

de en büyük gerekçesi ses teknolojisindeki hatalara karşı artan hassasiyettir (Altman, 1992:28). Dolayısıyla filme dair somut bir bileşen olan ses, bir dönem sinemanın üstlendiği anlamı ve ilgiyi tamamen farklılaştırabilmiştir.

Film eleştirisi alanında da sese karşı benzer bir ilgi eksikliğini görürüz. Adı üzerinde görsel-işitsel bir ürün olan sinemanın görsel yanı işitsel yanına oranla her zaman daha göz önündedir.[2] Burada kendiliğinden bir soru ortaya çıkar; bu her kesime yayılmış genel bir ihmalin sonucu mudur yoksa elimizdeki materyalin doğasından gelen bir durum mudur? Bu çalışmada sadece bu soruya cevap aramakla kalmayıp, aynı zamanda sinemada pek çok bileşenin bir arada çalıştığı anlam üretme sürecinde sesin işlevini, sesin dahil olduğu anlam üretme süreçlerini konu alacağız.

Sinemayla ilgili bir başka durum belgesel sinemacı ve film eleştirmeni Paul Rotha'nın daha 1930'larda söylediği gibi sinemanın aynı zamanda hem bir sanat hem de bir endüstri olmasıdır (Aktaran Nowell-Smith, 1997:11). Başka hiçbir sanat dalı sinema kadar geniş kitlelere ulaşmamış ve yirminci yüzyılın yaşam tarzı üzerinde sinema kadar belirleyici olmamıştır. Görsel-işitsel bir mecra oluşuyla insanların zihin dünyasındaki etkisi büyük olan sinema, gençlerin arasında nelerin popüler olacağından tutun da insan ilişkilerine kadar pek çok davranışsal kodu dünyanın dört bir yanındaki izleyicisine durmaksızın aktarır. Büyük paraların harcandığı ve kazanıldığı devasa bir endüstridir sinema. Ekonomik hacminin büyüklüğü yanında, sinemanın ve özellikle sesli sinemanın insanların düşünceleri ve hatta kanaatleri üzerindeki etkisi de epeyce yoğundur. Bu sebeple politik ya da ideolojik mesajları, doğrudan söylem şeklinde aktarmak için de fevkalade uygun bir mecradır. Sinemanın bu özelliği çok erken tarihlerde fark edildiğinden hem faşist İtalya ve Almanya, hem Sovyetler Birliği, hem de Amerika Birleşik Devletleri gibi büyük güçler kendi politikalarını yayma adına sinemayı en etkili şekilde kullanmışlardır. Sovyetler'de devletin direkt müdahalesiyle ya da A.B.D.'nde *Hays Code*[3] gibi düzenlemelerle hükümetler bu etkili canavarı kendi

[2] 'İşitsel-görsel' pek beğenilmemiş olacak ki, *audio visual* terimi Türkçe'ye çevrilirken kelimelerin sırası değiştirilmiştir.

[3] MPPDA (Moving Picture Producers and Distributers of America 1922'de film endüstrisinin muhafazakâr çevrelerden gelen sansür baskısına karşı sektörel düzenlemeler yapabilmesi için kurulmuş bir meslek birliğidir. Kuruluşundan beri başında olan William Hays zamanla kurum üzerinde tam kontrol kurmuştur.

kontrollerine almışlardır. Bu çabalar hükümetlerin sinemayı nasıl bir araç olarak gördüğü konusunda somut birer göstergedir[4].

Sinemanın anlamsal yönü akademik camiada daha çok ilgi çekse de kitleleri dönüştüren bu devasa makinanın teknik yönünü, nasıl çalıştığını anlamak; sinemanın şimdiye dek yaptıklarını daha iyi analiz etmemiz ve bundan sonra neler yapılabileceğini anlamamız açısından oldukça belirleyicidir.

Sinema yeni nesil bir sanattır. Fotoğrafın ortaya çıkışından bir sanat dalı olarak kabulüne kadar, sanatsal dışavurum kişinin çevresindeki malzemeyi ya da kendi bedenini kullanmasıyla sınırlıdır. Bir ressam ya da heykeltıraş sanat nesnesini üretirken etrafındaki malzemeden yararlanırken, tiyatro ya da müzik gibi performans sanatlarında beden, insan sesi ya da hareketi duyguyu ileten araç olarak kullanımdadır. Tarih boyunca sanat olarak kabul edilen alanlardaki bu durum yakın yüzyıllarla beraber kökten bir farklılaşmaya uğrar. Önce fotoğraf sonra da sinema teknolojik gelişmeler sayesinde yeni sanat dalları olarak diğerlerinin yanında yer alırlar. Bu iki yeni sanat dalı insanoğlunun teknolojinin gelişimi sayesinde varlık kazanabilmiştir. Fotoğraf için fotoğraf makinesinin ve fotoğrafın yeniden üretim araçlarının, sinema içinse film kamerasının ve göstericisinin icadı bu sanat dallarının var olabilmesi için mutlak gereklilikte bir teknolojik eşiktir.

Ancak çok kısa sürede insanların ilgisini en çok çeken ifade türlerinden biri olmayı başaran sinemanın, teknoloji ile tek ilişkisi bununla sınırlı değildir. Sinema dilinin oluşmasında ve anlatım tekniklerinin gelişmesinde teknolojik olanaklar her zaman belirleyici bir rol üstlenir. Yönetmenlerin tasarladıkları filmi perdeye geçirebilmesi, hatta daha

---

1930 yılında Hays filmlerde küfür, kışkırtıcı çıplaklık, görsel ya da gerçekçi şiddet, baştan çıkarıcı cinsellik ve tecavüz temalarının kullanılmamasını öngören bir kurallar bütününü yayınlar. Başlarda daha çok tavsiye şeklinde olan bu kurallar, zamanla uyulması zorunlu bir hal alır (yaklaşık 1934'ten itibaren). Sansürden geçemeyen filmler gösterime girememekte ya da büyük cezalara maruz kalmaktadır. 1950'lerle biraz zayıflamaya başlayan sansür mekanizması, 1968 yılında yaş grupları için sınıflandırmaya indirgenir.

[4] Sinemanın bu gücünü fark etmeleri aynı zamanda liderlerin ondan çekinmesi için de geçerli bir sebep olmuştur. Hitler'in propaganda bakanı Dr.Josef Goebbels sansür kurulunun kontrolünü daha 1934'te almıştır. Sinema üreticileriyle hep yakın ilişki içinde olan Goebbels, bütün Nazi dönemi boyunca gösterime giren tüm uzun metrajlı, kısa metrajlı ve belgesel filmleri tek tek izlemiştir. İdeolojik olarak tam karşısında olsa da Potemkin Zırlısı filmine propaganda gücü yüzünden büyük hayranlık duymuş ve bir benzerini Almanya'daki yönetimleri için yapmak istemiştir (German Cinema Under The Nazis başlığı http://cinecollage.net/from-sound-ww.html)

kafalarında filmi tasarlarken hayal güçlerini ne kadar öteye taşıyabilecekleri teknolojik imkanlar ile yakından ilişkilidir.

Sinema sektörü, teknoloji ile kesintisiz ve yakından temasını hep canlı tutmuştur. Georges Méliès gibi ilk dönem yönetmenlerin bazıları dönemin teknolojisinin olanaklarını (ya da olanaksızlığını demek gerekir) çarpıcı bir sinemasal anlatıma ulaşmak adına daha da genişletmişlerdir. Film üretiminin sonraki jenerasyonları için de bu duruş değişmez. Önce grinin tonlarını kaydetmeye imkan tanıyan *monochrome* filmin icadı, ardından renkli film için denenen muhtelif yollar, daha geniş net alan derinlikleri için daha gelişmiş merceklerin üretilmesi, sinemaskop ekranlar, çok göstericili ve çok hoparlörlü *cinerama* sistemleri, üç boyutlu görüntü teknolojisi sinemanın geçirdiği teknolojik evrimin köşe taşlarından sadece bir kaçıdır. Ancak tüm bu sayılanlar içinde, teknolojinin sinema tarihine getirdiği tartışmasız en etkili katkı, sesin görüntüyle senkronize olarak sunulabilmesidir. Bu sadece sinema izleme deneyiminde büyük değişikliklere yol açmaz, filmlerin üretiliş yöntemlerinde de çok büyük değişiklikleri zorunlu kılar. Hatta daha iddialı bir ifade ile o zamana kadar olan sinemanın tanımını değiştirir. Öyle ki filmler bir daha hiç sessiz dönemdeki anlayışla üretilmez; neredeyse sinemanın tanımı sesin girişiyle yeniden yapılır. Sinema tam o sihirli anda izleyicilerle arasındaki dili değiştirmiştir. Artık görselin dilinden, doğal dili de içine alan bir diller toplamına geçilmesi söz konusudur. Sadece doğal dili kullanan diyaloglar değil, ses kuşağının diğer iki öğesi olan müzik ve ses efektleri de bu yeni karma dilin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Sinema kuramcısı Christian Metz bu karma dilin bileşenlerini[5] beş farklı kategoride ele almıştır: hareketli fotografik görüntü, kaydedilmiş konuşmalar (diyaloglar ve voice-over'lar), kaydedilmiş gürültüler (ses efektleri), kaydedilmiş müzik (film müziği) ve yazılar.

Sesin sinemaya eklenmesi için o zaman bile oldukça büyük olan film endüstrisi çok büyük bütçelerle kabuk değiştirir başka bir forma kavuşur[6]. En genel çerçevede sinema sanatı senkronize sesin girişine kadar anlatım olarak pantomime ve tiyatroya yakındır. Chaplin bu

[5] Bu noktadan itibaren doğal dille karışmaması için bunları iletişim kanalları olarak adlandıracağız

[6] O an için 25 milyar dolar hacme sahip olan tüm Hollywood pazarı, bu dönüşüm için 31 milyar dolarlık kredi kullanır (Kalinak 2015: 38)

durumu şöyle özetlemiştir "İnsan sesinin gerekli olduğunu düşünmüyorum, bu heykelleri boyamak gibi sanatı bozan bir şey… Film pantomime dayalı bir sanattır." (Aktaran Flom, 1997:47)

Chaplin'in söyledikleri sessiz film için haklı olsa da; sesin ve tabii beraberinde diyalogların sinemaya girişiyle birlikte sinema, edebiyata tiyatroya olduğundan daha yakın hale gelmiştir. Böylece edebiyattaki anlatım teknikleri, karakter yaratma becerisi ve hikayeyi ele alma yolları sinemaya aktarılır. Sesin sinemaya girişinden sonra daha da belirgin olarak tanımlanan ve bir standarda kavuşan uzun metrajlı film formatı edebiyattaki roman türünden, kısa metrajlı film formatı ise öykü türünden yapı olarak yararlanır. Pek çok yeniliği sinemaya kazandırmış olan Hollywood bu değişimi başlatır ve film sürelerinin standartlaşması da ilk bu sektörde görülür.

Sinema izleyicisi açısından baktığımızda film izlemek, büyük oranda anlatılan hikayenin içine girebilmeyle eşdeğerdir. İzleyicinin kendisini hikayenin bir parçası olarak hissetmesi, perdede yaşananları gerçekmiş gibi kabul etmesi, sinemanın izleyicilerin günlük hayat deneyimlerini taklit etmesi sayesinde olur. Bu anlamda ses ve görüntü beraberce, hayat deneyimlerimize daha benzer bir taklit ortaya koyarlar.

Yıllar içinde filmdeki ses kuşağı filmden ayrıca ele alınıp incelenebilecek bir malzemeye dönüşür. Ses kuşağı tanım itibarıyla filmin içindeki bütün işitsel öğelerin (diyaloglar, ses efektleri ve müzik) toplamıdır. Sessizlik de dahil olmak üzere (ki ortam sesi gibi bileşenler sayesinde hiçbir zaman tam sessizliğe rastlanmaz) ses kuşağında duyduğumuz her bir öğe filmin anlatımının birer parçasıdır. Ses kuşağı, filmin diğer kısımlarıyla ilişkilenebileceği gibi bazı durumlarda kendi başına bir anlatım aracı olarak da işlev görebilir ya da filmin dilinin büyük kısmını oluşturabilir; *dialogue-driven* diye adlandırılan konuşmaların ön planda yer aldığı filmlerde olduğu gibi.

Yine de filmler genelde, istedikleri etkiyi görüntü ve sesi yan yana kullanarak elde ederler. Günümüzde filmin görsel kuşağı bağımsız ve tamamlanmış bir bütün değildir. Öyle olsaydı filme eklenen sesler mimiklerin, duyguların, filmin ritminin veya görselde zaten görülen bir şeyin etkisini çoğaltamazdı. Fransız sinemacı, besteci ve eleştirmen Michel Chion'a göre bir filmde ses görüntüye 'değer katmaktadır' (1994:15). Başka bir deyişle ses

kuşağının üç öğesi; diyaloglar, ses efektleri ve müzik görüntüyü dönüştürür. Ses ve görüntü bir tür "görsel-işitsel antlaşma" içerisindedir. Bu antlaşmaya göre, filmi izleyenler sezgisel olarak görsel ve işitselin karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği düşüncesini kabul ederler ve bu karşılıklı etkileşim aynı zamanda karşılıklı değer katmayı da içerir.

Sesin sinemaya girişiyle sesiz sinemada rastlanmayan bir durum daha ortaya çıkar; "çokdillilik". Çağlar boyu farklı dili konuşan insanların bir şekilde karşılaşmasıyla oluşan çokdillilik hayatın içinden bir durumdur aslında. Kaynağını yaşamdan alan sinema anlatısı için önünde sonunda bunun sinemada yer bulması kaçınılmazdır. Ne var ki, insanların çoğunluğu gibi sinema izleyicisi de genelde "tekdilli"dir. Dolayısıyla bu sefer de çokdilli anlatının tekdilli izleyiciye nasıl sunulacağı sorunu sinemacıların karşısındadır. Sinema dublaj ya da altyazı gibi çeviri olanaklarının yokluğunda, aşağıda bahsedeceğimiz *Niemandsland*'da (Victor Trivas, George Shdanoff, 1931) olduğu gibi diğer hikaye anlatma araçlarından yararlanılır. Sinemaya yeni dahil olan ses, karakterler aynı dili konuşmasa bile sinemasal anlatıma yeni olanaklar katmıştır.

Oldukça yakın bir zamanda çokdilli sinema bir tür olarak tanımlanmış ve çokdilli filmler içindeki ortak noktaların keşfiyle daha da belirginleşmiştir. Bugün çokdilli sinemanın tür olarak kabul görmesi giderek yaygınlaşmış olup, çokdilli film festivalleri gibi organizasyonlar da buna katkı sağlamıştır. Çokdilliliğin de ötesinde, sesin sinemaya dahil olmasıyla doğal dilin kullanılıyor oluşu sinemanın dilin içindeki nüanslarla da ilişkilenmesine yol açmıştır.

Günümüzde sinemasal anlatımın görselden sonra en önemli öğesi kabul edilen diyaloglar, kendi içlerinde iki türlü anlam barındırırlar. Birincisi senaryoda yazılı olan kelimesel anlamlarıdır; diyalogların ikinci anlamı ise onlar sese bürünüp filmde yer aldıklarında ortaya çıkar. Diyaloğun ne şekilde seslendirildiği, anlamını tamamen tersine bile çevirebilecek etkidedir. Diyalogların bu tınısal (işitsel) anlamı senaryo alanıyla değil filmin ses kuşağıyla ilgili incelemelerin konusudur. Bu durum, filmlerin metinsel analizi yapılırken sıklıkla ihmal edilirken, 2000'li yılların başından beri araştırmalara konu olan yeni bir alandır.

Filmlerde çokdilli olsun veya olmasın doğal dilin seslendirilmesiyle ilgili tüm

durumlar, yukarıda bahsettiğimiz işitsel anlamla ilişkili olduğu için filmde ses konusuyla yakından alakalıdır. Diyaloglardaki aksan kullanımından, o karakter için seçilmiş (hatta tasarlanmış) ses rengine kadar pek çok unsur filmden çıkaracağımız anlam üzerinde belirleyicidir ve bu ve benzeri araştırmaların kapsamındadır.

Çokdilli filmlerde çevirinin kapsamı ve niteliği anlam oluşumu üzerindeki diğer bir belirleyicidir. Bazı filmlerde filmin esas dilini konuşmayan karakterlerin söyledikleri çevrilmez. Hangi konuşmaların çeviriye tabii olup hangilerinin olmadığı, filmi analiz ederken oldukça önemlidir. Çünkü filmdeki bir konuşma çevirinin konusu olmamışsa, içinde insan sesi barındıyor olsa bile artık diyalog kanalının değil ses efektlerinin, yani daha sonra anlatacağımız üzere sözel kanalın bir parçasıdır. Film üçüncü bir dile çevrildiğinde, orijinalindeki esas dile çevrilmeyen kısımlar yine çevrilmemiş şekilde kalır.

Bu çalışmada Christian Metz'in ortaya koyduğu yaklaşımdan biraz farklı olarak, filmsel ifadenin oluşumunda araç olarak kullanılan yollar üç iletişim kanalı olarak ele alınacaktır (Neumeyer, Buhler ve Deemer 2010:7),( Punga ve Badea, 2018:55).

*Filmdeki görsel verilerin toplamından oluşan **görsel kanal**

*Doğal dilin diyaloglarla ya da yazıyla her türlü kullanımını kapsayan ve kelimelerin anlamının ön planda olduğu **sözel kanal**

*Film müziği, ses efektleri ve diyalogların tınısal yönünün dahil olduğu **işitsel kanal**

Özellikle işitsel kanalı oluşturan öğelerin sinemanın anlam oluşturma sürecindeki etkisini anlamak bu çalışmanın amaçlarının ilkidir. İşitsel kanal izleyici tarafından bilinç süzgecinden geçirilmeden algılanmasıyla diğerlerinden farklılaşır. Bu birincil amaçla paralel olarak çalışmanın ikinci amacı, diyalogların bir ses öğesi olması sebebiyle konuyla yakından alakalı olan, doğal dil kullanımında tercih edilen yolların ve bir konsept olarak çokdilliliğin filmde anlam oluşumunda meydana getirdiği değişiklikleri analiz etmektir.

Çalışmanın filmde sesin tarihçesiyle ilgili ilk bölümü özellikle sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişin yaşandığı ilk on yıllara odaklanmıştır. Basit bir tarihçe seriminden ziyade, ses öğesinin varlığı ve yokluğu arasında karşılaştırma yapabilmek için bu yol tercih edilmiştir. Takip eden dönemler için ses teknolojisi alanındaki gelişmeler ve öne çıkan filmler

üzerinden filmde sesin öyküsü tarihsel perspektiften anlatılacaktır. Çalışmadaki özellikle tarihsel kısımdaki örnekler tamamen olmasa da genellikle Amerikan sineması ile ilgilidir. Bunun sebebi tarihsel perspektifte, sinemada anlatım tekniklerinin gelişimi ve teknoloji kullanımı açısından Amerikan sinemasının diğer ülke sinemalarının öncülü konumunda olmasıdır. Avrupa sinemasında kullanılıp Amerika'ya geçen ses teknolojisi için *Tri-Ergon* dışında örnek yoktur ama filmde sesle ilgili her alanda ters yönde bir akış sesli sinema tarihi boyunca sürmüştür. Sadece basit bir teknoloji transferi değil sesin nasıl kullanılacağı, ses öğelerinin fonksiyonu gibi konularda da Amerika yine başat pozisyondadır. Sesli filmin başlangıcıyla beraber yayılım ve ekonomik büyüklük anlamında diğer ülke sinemaları ile farkı iyice açan ve küresel ölçekte bütün sinema salonlarına girmeyi başaran Amerikan sineması, tüm dünyada 'Amerika' imajının oluşmasına zemin hazırlamış ve müzik sektörüyle beraber (ve hatta zaman zaman iç içe) kültür hegemonyasının en etkili aracı olmuştur.

İkinci bölümde ses kuşağının öğeleri tanıtılıp ve bunlarla ilgili anlam üretimine örnek olabilecek durumlara detaylı bir şekilde değinilecektedir. Diyaloglar, ses efektleri ve film müziğinin ayrı başlıklar halinde ele alınacağı bölümde, ses kuşağında ilginç örnekleri barındıran filmlerle ilgili de bir kısım yer alacaktır. Aynı bölüm içinde, genel olarak filmsel anlatımın nasıl oluştuğuyla ilgili bir alt bölüm de olacaktır.

Doğal dilin sinemada yer bulmasıyla ilgili üçüncü bölüm, *injun English* gibi kasıtlı dil bozmalarını, çevirinin kapsamı ve niteliğini ve çokdilliliğin sinemada nasıl yer bulduğunu konu edinecektedir. Değişik ülke sinemalarından çokdilli üç filmi örnek alarak çokdilliliğin nasıl oluştuğunu ve hangi anlamlara karşılık geldiğini analiz etme amacı gütmektedir.

# 1.BÖLÜM
# FİLMDE SES KUŞAĞININ TARİHSEL EVRİMİ

# 1.BÖLÜM: FİLMDE SES KUŞAĞININ TARİHSEL EVRİMİ

Film çalışmalarında tarihbilimin[7] bir alanı olarak sesin tarihi gittikçe daha çok ilgi çeken bir alandır. Rick Altman'ın dediği gibi filmde sesin tarihi her bir dönemin başlıca ses uygulamalarıyla ilişkilendirilmeden düzgünce anlaşılamayacaktır (Altman & Handzo 1995:68).

Akademik çalışmalarda temel olarak üç teorik yönde filmde ses konusunun ele alındığı görülmektedir:

-Finansman, kotalar, patentler ve dağıtım uygulamaları gibi belirleyicilerin rolünü vurgulayan ekonomiyle ilgili yönü;

-Yayın ve filmde ses kullanımı arasındaki bağlantıları dikkate alan teknolojik gelişmeler;

-Filmde sesin estetik yönünü ele alan özellikle "gerçekçilik" ideali üzerine tartışmalar.

Çalışmanın bu bölümünde tüm bu yönler kronolojik dönemler içerisinde iç içe ele alınacaktır. Bölüm kapsamında sesin sinemaya dahil oluşu ve takip eden on yıllar, detaylı şekilde konu edilecektir. Buradaki amaç, ses öğesinin sinemanın kimyasında meydana getirdiği değişiklikleri daha iyi ortaya koyabilmektir.

## 1.1.'Sessiz' Sinemada Müzik ve Ses (1895-1926)

Sinemanın icadından konuşmanın dahil olduğu 1926'ya kadar geçen dönem günümüzde[8] sessiz sinema dönemi olarak adlandırılır. Görüntüyle sesin senkronize edilmesiyle başlayan 'sesli sinema' dönemi aslında zamanın iki devasa sektörü arasındaki bir karşılıklı kazanç durumudur. Öncelikle, gerçekleşmesi için uzun süre çaba (ve ciddi miktarda

[7] Historiography

[8] "Sessiz sinema" bir retronym, yani sonradan yapılan bir isimlendirmedir. Sessiz sinema zamanında zaten başka bir hal olmadığı için böyle bir isimlendirme mevcut değildir.

para) harcanan bu birlikteliğin taraflarının teker teker geçmişlerine göz atmak, bu yeni gelişmenin özellikle sinema sanatı açısından devrimsel niteliğini kavramada yardımcı olacaktır.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreği, birbirinden önemli iki teknolojik gelişmeye ev sahipliği yapmıştır. İlki Thomas Alva Edison'un 1878 yılında piyasaya sürdüğü *Speaking Phonograph* isimli ses kaydına imkan veren icattır. İkincisi ise kendilerinden önce gelen Edison ve Eadweard Muybridge gibi mucitlerin de ışığında Lumiere Kardeşler'in 1895 tarihli '*Trenin Gara Girişi*' başlıklı ilk sinema gösterimini yapmalarını sağlayan film kamerası ve projektörünün icadıdır. Bu iki icat takip eden on yıllar içinde kültür hayatının büyük kısmını domine eden ve günümüze kadar etkisini sürdüren iki farklı sektörün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Birincisi müziğin kaydedilerek çoğaltılması ve yeniden üretimi üzerine olan "kayıt sektörü"; ikincisi gittikçe daha ciddi konuları ele alarak panayır eğlencesi olmaktan çıkıp daha geniş kitlelere yayılan ve hikaye anlatımına yoğunlaşan "sinema sektörü". Özellikle yirminci yüzyılın ilk on yıllarında bu iki yeni iş kolu birbirileriyle yarış halindeymişçesine hızla büyümüş ve günümüze dek etkisini gittikçe arttıran popüler kültürün inşasında en önemli araçlar olmuşlardır.

Edison'un icadı *phonograph* sıradan bir icat olmanın ötesinde kültür hayatına da etki eden teknolojik bir aşamadır. Ses kaydı aslında insanlığın çok uzun zamandır hayalini kurduğu bir gelişmedir. Ses ve onunla yaratılan müzik, elle tutulur gözle görülür bir şey olmadığından her zaman soyut bir deneyim olarak kabul görmüştür. Yaygın bakış açısı, sözün söylenir söylenmez kaybolan ve asla kaydedilemeyecek bir şey olduğudur. Bugünün teknolojik imkanlarıyla bunu belki rüyaları kaydetmekle kıyaslamak mümkündür. Ses kaydının insanlık tarihine katkı sunması açısından da oldukça büyük önemi vardır. İnsanlığın görsel kayıt oluşturma serüvenini takip ederek mağara resimlerine kadar gidilebilir; hatta fosiller ve diğer kalıntıları 'görerek' eskiden yaşamış canlılar hakkında bilgi edinilebilir. Ancak bir diğer önemli duyumuza karşılık gelen işitsel kayıtla ilgili elimizde herhangi bir şey yoktur. W.A.Mozart'ın nasıl piyano çaldığını ya da Napoleon'un nasıl konuştuğunu bilmemiz artık mümkün değildir. Ses kaydının icadı kendisinden sonra gelen insanlık tarihinin bu anlamda kaydını oluşturmada büyük bir boşluğu doldurmuştur.

Ses kaydının ilk aşamalarından birini, 1860 yılında Édouard-Léon Scott de Martinville isimli Fransız bir mucit bulmuş ve ses dalgalarını isle kaplı bir yüzey üzerinde görüntüleyebilmiştir. Böylece havada süzülen bu varlığı belirsiz soyut enerji, ilk defa somut bir kayda dönüştürülebilmiştir. Ne yazık ki bu ilk kayıt tekrar çalınabilir nitelikte değildir[9]. İlerleyen yıllarda Amerikalı mucit Thomas Alva Edison, ses kaydını geleceğe ait bir çeşit haberleşme teknolojisi olarak görmüş ve bunu geliştirmek için çalışmalara başlamıştır. *Edison*'un amacı, bu yeni icadını daha çok konuşmaları kaydetmek için kullanmaktır. Bu yüzden icadına *speaking phonograph* (konuşma fonografı) adını vermiştir. Başta bunun iki taraflı iletişimde ve bir şeyin kanıtını oluşturmada faydalı olacağını öngörmüştür. Aslında *Edison* başka bir icadı geliştirirken, ses kayıt cihazını biraz da kazara keşfetmiştir. *Phonograph*'ı icat ederken Edison'un aslen üzerinde çalıştığı şey telgraf haberleşmesi ile ilgilidir. İlk amaç telgraf mesajlarını kâğıttan bir bantın üzerine kaydedebilmek ve sonra tekrar tekrar aynı mesajın gönderilmesini daha kolay bir şekilde mümkün kılmaktır. Edison'un sesin de aynı şekilde bir yüzey üzerine kaydedilebileceğini fark etmesi çalışmanın yönünü değiştirmiştir. Kısa sürede kolayca yıpranan kağıt materyalini, bir silindirin etrafına sarılı metal levha ile değiştirilir. Edison biri kayıt, biri çalma ile ilgili ikili bir diyafram-iğne (stylus) sistemi tasarlar. Bu iki sisteme de bağlanabilen basit bir huni hem mikrofon hem de hoparlör görevi görmektedir. Edison teknikeri John Kruesi'ye detayları verdikten sonra 30 saat içinde ilk prototip hazır edilmiş ve başarıyla çalışmıştır. Yeni icat için 1878 yılının şubat ayında patent alınmış ve seri üretime geçilmiştir. Yaptığı icatların ticari başarısı için yoğun çabasıyla bilinen Edison bu yeni icadıyla yapılabilecekleri şöyle sıralamıştır:

> "1.Bir stenografın yardımı olmadan her tip okuyarak yazdırma ve mektup yazım işleri
> 2.Görmeyen kişilerin hiçbir zahmete girmeden dinleyebilecekleri işitsel kitaplar

[9] Ancak 2008 yılında bilgisayarlar yardımıyla bu görsel veri analiz edilmiş ve 1860 yılında kaydedilen, "*Au Claire de la Lun*e" şarkısını söyleyen Édouard-Léon Scott de Martinville'in sesi yaklaşık bir buçuk asır sonra tekrar çalınabilmiştir. Bu kayıt halen daha insanlığın geçmişine dair kaydedilen en eski ses olma özelliği taşımaktadır.

3.Hitabet sanatının öğretimi

4.Müziğin tekrar oluşturulması

5.Hatıra amacıyla "ailenin ses kayıtları", ölen kişilerin söz sözlerinin kaydı

6.Müzik kutuları ve oyuncaklar

7.Günün belli zamanlarında eve gitme ya da yemek yeme gibi işleri sesli hatırlatan saatler

8.Telaffuzdaki detayları da içeren dillerin korunmasını sağlayan kayıtlar.

9.Eğitimsel amaçlar. Öğretmenin açıklamalarının sonradan kullanılmak üzere öğrencilerce kaydedilebilmesi.

10.Telefona bağlanarak telefon görüşmelerinin kaydedilmesi" [10]

Görüldüğü gibi müzik kaydı fonografın diğer detaylı kullanım öngörüleri içerisinde pek ön planda değildir. Ancak Edison'un icadı ve ardılı icatlar, esas kullanım alanlarını müzik kaydında bulmuştur. Bu durum şüphesiz ki müzik dinleme ihtiyacının karşılanması ile yakından ilgilidir.

İlkel çağlardan on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine dek uzun çağlar boyunca müzik dinlemek için bulunduğunuz ortamda müziği çalacak birinin bulması şarttır. Müzik dinlemek, müzisyenin o ortamdaki fiziksel varlığı ile neredeyse eşdeğerdir. Ses kaydı teknolojisinden önce sabah kalkınca sevdiğiniz şarkıyı açmak ya da müziğin gündelik hayatınıza eşlik etmesi pek olası değildir. Bir kişi, en sevdiği senfoniyi bile ancak bulunduğu şehirde senfoni orkestrası varsa ve programlarına o senfoniyi alırlarsa şansına birkaç kere dinleyebilmektedir. Ses kaydının icadı, işte bu on binlerce yıla dayanan alışkanlığı değiştirmiştir[11]. Artık müziğin yeniden üretimi sayesinde müzik ve müzisyen birbirlerinden

[10] Library of Congress: History of Cylinder Phonograph https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/

[11] Theodor W. Adorno, 1939 yılında kaleme aldığı *The Form of The Phonograph Record başlıklı* makalesinde teknolojinin sanat üretimi üzerindeki etkisinden yola çıkarak, bestecilerin phonograph konusundaki

bağımsız var olabilmektedir. Edison öngöremese de kendisinin tohumunu attığı teknoloji hızla kayıt sektörü yönüne doğru ilerler. Ses kaydının başlangıcı aynı zamanda günümüz popüler kültürünün en önemli yapıtaşlarından birinin varlığına yol açmıştır; popüler müzik.

Ses kaydından önce bir müzisyen olarak sizi tanıyanlar ancak konserlerinize gelen kişiler olabilmektedir. Sizi tanıyan o kişiler de belki sizi hayatlarında bir kere görme şansına erişebilir. Bu sebeple, kayıt teknolojisi öncesinde müzisyenler çok geniş kitleler üzerinde ünlenme potansiyeline sahip değildir. Ne zaman ki ses kaydıyla müziğin başka ortamlarda ve sınırsız sayıda yeniden üretimi mümkün olur, o zaman müziğin ve müzisyenlerin daha popüler olmasının da yolu açılır. Dolayısıyla kayıt teknolojisi ilk bakışta müzisyenlerin iş potansiyeli için olumsuz gibi görünse de müziği insanların hayatında daha önce olmadığı kadar önemli bir yere getirmesiyle bu durumu dengelemiştir. Müzik sektörü ya da kayıt sektörü denen devasa bir sektör ve bu sektörün yarattığı ilk popüler müzik yıldızları oluşur. Buna para yatıran iş adamları kısa sürede çok karlı bir işin içinde olduklarını anlarlar ve bu bolluk aynı yıllarda büyüyen sinema sektörünün ilgisini de kısa sürede çeker.

Edison'un silindirik kayıt yüzeyi tasarımından disklere geçildiğinde ve bu diskler gramofon ile çalınabildiğinde müzik artık her yerdedir. Bugünküne göre çok kötü durumda olan ses kalitesi ve sınırlı kayıt imkanları (hala daha mikrofonun ya da hoparlörün olmaması, kötü kayıt kalitesi ya da çok sınırlı kayıt süresi gibi) insanların ilgisinin, dolayısıyla bu sektörün büyümesinin önüne geçememiştir.

Yirminci yüzyılın başında kayıt çoğaltma imkanlarının da gelişmesi ile müzik sektörü ve kayıt şirketleri var olmaya başlar. Bin dokuz yüzlü yıllarla birlikte zemberekle çalışan düşük maliyetli gramofonlar, dünyada elektriğin bile olmadığı en ücra köşelere kadar yayılma imkanı bulmuştur. Sadece tek bir şirketin (İngiliz *Gramofon Co.*) 1898 ile 1921 yılları arasında yaptığı kayıt miktarı 200 bin gibi inanılması zor bir sayıdır. Şirket bu kayıtları pek çok Avrupa, Asya ve Kuzey Afrika ülkesinde gerçekleştirmiştir. Ses kaydı artık her ülkededir, hatta neredeyse her köydedir. Birinci Dünya Savaşı haliyle satışları düşürse de 1920'li yıllarla beraber sektör tekrar canlanmıştır. Büyük uluslararası şirketlerin yanı sıra,

endişelerinden bahsetmiştir.

küçük yerel şirketler de oluşmaya başlar. Kayıt endüstrisi yine de kısmen pahalı olduğundan Finlandiya, Norveç, Danimarka, İrlanda gibi zamanın küçük Avrupa devletleri 1930'lu yıllara kadar kendi kayıt sektörlerini oluşturamazlar. O zamana dek bu ülkelerde yapılan kayıtlar özellikle Amerika, İngiltere, Almanya ve Fransa kökenli büyük uluslararası pazar şirketleri eliyle yapılmıştır (Gronow, 1983:56)

Sinema sektörü ise ayrı bir kolda hızla gelişmektedir. Başlarda sinema bir panayır eğlencesidir, perdenin kurulabildiği ve odanın karartılabildiği her ortamda gösterilebilen filmler, aslında sadece bu ilgi çekici yeni teknolojinin sergilenmesini sağlamaktadır. Tom Gunning'e göre filmlerin panayır seyirliği olma hali 1904 yılına dek sürer. 'Bir bardaktan bira içen adam', 'yıkılan duvar', 'gara giren tren' filmleri bazen tersten gösterilip, ağzından bardağa bira boşaltan adam, kendi kendine örülen duvar ve trenin gardan geri geri çıkışına da dönüşebilmektedir (Aktaran Butler, 2005:12). Bu geriye doğru oynatımlardan da anlayabileceğimiz gibi bu ilk çekimlerin herhangi bir mesaj kaygısı yoktur. Elli beş saniyelik, içeriği olmayan, sadece gözlem diye nitelendirilebilecek çekimlerden sonra, kısa esprilere geçiş yapılır. Sinemada var olan ilk türün komedi olmasını sağlayan bu espriler, kendilerinden önce yapılmış çekimlerden daha fazla ilgi görmüştür. İlk sinema yapımcıları böylece içeriğin önemini kavramıştır. Sadece görüntünün hareketli olmasının yarattığı heyecanın içi doldurulmadıkça çok uzun sürmeyeceği aşikardır. Komedinin yanında uzak coğrafyalardan görüntüler, haber niteliği taşıyan çekimler de bu gösterimlerde yer bulmuştur. İlk gösterimler sık sık bir anlatıcı, müzisyenler ve izleyenlerin aktif katılımıyla gerçekleşmiştir.

Lumiere Kardeşler'in gösterimini takiben sinemanın ilk yeşerdiği yer haliyle Fransa olmuştur. George Mélies'in başını çektiği sinemacılar özel efektleri sinemaya kazandırmıştır. Sihirbazlık geçmişinin de yardımıyla o zamana kadar tiyatro oyunlarında görülmesi mümkün olmayan sinema hileleriyle filmlerini süsleyen Mélies, ne yazık ki çığır açan emeklerinin maddi karşılığını tam olarak görememiştir. Ancak bu yeni medyumdaki geleceği gören başka bir Fransız vardır, Charles Pathé. Tesadüf ki, Pathé'nin ilk ticari girişimi *phonograph* üzerinedir. İngiltere'den getirdiği phonograph'lar Fransa'da peynir ekmek gibi satılınca, Pathé kazandığı parayı bu yeni ve büyüleyici icada, yani sinemaya yatırmıştır. Lumiere

Kardeşler ilk birkaç gösterimden sonra sinema sanatında bir geleceğin olmadığını düşünüp, dikkatlerini renkli fotoğraf gibi başka alanlara kaydırmıştır. Bu boşlukta Pathe, kardeşleriyle kurduğu şirkette, Lumiere Kardeşler'in patentindeki kamerayla (zaman içinde kamerayı da geliştirmişlerdir) önce çok kısa süreli gündelik hayattan görüntüler ile sinemaya atılır. Zamanla yönetmenliği üstlenen Ferdinand Zecca'nın[12], Mélies'in de birçok fikrini 'ödünç aldığı' başarılı ticari yaklaşımı ile daha kurgusal bir havaya kavuşan filmler yaparlar. Zaman içinde sinema gittikçe büyümekte, sinema salonları ve izleyici sayısı artmaktadır. Gişe gelirinin artışıyla sinemacılık işi beklenmedik ölçüde hacmini büyütmüştür. Ancak sinema hala üst sınıf tarafından hakir görülmektedir. Açıkçası sinema başlarken seyircisini çaldığı panayır eğlencelerinin seviyesini aşamamıştır. Ne izleyiciler ne de film üretenler yüksek sanata aşina değildir[13]. Pathé, seçkin kesimin dikkatini çekmek için daha çok para harcaması gerektiğini fark eder ve sinema kendi yıldızlarını zenginlik ve gösterişle yaratır. Filmler artık çok geniş kitleler üzerinde, hayatın neredeyse tamamını etkileyen bir mecraya dönüşmüştür. Bu kadar büyük bir insan kitlesi üzerinde çok etkili olmasıyla sinema, toplumda kanaat oluşturmada önemli bir araç olarak, yöneten sınıfın da dikkatini çekmiştir.

1910'lar itibariyle birkaç ülkede sinema sektörü hayata geçmiştir. Avrupa, Rusya ve İskandinavya'daki sinema sektörleri, Amerika'daki kadar büyük olmasa bile yine kayda değer ekonomik hacme sahiplerdir. Daha 1913 yılında henüz Hollywood ismini almamış olan Amerikan sinema sektörü, Birinci Dünya Savaşı'nın yıpratıcı etkisini çok yaşamadığından ve sektörel olarak doğru adımlar attığından en büyük rakipleri olan Fransa ve İngiltere'nin ekonomik büyüklük açısından önüne geçer ve zamanla farkı açar (Tablo 1).

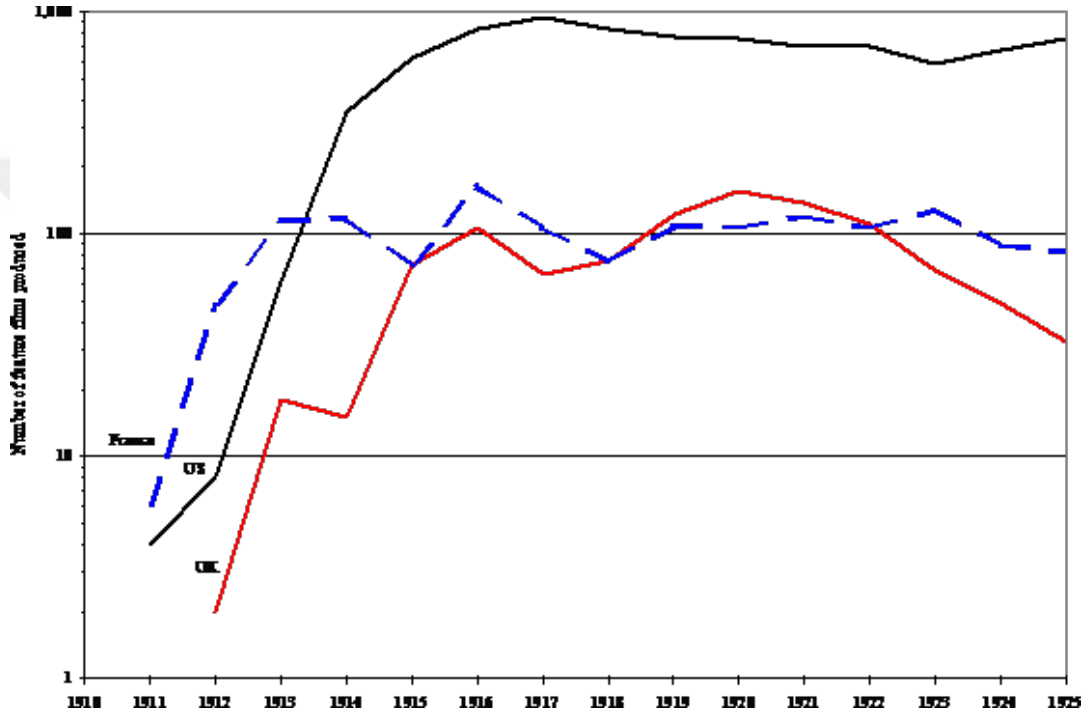
[12] Filmlerin bazılarında oyunculuk da yapmıştır.

[13] Zecca, William Shakespeare diye birisinin varlığını öğrendiğinde şöyle der "*Bu hayvan da bir sürü güzel şeyi atlayıp geçmiş*" (Bazin, 1966:112).

Zaman içinde filmlerin süresi gittikçe uzamaya başlar, belli bir konunun sunumu ya da hikâye anlatımı genel bir yaklaşım olarak yerleşir. Daha çok insan bilet parası ödedikçe endüstri de kendini geliştirmek için yeni imkanlar aramaya ve daha çok yatırım yapmaya başlar. İlk filmler genelde tek çekimli ve sabit kameralıdır; kurgu, kamera hareketleri ve diğer sinema tekniklerinin kullanılması, filmin anlatısal bir araç olması yolunda önemli aşamalar olarak zamanla teker teker devreye girmiştir. Daha çok bir tiyatro sahnesinin genelinin karşıdan izlenmesini andıran bu tek kamera açılı filmlerden, kurgulanmış ve değişik çekim ölçeklerini içeren sinemaya geçiş, sinema sanatının kendi anlatım yollarını oluşturması ve tiyatro sanatından farklılaşması açısından çok önemli bir eşiktir.

**Tablo 1-Fransa, A.B.D. ve İngiltere Film Sektörlerinin Ekonomik Hacmi**

(Kaynak: http://eh.net/
/the-economic-history-of-the-international-film-industry/ )




Sonradan sessiz diye tanımlansa da aslında sinema gösterimi hiçbir zaman tamamen sessiz olmamıştır. Sinemanın salonlardaki ilk yıllarından beri, gürültülü projektörlerin sesini bastırmak için bir enstrüman (genelde piyano) kullanma fikri rağbet görmüştür. İlerleyen zamanlarda öncülü olmayan film bestecileri de diyebileceğimiz bu piyanistlerin çaldığı

müziğin filmin etkisini arttırdığı gözlemlenince, daha kalabalık orkestralar da sinema salonlarında görülür olmuştur.

Bugün 'sessiz sinema' diye andığımız bu dönemdeki başka bir yaygın uygulama da film gösterilirken perdede olan bitene uygun olan efektleri canlı olarak 'çalan' kişilerin varlığıdır. Gelişmiş bir zamanlama hissi gerektirdiği için genelde vurmalı enstrüman çalanların tercih ettiği bu iş özellikle Amerika'da yaygındır. Ayakkabı boyacılarının sandıklarına benzeyen birden çok efekti karşılayabilen kompakt efekt aletleri ya da sesleri teker teker veren değişik aletler Amerika'da seri olarak firmalar tarafından üretilmiştir. Çantalarıyla salon salon gezen bu kişilerin elindeki aletlerden tren düdüğü, trenin hareket sesi, muhtelif kuş ötüşleri, bebek ağlaması, takip sahneleri için polis sireni, çeşitli boylarda gemi düdükleri, kapı açma kapama sesleri ve hatta adım sesleri bile çıkarılabilmektedir (Chion 2009:8)[14].

Modern sinemada ses kuşağı üç öğeden oluşur; film müziği, ses efektleri ve diyalog. İlk ikisinin sessiz diye anılan sinemada, yaygın bir şekilde ve canlı olarak icra edildiğini görüyoruz. Esas şaşırtıcı olan ise, üçüncü öğenin yani diyalogların da sessiz dönemde film oynatılırken üzerine konuşulmasıdır. İlk iki öğeye göre daha az rastlansa da bu uygulamada, sinema salonundaki bir anlatıcı yerine göre filmi yorumlar, ara yazıları okur veya karakterleri konuşturur. Örneğin Fransa'da bu yaygın bir uygulamadır. Anlatıcı, zaten çoğunluğu okuma yazma bilmeyen izleyiciye ara yazıları (biraz da kendinden katarak) okur ve yerine göre Amerikan filmlerinin çevirilerini yapar (Chion, 2009:8) Batı dünyasının dışında da bu uygulama karşılık bulmuştur. En bilinen örneklerinden biri Japonya'daki *Benshi* geleneğidir. Japonya'da film gösterimi oldukça erken tarihte başlar. İlk filmler Tokyo'nun çeşitli mahallelerini ve geyşa danslarını konu alan basit seyirliklerdir. Zamanla Japonya'da *shinpa* denilen tiyatro çeşidinden oyunlar, sumo güreşleri ve savaş görüntüleri de (1900'deki Kuzey Çin Hadisesi ya da 1904'teki Rus-Japon Savaşı gibi) kameraya çekilmeye başlar. Japon tarihinin bu bol savaşlı dönemi hem sinema sektörünün hem de sinema aracılığıyla ulusal

[14] Konuyla ilgili Youtube videosu, Nicholas White – "Sound Effects of The Silent Film Era" https://youtu.be/OzJapA6OwdQ

kimliğin geliştirilmesi için uygun ortamdır. Tokyo kısa sürede Japon sinemasının merkezi haline gelir (Wada-Marciano, 2008:17). İlk sinema geleneğini ifade eden *kyugeki* ve sonradan ortaya çıkan *jidaigeki* arasında *benshi*'lerin kullanımı açısından bir fark vardır. *Kyugeki* sinemasında ses yoktur ve *benshi*'ler filmin gösterildiği salonda dublaj yapar gibi senkron olarak oyuncuları konuştururlar. Gösterilen filmler Japon filmi ya da yabancı film olabilir. *jidaigeki*'de ise *benshi* sinema salonunda filmin uzayının dışında bir anlatıcı konumundadır. Filmdeki olayları yorumlar, buyurgan bir konumdadır (Wada-Marciano, 2008:159). Japon halkı sinema aracılığı ile Batı dünyası ile karşılaştığında arada büyük kültürel farklar vardır. *benshi*'ler biraz da bu şaşırmış kitleye, bu yeni mekanlarda yeni insanlarla geçen filmlerin içinde neler olup bittiğini (tabii kendi yorumlarını da katarak) anlatma işini üstlenirler. *benshi*'ler aynı zamanda başka bir boşluğu doldurmaktadır, teatral beklentiler. Japon kültüründe kukla tiyatrosundan, gerçek oyunculara çok çeşitli tiyatro gelenekleri vardır. Tahta parçalarının sesiyle konuşmayı kesen seyirci önce genelde frak içinde beliren *benshi*'nin kendi olarak yaptığı uzun anlatısını dinler. Anlatıdan sonra piyano, keman veya *simushen*'in (telli bir Japon çalgısı) eşlik ettiği reklamlar gösterilir. Bu reklam kuşağından sonra gösterilecek olan film başlar. Genellikle *kodan* denilen şarkıya benzeyen didaktik vokal stiliyle benshi görüntülerin üzerine konuşur (Ritchie, 1990:7-8)

Böylelikle sesli sinemanın ses kuşağının üç öğesi, yani diyaloglar, ses efektleri ve film müziğinin aslında bugün 'sessiz' diye adlandırdığımız dönemde de var olduğunu görmüş oluruz. Daha sonra gelen döneme 'sesli sinema' ismini vermemizi sağlayan temel şey, filmin her yerde aynı olan ve filmle eşlenmiş olan bir ses kuşağının olmasıdır. Sessiz filmlerin döneminde aynı filmi farklı salonlarda izlemek, sesle ilgili performanslar yüzünden farklı deneyimlere yol açmaktadır. Bunun yanında sesin görüntüyle senkronunun sağlanmasıyla, bu üç öğe içinde en etkili olan diyaloğun sesli sinemada ön plana çıkması, ileride detaylı değineceğimiz önemi yadsınamaz başka gelişmelere sebep olmuştur.

Sinema hiçbir zaman sessiz olmadığı gibi, dilsiz[15] de değildir. Sessiz sinemada da karakterleri konuşurken görürüz. Gerçek yaşamda böyle olduğu için, sinemada da bu şekilde

[15] Chion, kitabında 'mute' terimini kullanıyor.

yer alması kaçınılmazdır. Ama filmlerde onların ne konuştuklarını duymayız. Bazı basit kelimeler için dudak okuma ve geri kalanı için ara yazılar bize yardımcı olur. Oyuncular sanki ses geçirmez bir boşluğa konuşmaktadır. Bizim onları duymamamızın sebebi, sessiz diye adlandırdığımız sinemanın aslında 'sağır' olmasıdır. Aynı işitme engelli birinin dünyayı gördüğü gibi her şeyi görürüz. *Chion* buradan yola çıkarak bu dönem için 'sağır sinema' terimini önerir (Chion 2009:8). Benzer bir tanımlamayı *Metz*'in *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* başlıklı kitabında da görürüz:

> "Uyurken hiçbir gürültünün sağırları rahatsız edememesi gibi, sessiz sinemanın da bu 'özründen' kaynaklı sessiz ve sakin bir yaşama sahip olacağı düşünülüyordu. Oysa hiçbir şey düşünüldüğü gibi olmadı! Çünkü hiçbir dönem sessiz sinema kadar geveze olmamıştır. Sessiz filmlerde görülen bağırıp çağırmalar, açıklamalar, sövmeler ve kehanetlerin hepsi değişmez bir hayali rakip olan söze karşı üretilmişlerdir."(2012:56)

Sessiz sinemanın gösterişli zamanlarından edindiği zenginliği yatırım olarak kullanmak isteyen sinema sektörünün aklında ilk zamanlardan beri ses ve görüntüyü birleştirmek vardır. Bunun için Edison'dan başlayarak denemeler yapsalar da, sonuç Edison'un parayla çalışan tek kişilik kioskları *kinetoscope*'larla sınırlı kalmıştır. Edison sinemanın geleceğinin salonlarda değil bu çeşit tek kişilik gösterim araçlarında olduğunu düşünmüştür. Ancak bu öngörüsünde yanıldığı zaman içinde ortaya çıkar. En yeni eğlence öğesi olan sinemanın toplu gösterimleri hızla yayılır ve başta kafe ya da tiyatro gibi başka mekanlardan bozma olsa da ilk sinema salonları ortaya çıkar. Sinema salonunda hep beraber film izleme deneyimi, belli ki izleyicilerin daha hoşuna gitmiştir. İlk yıllarda salonda filmi sesli oynatmanın önündeki ilk engel ses kaydeden ve görüntü kaydeden cihazların manuel olarak kontrol ediliyor oluşudur. Elektrik motorunu bu tip cihazlarda kullanmak henüz yaygınlaşmadığından hem kameralar hem de phonograph'lar kaydeden kişinin elle çevirmesiyle çalışmaktadır[16]. Dolayısıyla ses ya da görüntü için kaydedilen materyalin akış

[16] İlk dönem kameramanların, filmi çekerken tempoyu bozmamak adına içlerinden bir şarkı söylediği ve buna

hızı stabil değildir. Bu durum iki farklı hızla akan materyal arasında senkronizasyonu sağlamayı daha da zorlaştırmaktadır.

Amerikan sinema sektörünün ses ve görüntüyü senkronize hale getirmek istemesindeki temel motivasyon bugün düşündüğümüzden çok daha farklıdır. Bugünkü sinemaya bakarak amaçlarının sinemaya diyalogları dahil etmek olduğu düşünülebilir. Ancak esas amaçlanan filme müziği dahil etmektir. Çeşitli denemeler sonrasında *Vitaphone* teknolojisini geliştirip ses ve görüntü arasındaki senkronizasyon işlevsel bir şekilde sağlanabilmiştir. O dönemde diğer film şirketleri içinde biraz geri planda kalmış olan Warner Bros[17] ve onun kardeş şirketi First National tarafından geliştirilen ve 1926'dan 1931 yılına kadar bu sistem, sesin filmden ayrı olarak dönen bir diskten çalındığı, ticari olarak kullanılmış tek sistemdir[18]. İlk zamanlarda ortası boş balmumu silindirlere kayıt yapan *phonograph*'ların yerini 1915 yılında disk üzerine yazıp çalan *phonograph*'lar almıştır. Yapıldığı malzeme sebebiyle *shellac* diye de anılan bu taş plaklar, kısa sürede silindir şeklindeki formatın yerini almıştır. Vitaphone sistemi bu disk üzerindeki sesi film projektörüyle eşgüdümlü oynatmaya dayanır. İlk defa bu format için icat edilen 33 1/3 devirli plaklar[19] o zaman için hayli geniş sayılabilecek bir frekans genişliğinde[20] sesi tekrar üretebilmektedir[21].

Aslında vitaphone'dan önce geliştirilmiş başka sistemler de vardır. 1919'da üç Alman mucit Josef Engl, Joseph Massole ve Hans Vogt *tri-ergon* dedikleri bir ses senkronizasyon sisteminin patentini alırlar. Bu aslında ses dalgalarını elektrik sinyallerine çevirebilen bir işlemdir. Değişen voltaja bağlı olarak parlaklığı azalan ampul ışığı akan filmin üzerinde değişik koyuluklarda iz bırakır. Film projektörde oynatıldığında bu değişen koyuluktaki

---

uygun olarak kameranın kolunu döndürdükleri anlatılır.

[17] Dönemin büyük ve sektöre hakim film şirketleri, maliyet gerektiren ve nereye varacağı belli olmayan sesli filmin riskini almaya yanaşmazlar (Crafton, 1998:1)

[18] Bundan sonra gelen sistem, sesin filmin üzerine yazıldığı RCA Photophone adlı sistemdir. Böylece ayrı bir ses çalıcısına gerek olmaz ama projektörlerin Photophone özellikli olması gerekmektedir.

[19] 33 1/3rpm sonradan long play/uzun çalar plaklarda kullanılan devirdir.

[20] 4.300 Herz kadar. İnsan duyuşu yaklaşık 16 Herz (en kalın ses) ile 16.000 Herz (en ince ses) arasındadır. İlk kayıt teknolojileri kaydedilen gerçek sesi temsil etmek açısından oldukça yetersizdir.

[21] *Vitaphone* teknolojisi 1931'de sound-on-film teknolojisiyle, yani ses kuşağının filmin üzerine yerleştirilmesinin yaygınlaşmasıyla son bulmuştur.

alanlar tekrar voltaj değişimleri olarak yorumlanabilir ve ses yeniden üretilmiş olur.

Bu teknolojinin işlerliğine rağmen ortada daha büyük ve o dönem aşılması mümkün olmayan başka bir sorun vardır. Sesli sinemanın geleceğinin para atarak izlenen kiosklarda değil de sinema salonlarında olduğu artık kesindir ama bu sinema salonlarını dolduracak izleyiciye filmin sesini duyurabilecek bir teknoloji henüz mevcut değildir. O zamanki en yaygın ses yeniden üretim aracı olan gramofonlar, ancak başlarına toplanacak üç dört kişinin duyabileceği bir volümde sesi üretebilmektedir. Sesli filmler için söz konusu olan bir konuşmanın kaydı olunca durumun daha da vahim olduğu ortadadır.

İhtiyaç duyulan teknoloji Dr. Lee de Forest tarafından icat edilen *audion tube*'dur. De Forest aslında bu tüpü radyo alıcılarının çalışması için 1906 yılında icat etmiştir. 1919 yılından sonra kendisi hareketli görüntü sektörüne ilgi duymaya başlayınca, tüplerdeki ufak bir değişiklikle ilk primitif amplifikatör tasarımını gerçekleştirmiştir. Bununla da kalmayıp kendi sesli filmlerini çektiği De Forest Phonofilm Company'yi kurar. Bu şirket politikacılardan, zamanın meşhur insanlarına kadar pek çok kişiyi konu alan binlerce sesli kısa film çekmiştir (Kalinak, 2015:38).

Filmdeki sesin duyulabileceği özel bir sinema salonunda yapılan ilk gösterim büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu ilk film 1926 yılında çekilen *Don Juan*'dır (yönetmen Alan Crosland)[22]. Filmin başlamadan Amerika Film Yapımcılar ve Dağıtımcılar Birliği Başkanı *Will Hayes*'in bir konuşması vardır. Sesli filmin geleceğinden bahseden bu konuşmada, ses ve görüntü senkronizedir. Buradan da anlaşılacağı üzere aslında *Don Juan* filminin tamamını diyaloglarla çekmenin önünde herhangi bir teknik engel yoktur. Gelgelelim *Warner Bros.* yapımı olan bu film, sessiz film olarak tasarlanmıştır. Filmdeki tek yenilik filme iliştirilmiş New York Filarmoni Orkestrası tarafından çalınan özgün film müziği ve birkaç noktada

[22] Aslında *Vitaphone* teknolojisinden önce de sesli film üzerine alınmış epey sayıda patent vardır. Edison'un *Kinetoscope* adını verdiği kiosk'larda bozuk para karşılığı zaten çok kısa süreli sesli filmler gösterilmekteydi. Ondan önce de, 1905 yılında bile *Prono-Cine Theatre*, *Tonbild* ve *Bio-phonograph* gibi metodlarla Sarah Bernard'ın oynadığı Hamlet'ten bir sahne 'sesli' olarak gösterilebiliyor ya da Gounod'un *Faust*'u gibi bir opera 'sesiyle' gösterilebiliyordu. Bu denemelerdeki eksik kalan şey, süre uzadıkça senkronla ilgili ortaya çıkan sorunlar ve ampflikasyon teknolojisinin (sesi tüm salondan duyulacak kadar yükseltme) gelişmemiş olmasıydı (Chion, 2009:10)

kullanılmış ses efektleridir. Onun dışında sessiz filmlere özgü ara yazılar ve diğer tüm özellikler korunmuştur. Bugünün sinemasına aşina olan bizler için çok tuhaf olan bu durum, o günün şartlarıyla düşündüğünüzde normal sayılabilir. Çünkü o dönemin sineması herkesçe içinde konuşma bulunmayan bir anlatı olarak kabul edilmiştir.

Sinema icat edileli birkaç on yıl geçmiş ve artık filmsel anlatım yolları iyiden iyiye gelişmiştir. Sinemacılar artık istedikleri herhangi bir konuyu ifade etmekte kurgu, ışık, kamera hareketi, oyunculuk gibi bileşenlerin hepsini daha etkili kullanabilmektedirler. Sinema sektörü o yıllar, anlatım açısından kendisinde eksik olan bir şey (örneğin diyaloglar gibi) görmemektedir.

Hollywood 1927 yılında sesli sinemaya geçerken, John D. Rockefeller ve diğer kaynaklardan aldığı kredilerle kendi ekonomik büyüklüğünden daha yüksek maliyetli bir yatırım yapar[23]. Dramatik anlatımda müziğin kullanımı Eski Yunan tragedyalarından beri görülen bir durum olsa da Amerikan sinema sektörünün çok para ve zaman harcadığı sesi görüntüyle senkronize etme çabalarının sebebi, tabii ki yapımcıların müziğe duyduğu karşılıksız sevgi değildir. Buradaki esas amaç Amerika'da o yıllarda eğlencenin merkezi sayılan başka bir işkolu ile sinemanın yollarını kesiştirmektir. Yapımcıların çok şey beklediği bu sihirli kaynak *Broadway*'dir. 1800'lerin başından beri New York'ta süregelen bu müzikli tiyatro geleneği, gösterişli dekorları, oyuncu, dansçı ve şarkıcı kimliklerinin birbirinin içine geçtiği oyunları ile izleyenleri büyülemektedir[24]. Bir Broadway oyunu için sahnede ve sahne arkasında çok sayıda kişi yer almakta ve bu büyük prodüksiyon sadece bilet parasından kara geçmektedir. Sinema sektörü ise bu kalabalık ekibe bir seferlik çekim için para ödeyip, sonrasında sayısız bilet satarak karını katlamayı amaçlamaktadır. Üstelik filmlerde kullanılan şarkıların plak satışlarından müzik sektörünün de ciddi bir karı olacaktır. Örneğin Al Jolson'ın *The Singing Fool* (Lloyd Bacon,1928) isimli yarı-talkie filmde söylediği *'Sonny Boy'* şarkısı, filmin olduğu gibi piyasaya çıkarılan ses diskinin içinde yer aldığından, bu

[23] Ülkedeki bütün sinema salonlarının sesli film gösterebilir hale getirilmesi, film çekim stüdyolarının neredeyse tamamen sesli çekime elverişli kılınması başlıca giderlerdendir.

[24] 1800'lerin başından başlasa da Broadway'in ilk büyük müzikal komedisi 1866 yılındaki *Black Crook*'tur. Bu müzikli oyunda, oyunun esas konusuyla alakasız olup sahne değişimlerinde kullanılan *"You Naughty Naughty Man"* isimli şarkı da popüler müziğin ilk hitlerinden kabul edilir.

diskin satışları ciddi miktarlara ulaşmıştır (Kenney, 1999:164). Bu karşılıklı kazan-kazan ilişkisinin önündeki tek engel olan yukarıda bahsettiğimiz teknolojik yetersizlikler aşıldığında bile, filmlerin içine diyalogları eklemek kimsenin aklında yoktur. Ta ki bir *Don Juan*'dan bir yıl sonra Warner Bros. yeni ve bu sefer şarkılı bir filmin yapımcılığını üstlenene kadar. Bu film, 1927 yılında çekilen *The Jazz Singer* filmidir[25]. Film, içinde şarkı söylerken bile olsa, insan sesini barındırması açısından bir ilktir. Filmin çekimleri sırasında başrolü üstlenen dönemin en meşhur şovmeni Al Jolson, planlananın dışına çıkarak birkaç sahnede tamamen doğaçlama bir şekilde konuşur. Filmin geri kalanı, başta planlandığı gibi ara yazılar ve diğer tüm öğeler ile tipik bir sessiz sinema örneğidir; oyuncuları konuşurken görsek bile konuşmalar duyulmaz ve ara yazılarla verilir. Warner Bros yapımcıları planlanmadan çekilen bu konuşmalı sahneleri filmde tutmaya karar verirler ve bu sinema tarihi için gerçek bir dönüm noktası olur. O birkaç sahneyi izlemek için seyirciler sinema salonlarına deyim yerindeyse hücum eder. Konuşmaya duyulan bu hiç beklenmedik ilgi, Warner Bros ve diğer film şirketlerinin aklına bugün anladığımız anlamda konuşmalı sinemanın girmesine sebep olur.

Takip eden yıllarda 'talkie'[26] denilen ilk konuşmalı filmler birbiri ardına ortaya çıkar. Bu filmlerle beraber filmde kullanılan ses diski ya da filmlerde kullanılan şarkıların nota basımları da yayınlanmaktadır[27]. Müzik sektörü de film sektörünün yanında bu yeni gelişmeden kazanç sağlar. Sinema sektöründe değişim o kadar hızlı olur ki Mart 1931'de, yani dört yıl sonra Warner Bros çok tutan *The Jazz Singer* filmini tekrar gösterime soktuğunda, üç gün sonra gösterimden çekmek zorunda kalır. Çünkü *The Jazz Singer* artık çoğunluğu konuşmalı olan sinemanın çok gerisinde kalmıştır (Ritchie, 1990:264).

---

[25] Bunun bir yıl öncesinde, bu filmin öncülü olan bir kısa film çekilir. "*A Plantation Act*" isimli bu sesli filmde Al Jolson yine siyaha boyanmış yüzü ve kendisiyle özleşen "Daha bir şey duymadınız!" sözüyle yer alır (Kehr, 2010:dördüncü paragraf) Yüzü siyaha boyama '*blackface'* diye anılan Amerika'ya özgü bir performans geleneğidir. Beyaz oyuncular siyahların bir karikatürünü oluştururlar. Sonraki yıllarda ırkçılıkla bağlantılı görülen ve tamamen terk edilen blackface'in yaygın olduğu zamanlarda siyah oyuncular henüz beyazlara özgü filmlerde görünmemektedirler.

[26] Bağlantılı şekilde tamamı konuşmalı olan filmleri ifade eden 'full talkie', ya da yarıya konuşmalı filmleri ifade eden 'part talkie' gibi terimler de bu yıllarda kullanıma girer.

[27] Vitaphone Project isimli eski Vitaphone filmleri restore etme amacı taşıyan bir oluşum kapsamında toplanan, filmlerde yer almış şarkıların nota basımları (sheet music) http://www.picking.com/vitaphone-sm.html

Sinemanın doğduğu yer olan Fransa ve diğer Avrupa devletleri, Amerikan sinemasının üç dört yıl gerisinden gelmektedirler. Avrupa kıtasında çekilen ilk sesli film Amerika'dan üç yıl sonra 1929'da çekilir. Bu üç yıl boyunca Amerika'dan getirilen düzinelerce yeni sesli film, uygun sinema salonlarında çoktan gösterilmeye başlamıştır. Sesli sinema artık Amerika'ya ait bir ürün olarak görülmektedir. Yazar Paul Morand "*Fransızlar sinemayı icat ettiler ama Amerikalılar sesli sinemayı icat etti*" diyerek durumu özetlemiştir (Aktaran O'Brien, 2005:23-24). Aslında sesli sinemanın geçmişinde de Fransız'ların izlerini bulmak mümkündür. Bu noktada sinema tarihi için çok renkli bir örnek olan ve ilk kadın yönetmen olarak anılan Alice Guy Blache'dan bahsetmek gerekir. Yirminci yüzyılın ilk on yılında yoğun ürün veren bu sinemacı, Melies ve Lumiere Kardeşler'in de çağdaşıdır. Alice Guy Blache'ın burada anacağımız filmi ise *Questions Indiscretes* isimli 1906 tarihli 'sesli' filmdir. Görüldüğü üzere, *Don Juan*'ın çekildiği 1926'dan önce de sesli film teknolojisi değişik kişi ve şirketler tarafından değişik yöntemlerle denenmiştir. Bunlardan belki en etkilisi olan *cronophone*[28] teknolojisi ile çekilen ve renkli görüntüye de sahip olan altı dakikalık *Questions Indiscretes* yayınlandığı dönemde epey ses getirmiştir[29]. Bu teknolojinin yetersiz görülüp arayışlara devam edilmesinin sebebi uzun soluklu filmlerde görülen senkronizasyon problemleri (ses diskinde yaşanan ufak bir atlama buna neden olabiliyordu) ve ondan da daha önemlisi bir sinema salonu insana filmin sesini duyuracak amplifikatör ve hoparlör teknolojilerinin henüz icat edilmemiş olmasıdır.

Laurel & Hardy komedi ikilisi kariyerlerine sessiz sinemanın sonlarında başlarlar. Onların yer aldığı 1929'da çekilen *Unaccustomed As We Are* filmi (Yön: Lewis R. Foster, Hal Roach) hem sesli hem sessiz versiyonuyla izleyicinin karşısına çıkar. Tamamen aynı çekimleri paylaşan iki filmin sessiz versiyonunda diyaloglar için ara yazılar kullanılmıştır. Sessiz ve sesli versiyonlar arasında anlam olarak gerçekten çok fark vardır[30]. Bir yerde Stan

[28] Chronophone, 1902 yılında Léon Gaumont tarafından patenti alınan disk üzerine yazılmış seslerin görüntüyle eşlenmesiyle çalışmaktadır. İngiltere'deki *Vivaphone* teknolojisinin Fransız versiyonu olarak da değerlendirilmektedir. 1911-1917 arasında bu teknoloji ile bol miktarda film üretilmiştir.

[29] Bu tip filmlere *phonoscené* denmekteydi

[30] Filmin sessiz versiyonu için link https://youtu.be/1eqRbT6AmBU -filmin sesli versiyonu için link https://youtu.be/2BHU6MPJ-_o

koridorda ilerleyip gözden kaybolunca merdivenden off-screen bir düşme sesi gelir. Bu espri haliyle sessiz versiyonda hiç yer bulamaz. Ya da polis kapıyı çaldığında dışarıdan seslenir, sessiz versiyonda yine bunu duyamayız. Her ne kadar sessiz dönemin artık en sonlarında çekilmiş olsa da yine de emekleme halindeki sesli sinema çok daha eğlenceli ve gerçek görünmektedir. *Unaccustomed As We Are* aynı zamanda ilk sesli komedi filmi sayılmaktadır.

### 1.2.Sesli Sinemayı Keşfetmek: Talkie'ler Dönemi (1927-1932)

Birçok yeniliği sinemaya kazandırma açısından dünya çapında başat film sektörü olan Hollywood, sessiz filmden sesli filme değişimin dinamosudur. Yönetmeninden senaristine, star oyuncusundan filmin çekildiği stüdyolara, hatta filmlerin gösterileceği salonlara kadar herkes ve her şey bu değişimin bir parçasıdır. Filmleri üretenler, birden bire filmlerine dahil olan konuşabilen karakterlerle ne yapabileceklerini uzun bir süre tam olarak kestiremezler. Hitchcock, 1965 yılında Britannica için kaleme aldığı makalesinde sessiz film senaristliğiyle, sesli dönemi şöyle karşılaştırmıştır:

> "1920'lerin başlarında senaryo yazarları her bir çekimi detaylı olarak tarif ederken, günümüzde senarist daha çok diyaloglara odaklanıp görüntü seçimini yönetmene bırakmaktadır. Artık senaristler senaryoyu ana sahneler de denebilecek hikaye için kilit değerde olan sahnelere kısıtlama eğilimindedirler. Romancıların kendi kitaplarını uyarlamak için çağrılması da bu yaklaşımın sonucudur, ki genelde romancı dramatik ve sinematik gelişme sürecine aşina olmayabilir. Aynı şekilde oyun yazarları da oyunlarının uyarlamaları için çağırılabilmektedir. Haliyle bu işi yapmaya romancılardan daha eğilimli olurlar. Ancak senarist, oyun yazarından daha zorlu bir görevle karşı karşıyadır. Oyun yazarının yazdığı oyun üç perde oynanmak için yazılsa da izleyiciler perde aralarında dinlenirler. Senaristse iki saat ya da daha uzun süre izleyicilerin dikkatini anlatılan hikayede tutmak zorundadır." (Hitchcock, 1965:web)

Görüldüğü gibi sesin girişinin sektörde yarattığı değişim etkisi, stüdyoların bile

tahmininin ötesindedir ve biraz hazırlıksız yakalanmışlardır. En sonunda Frank Capra gibi öncü yönetmenlerin de yardımıyla sisin içinde bir yol bulunur ve sinema edebiyata daha yakın bir anlatı olarak bu karmaşa devrinden çıkar. Bu dönemde film sektörü bir kaos içinde olmasına rağmen, izleyici halinden memnun gibidir. Sinema sektörü ekonomik krizin hakim olduğu bu dönemi sesli sinema sayesinde artan gişe gelirleriyle hasarsız atlatmıştır.

Sesli filmin o zamanın izleyicisine nasıl göründüğünü anlamak için yedi sinema starını konu alan yedi bölümden oluşan *Seven Stars* senfonisini[31] yazan meşhur klasik müzik bestecisi Charles Koechlin'in deneyimi bu anlamda güzel bir örnektir. Kendi günlüklerine göre ilk defa 1912 yılında bir film izlyen  Koechlin, bu deneyimden pek etkilenmez. Kendisine bu senfoni için ilham olan *The Blue Angel* (Josef Von Stenberg, 1930) filmini 1933 yılında izleyene dek toplam on sekiz kere sinemaya gitse de kendisini sinemaya esas çeken şey sesli filmdir. Besteci sessiz filmlerdeki ara yazı kullanımını sıkıcı, konuların işlenişini sıradan ve yüzeysel bulmaktadır. Bu filmlerin, Hans Andersen ya da Jules Verne gibi bestecinin favori yazarlarının eserlerini mahvettiğini düşünür. Sessiz filmlerdeki tek beğendiği sanatçı Chaplin'i ise yaptığı işlerde talihsizliğin içerisinde hep umudu barındırdığı için beğenmektedir. 66 yaşında karşılaştığı sesli filmler ise onda büyük bir merak uyandırır, hayatının akışını değiştirir ve adı geçen senfoniyi yazmasına sebep olur (Orledge, 1971:1) Kuşkusuz Coechlin'le aynı şeyi düşünen film izleyicilerinin sayısı, gişe gelirlerinden de anlaşılacağı gibi epeyce fazladır.

Senkronize sesin filme eklenmesi ve diyalogların öneminin anlaşılmasıyla *all talkie* denilen diyalogların bütün filme yayıldığı yeni bir film türü çıkar. Artık filmdeki senkronize sesin odağı, başta planlandığı gibi müzik ya da ses efektleri eklemek değil doğrudan konuşmalardır.

Bu noktada aslında *The Jazz Singer* kadar sinema tarihi açısından önem taşıyan başka bir filmden daha bahsetmemiz gerekir. *Lights of New York* (Brian Foy, 1928) isimli bu filmin tarihi önemi kendisinin ilk full talkie film olmasıdır. Film boyunca tüm karakterler bolca

[31] Senfonideki sıralarına göre Douglas Fairbanks, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Merlene Dietrich, Emil Jannings ve Charlie Chaplin

konuşur. Filmin fragmanında oyuncular tanıtılır ve seyircilerin otuz yıl sonra torunlarına anlatacakları tarihi bir ana şahit olacakları iddia edilir. Film gösterime girdiğinde, eleştirmenlerce çok kötü bulunur[32]. İlk sesli film olmanın acemilikleri epey görünür olsa da bu yoğun eleştirinin kaynağı film sektörünün değişim istemeyen kısmı da olabilir. Yine de yenilikçi özelliğinden ötürü film çok yüksek bir gişe başarısı elde eder ve diğer talkie'lerin önünü açarak sesli sinemayı kalıcı kılar.

*Lights of New York* filminde sessiz film alışkanlıkları bir anda kaybolmamış, aslında çok gerekli olmasa da konuyla ilgili bilgi veren intertitle card'lar yerini korumuştur.

Elli beş dakika uzunluğundaki filmle ilgili başka dikkat çeken bir konu bütün film boyunca diyalogların altında sahneyle sadece 'mood' olarak alakalı bir dolgu müziğinin çalmasıdır. Filmde aynı *The Jazz Singer* gibi ana karakterin çıkıp şarkı söylediği 'source music' olarak tanımlanabilecek kısımlar da vardır.

Sinemada konuşmaların kullanılmaya başlaması, sesin senkronizasyonunu sadece teknolojik bir gelişme olmaktan daha öteye taşımıştır. Bu aynı zamanda sinema üreticileri ve kuramcıların oluşturduğu geniş bir kitle içinde büyük bir tartışmayı da alevlendirmiştir. *Charlie Chaplin* ve *Sergei Eisenstein*'ın da dahil olduğu yaygın tepki, sesin film müziği ve ses efektleri anlamında anlatımı zenginleştirici bir öğe olduğu ama diyalogların eklenmesinden kaçınmak gerektiğidir. Görünüşe göre bu deneyimli sinemacılar, diyalogları eklemenin ustalaştıkları bu sanatı ne kadar derinden etkileyeceğini daha en baştan fark etmiştir. Gerçekten de ortaya çıkan etki sinema sanatını neredeyse baştan yaratmayla eşdeğerdir.

İlk sesli filmin yapıldığı 1927'den 1931'e kadar Chaplin sesli film üretmemiştir. 1931'de ürettiği ilk sesli film olan *City Lights* diyalogsuz olup sadece müzik eşliklidir. Filmlerinin hem yönetmeni hem kurgucusu olan hem de oyuncusu Chaplin, bu yeni eklenen alanı da boş bırakmaz ve filmlerinin müziklerini de yapar. Daha önce bir müzik eğitimi almamış olmasına rağmen ve film müziği yazmak gerçekten henüz çok yeni bir alanken,

[32] New Yorker gazetesinden Oliver Claxton, bu film sadece sessiz değil aynı zamanda görünmez olmalıydı diye yazar (14 Haziran 1928).

Chaplin filmlerine endüstri standartlarını karşılayacak şekilde iyi yazılmış orkestra müzikleri eşlik etmektedir. Chaplin'in sesinin duyulduğu ilk film ise diyalogların sinemaya girişinden dokuz yıl sonra çekilen *Modern Times*'dır (Charlie Chaplin, 1936). Bu filmdeki sesinin duyulduğu ilk sahnede bile Chaplin yine doğrudan diyalog kullanmaz, karakteri Trump bir şekilde şarkı söylemek için sahnede kendini bulur ama şarkı sözlerini yazdığı gömleğinin kolu yanlışlıkla düşünce sözleri uydurmak zorunda kalır. Şarkının sözleri karışık dillerden uydurarak bir araya getirilmiş anlamsız kelimelerden ibarettir. Chaplin, uzun zamandır beklenen, perdede konuştuğu o ilk anda bile şarkı söyler ve bu şarkı bilinen bir dilde değildir. Bu tutumunu hala konuşmalı filme olan isyanının sürdüğü şeklinde okumak yanlış olmaz. Modern Times'ın genelinde ses olsa da Chaplin'in karakteri konuşmaz ve filmde sessiz film havası hala hakimdir.

Alfred Hitchcock, uzun yıllar sonra Yeni Dalga akımından yönetmen François Truffaut ile yaptığı söyleşide sesli sinemayı 'konuşan insanların fotoğrafları' olarak tarif etmiştir:

> "**Truffaut**-…Size katılıyorum. Sessiz filmlerin son döneminde büyük film yönetmenleri, -hatta hemen hemen tüm yapımlar- büyük bir noktaya erişmişlerdi. Sesin gelmiş olması, bir bakıma bu mükemmelliği bozdu. Demek istediğim, sessiz filmin son günlerinde yüksek bir standart tutturmuş çok sayıda yönetmen ortaya çıkarak ötekilerin acınası yetersizliğini daha da belirginleştirmişti. Daha az yetenekli olan yönetmenler bu alandan çekilmeye zorlanıyorlardı. Sesle birlikte vasatın yeniden geri geldiği söylenebilir.
>
> **Hitchcock**- Kesinlikle aynı düşüncedeyim. Benim görüşüme göre bu olgu bugün bile geçerli. Günümüzde yapılan filmlerin çoğunda, çok az **sinema** var. Bunlara 'konuşan insanların fotoğrafları' diyebilirim. Sinemada bir öyküyü anlatırken ancak başvurulacak başka bir yol kalmadığında diyalog kullanılmalıdır. Ben daima öyküyü öncelikle sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalışıyoruım….Çekim senaryosunu yazarken diyalogları görsel

> birimlerden açıkça ayırmak çok önemlidir. Ayrıca mümkün olan her yerde, diyalogdan çok görsel olgulara dayanmak gerekir…"(Truffaut, 1987:57)

Sinemaya sessiz sinema döneminde arayazı ressamı olarak giren ama uzun ve verimli yönetmenlik kariyerinin büyük kısmını sesli sinema içinde geçiren *Hitchcock*'un böyle düşünmesi oldukça sıradışıdır. *Hitchcock* söyleşiden de anlaşılacağı gibi kurguyu ve diğer görsel anlatım öğelerini ön planda tutan bir yönetmendir. Örnek olarak Truffaut'yla söyleşisinde *Rope* filmindeki (1948) bütün filmi tek çekimde tamamlama çabası için, kurguyu etkisiz kılmış olması sebebiyle,[33] o zamana kadarki işleriyle çelişen bir deneme olduğu yorumunu yapar (Truffaut, 1987:175).

Sesli sinema, Amerika'da kurguyu karşılıklı konuşan baş çekimlerine indirirken, Fransa'da ise '*filme alınmış tiyatro*' diye tabir edilen genel plan çekimler yaygınlık kazanmış ve yine görsel kurgudan gelen kazanımlar geriye gitmiştir (O'Brien, 2005:8) Hitchcock bunu aşmak için *Blackmail* (1929) filminde değişik bir çözüm üretmiştir. Filmin başlangıcında yaklaşık on iki dakika boyunca hiçbir konuşma olmaz. Hatta konuşur halde gördüğümüz insanların bile seslerini duymayız (şüpheliyi tutuklamaya gelen polisleri kapıda karşılayan kadın gibi). Filmin görüntüsü o yıllarda halen mevcut olan diyalog içermeyen ama diğer ses öğelerini içeren filmlere benzemektedir. Örneğin restoranda diğer müşterilerin seslerinden oluşan genel ortam sesini duyarız. Bu on iki dakika içerisinde Hitchcock sessiz film çekiyormuşçasına planlarını istediği gibi belirler, gerekirse genel planlar kullanır. On ikinci dakikada ana karakterlerden Alice ve Frank bir restoranda iki kişilik bir masada otururken konuşmaya başlarlar. Kadraj nispeten dar olduğundan ses kaydı yapmak mümkün olmuştur. Hitchcock bütün filmi diyaloglara uydurmamış, diyalog gerektiren sahneleri ayrı bir şekilde düzenlemiştir. Filme hakim olan sesli ancak diyalogsuz film havasını böylece sürdürmüştür.

Blackmail bu konudaki tek örnek değildir kuşkusuz. Vitaphone zamanındaki ses kayıt teknolojisi stüdyo dışına çıkmak için fazla büyük ve ağırdı. Dolayısıyla sesli kayıt sadece ses

[33] Aslında kameranın durduğu noktalarda yine de çekim ölçekleriyle bir kurgu oluşturma çabasından da bahsetmektedir.

kaydedilebilen film stüdyolarında yapılabiliyordu. 1928 yapımı *Noah's Ark* (Michael Curtiz) filmi de benzer bir durumdan mustariptir. Nuh tufanı gibi bir olayı gösterirken dış çekimlerin hepsi diyalogsuz olmak zorundadır. Bu diyalogsuz kısımlarda film müziği boşluğu kapatmaya çalışmıştır.

Erken dönem ses kayıt teknolojilerinin tasarımı görüldüğü gibi ilk talkie'lerin nasıl görüneceği konusunda hayli etkiye sahiptir. Mikrofon amfileri, jeneratörler, kayıt bataryaları, amplifikatörler, miksleme panelleri ve kayıt aletlerinden oluşan alet edevat zinciri iki katlı 'kayıt binası' denilen bir bina içerisinde kullanılmaktadır. Fox'un geliştirdiği filmin üzerine kayıt yapan Movietone sistemleri Vitaphone'a göre biraz daha mobil kayda elverişlidir. Mobil kayıt için ilk tasarlanan örnekler Birinci Dünya Savaşı'nda cephede kullanılmak üzere tasarlanmıştır. İlk mobil modellerin ağırlığı 680kg. civarındadır; üç operatör gerektiren, iki kamyon tarafından taşınan bu modeller ilk dışarıda kayıt alabilen ses kayıt üniteleridir. 1930'lu yıllarla Fox'un kayıt unitelerinin ağırlığı 250kg.a kadar iner ve kullanmak için gerekli operatör sayısı ikiye düşer. Bu mobil kayıt üniteleri 1928'de çekilen ancak 1929'da yayınlanan *In Old Arizona* (Irving Cummins, Raoul Walsh) filmi için kullanılmıştır.

Movietone bir ölçüde dışarıda çekimi mümkün kılsa da zamanın ses teknolojisinin film üretimine getirdiği engeller sadece ağır ekipmanlarla kalmamıştır. Yönelimli mikrofonlar (uni-directional, tek yönden ses alan) henüz icat edilmediği için bütün kayıtlar her yönden ses alan (omni-directional) mikrofonlarla yapılmaktadır. Başka bir deyişle mikrofonlar sadece oyuncuların değil bütün film setinin sesini kaydetmektedir. O zamanın kameraları çalışırken hatırı sayılır bir gürültü ürettiği için, bu mikrofonlar sebebiyle kameralar sesin izolasyonu amacıyla, çepeçevre bir kabinin[34] içine koyulmaya başlanır. Bu kamera kabinleri kamera hareketlerini büyük ölçüde engelleyicidir, kameralar her yer değiştireceğinde bu ağır kabinleri taşımak zor olduğundan kamera ve ses yalıtımı sağlayan kabinler tekerlerli bir platform üzerine konur. Bu yöntem yönetmenlere az da olsa belli başlı kamera hareketlerini yapma imkanı tanımıştır. Yönetmenler aynı dönemlerde çekimlerde çoklu kamerayı yaygın şekilde kullanmaya başlamışlardır. Kurguda planları birleştirirken

[34] Sound blimp denmektedir.

büyük avantaj sağlayan ve çekim süresini kısaltan çoklu kamera uygulaması, hem daha fazla kamera gürültüsü olduğu için, hem de birden fazla açıdan çekince zaten hantal olan kayıt aletlerini gizleyecek bir yer bulmak daha da zorlaştığı için tam bir çileye dönüşür. Çoklu kamera kullanımında kamera sayısı iki ile altı arasında değişmektedir. Dokuz kameraya kadar beraber kullanılan filmler vardır. Çoklu kamera kullanımı zaten doğası gereği fazla kamera hareketine imkan tanımadığından kamera kabinlerinin hantallığı çok sorun olmamaktadır. 1929'da hem *Bell&Howell* hem de *Mitchell* firmaları yarı-sessiz kameralar üretirler, bu kameralar üç metre uzaktaki mikrofonun sesini alamayacağı düzeyde az gürültü üretmektedir.

Ancak erken dönem ses teknolojilerinin getirdiği kısıtlamalar bununla sınırlı değildir. Şimdiye kadar anlattıklarımız film setinde karşılaşılan zorluklar olsa da esas post prodüksiyonda sese müdahale edebilme oldukça zordur. Disk üzerine sesin yazıldığı Vitaphone sistemini kullanan Warner Bros. bu teknoloji ile sesi disk üzerinde miksleme denemelerine başlar. Birbirine bağlanan sekiz disk okuyucu, birinden diğerine geçerek bir sonuç diskine sesi yazarlar. Ancak bu yöntem zaten çok kaliteli olmayan ses kaydının birkaç kere kopyalanması ve her kopyalamada kalitenin azalması sebebiyle, '*generation loss'* diye adlandırılan kalite kaybına yol açar. En yaygın olan yol, ses miksajını canlı olarak film setinde yapmaktır. Film setinde ses kayıt cihazından önce gelen miksleme panelinin başındaki kişi, müzik, ses efektleri ve diyalogları kaydeden değişik yerlerdeki mikrofonlardan gelen sinyalleri canlı olarak miksleyerek toplam ses kuşağını diskin üzerine kaydeder. Örneğin karakterlerden biri radyodan müzik dinliyor olsun, Hitchcock'un *Murder* (1930) filminde bu gibi bir durumda radyodan gelen müziği çalmak için 30 kişilik bir orkestra film setine getirilmiştir. Kamera oyuncuların performansını çekerken aynı anda bu 'görünmeyen' orkestra radyodaki müziği taklit etmektedir. Filmin ve sesin ayrı filmlere kaydedildiği ikili filmin üzerine kayıt sistemini geliştirmeden, ses ve görüntü aynı filmin üzerine kaydediliyorken post-prodüksiyonda ses editi yapabilmek daha da zor bir iştir. İkili sistemin geliştirilmesi ses editi konusunda oldukça kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olmuştur (Belton, 1999:232).

Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, kısa sürede gerçekleşen ve sektör açısından

kolay atlatılan bir süreç değildir. Sesin görüntüyle senkron haline gelmesi, sinema tarihçilerinden, videoların dükkanlarda sergilendiği rafların düzenine kadar etki eden yaygın bir ikili kavrayışı beraberinde getirmiştir: sessiz sinema-sesli sinema ayrımı. Bu aynı zamanda yaygın görüşe göre Eski Hollywood ve Yeni Hollywood arasındaki ayrımın da sınırı sayılmıştır. Senaristten yönetmene, ışıkçıdan sinema salonuna kadar neredeyse sektörün tamamına etki eden bu değişimde en çok öne çıkan yönlerden biri[35] sessiz sinemada yıldızlaşan aktörler ve aktrislerin, konuşmalarındaki çeşitli sorun çıkaran durumlar nedeniyle yeni sesli sinemaya uyumda karşılaştıkları zorluklardır (Crafton, 1998:1). Gerçekten de sessiz dönemin starlarının çok azı yeni dönemde de ayakta kalmayı başarabilmiştir.

"Tanrıdan dilerim ki yangın sesli çekim stüdyolarında çıkmış olsun!". Bu, sessiz bir film olan *It* filmiyle (Clarence G.Badger, Josef Von Stemberg, 1927) şöhretinin zirvesine çıkan sinema yıldızı *Clara Bow*'un 1929 yılında *Paramount* stüdyolarındaki yangını duyduğunda verdiği tepkidir[36]. Sesli sinemaya geçiş Hollywood'da ta derinlere dek nüfuz eden bir şok yaratır ve sektörde dedikodu basınının '*Talkie Terörü*' diye adlandırdığı, bir salgına sebep olur. Sessiz sinema starlarının bir anda şöhretten düşmeleri konusu hakkında yaygın bir mit olsa da bu değişim bir gecede olmamıştır. Sesli filmlerin, sessiz olanların yerini alması aslen birkaç yıla yayılan bir süreçtir. Otuzlu yıllarda film şirketleri hala yeni 'talkie'lerin yanında sessiz filmler de üretmeyi sürdürürler. Bunun bir sebebi de ülkedeki tüm sinema salonlarının henüz sesli filme hazır hale gelmemiş olmasıdır. Yine de birçok meşhur oyuncu, değişik sebeplerle sesli film dönemine kalmayı başaramamıştır. Yurtdışı kökenli oyuncular aksanlarından ötürü ne yazık ki kötü talihleriyle baş başa kalırlar. Anadili İngilizce olsa bile, iyi bir İngiliz ailesinden gelen ama mısırla beslenmiş Amerikan kovboylarını oynayan *Reginald Danny* bunlardan biridir. Filmler sesli olduğunda İngiliz aksanı, kovboy rolleri ile pek örtüşmeyen *Danny*, sesli sinemayla beraber karakter oyuncusu olarak kariyerine devam eder. Sesli sinemaya geçişten çok da etkilenmeyen hatta kariyerleri daha da parlayan başka oyunculardan da bahsetmek gerekir (Faraci, 2014:ikinci paragraftan

[35] Sesli sinemaya geçişten on yıllar sonra çekilen, Gene Kelly ve Debbie Reynolds'un başrolünde olduğu *Singing In The Rain* (1952) filmi bu tema üzerine şekillenir

[36] Bow'un dileği gerçekleşmiş, yangın gerçekten sesli film stüdyolarında çıkmıştır (Faraci, 2014)

itibaren). Örneğin az önce alıntı yaptığımız Clara Bow sesli film döneminde şöhretini arttırır ama hiçbir zaman sessiz filmde olduğu kadar mutlu olmaz, ona göre sesli film oyunculuğu engellemekte ve kendisini kötü göstermektedir. Geçiş sırasında kariyerinin başlarındaki *Gary Cooper*, İsveç'li olmasına rağmen *Greta Garbo*, sonradan Hollywood'un belki en meşhuru olan *Joan Crawford*, zamanının en meşhurlarından olan ve ilk filmini 1916'da çeken tiyatro kökenli *John Barrymore*, sesli sinemada komedi dalını baştan yaratan *Stan Laurel* ve *Oliver Hardy* ve korku filmlerinin vaz geçilmezi *Boris Karloff* bunlardan bir kaçıdır (Redding, 2016:ikinci paragraftan itibaren)

"Sesli film yerini aldı ama bu sessiz filmin kaderine terk edildiği anlamına gelmez. Sessiz film her zaman sektörün ticari güvenliğinin omurgası olarak burada olacaktır." Bu sözler, Paramount Pictures'ın genel müdür yardımcısı Jesse L.Lasky tarafından sesli filme geçiş yıllarında söylenmiştir. Film sektörünün 1920'li ve 30'lu yıllarda ne kadar hızlı ve kökten değiştiğinin ve sektörün bu değişime ne kadar hazırlıksız olduğunun doğrudan bir göstergesidir (Aktaran Groot, 2018:1) Sinema sektörü sessiz olmaya o kadar koşullanmıştır ki, talkie'lerin çıkışı bile sessiz filme olan güveni bir anda kırmaya yetmez. Bu büyük değişimi uygulayan şirketlerin tepesindeki yöneticiler bile değişimin kapsamı ve ne kadar süreceği konusunda öngörülerde bulunamamaktadır.

Aynı dönemlerde Amerika'da başka bir önemli toplumsal durum yaşanmaktadır. Türkçe'de Büyük Buhran[37] diye anılan bu ekonomik kriz dönemi, tüm sektörleri olduğu gibi sinema sektörünü de vurur. Daha doğrusu vurması beklenmektedir. 24 Ekim 1929'da Wall Street Borsası'nın çöküşüyle hız kazanan ekonomik daralmadan, Hollywood çok kısa bir süre içinde geçiş yaptığı sesli filmler sayesinde az hasar alarak kurtulur. Sesli filmin dönüşümü için büyük miktarda kredi borcunun altına giren film stüdyoları, bu girişimlerini başarıyla sonuçlandırır. Amerika genelinde, 1927'de sinemalarda haftada 60 milyon bilet kesilirken, bu sayı 1930'da haftada 90 milyona çıkar. Zaten 1928 itibarıyla sesli sinemanın gücü neredeyse kesinleşmiştir. En kötü çekilmiş sesli film, en iyi çekilmiş sessiz film prodüksiyonundan daha iyi iş yapmaktadır.

[37] The Great Depression

Hem büyük hem küçük ölçekli stüdyolar -zamanında "büyük sinematik kıvranma" diye adlandırılan- senkronize sesin peşine düşerler. Sesli sinemaya geçme konusunda büyük bir yarış başlar, kavgacı Warner Bros. ve hırslı William Fox yarışa önde başladıkları için avantajlı durumdadırlar. Warner Bros. disk üzerine ses yazma, Fox ise film üzerine ses yazma teknolojisini kullanmaktadır. Warner Bros. senkronize sesli filmleri ilk başlatan olsa da zamanla film üzerine ses yazma teknolojisi endüstriye hakim olur. Mayıs 1928'de Büyük Beşli (Big Five) olarak adlandırılan yapım şirketleri topluluğu[38] Western Electric'in yeni geliştirdiği sound-on-film sistemi üzerinde uzlaşır[39]. Movietone olarak da bilinen bu sistem sonraki sesli filmlerin yolunu açar (Kalinak, 2015:38)

İlk dönem sesli filmler olan talkie'lerde, Hitchcock'un da bahsettiği durumun ortaya çıkmasına sebep olan aslında bir teknik problemdir. O dönemki ses kayıt teknolojisi henüz emekleme dönemindedir. Mikrofonların ses alma becerisi, ancak ses kaynağı (bu durumda konuşan oyuncular) yakında olursa kullanılacak kapasitededir. Ses alma becerisi nispeten daha yüksek olan dinamik (moving-coil) mikrofonlar ancak otuzların sonlarına doğru film setlerine girmiştir. Radyolardan bulunup setlere getirilen ilk film sesçileri, yönetmenleri sürekli genel plan çekimlerden uzak tutar. Genel plan çekimlerde mikrofonları gizlemenin bir yolu yoktur. Bu durum sinemanın, Hitchcock'la söyleşide anılan konuşan kafalar estetiğine indirgenmesinde birinci sebeptir. Sessiz sinemanın yıllar içinde ulaştığı görsel edinimler, sesin girişi ile bariz bir şekilde ortadan kaybolur. Diyalogları filme eklemenin başka bir yolu olmadığı için bu biraz da çaresizlik sonucu ortaya çıkmış bir durumdur.

1929 yılında sonradan senkronize edilmiş ilk film çekilir. O zaman siyahi ve beyaz izleyiciler için ayrı filmler çekilmektedir, bu siyahi prodüksiyonlardan biri olan *Hallelujah* (yön.King Vidor) isimli müzikalin çekimlerinde hiç ses kaydedilmez ve sesler sonradan eklenir. Aynı yılın devamında dublajla kotarılan ilk sesli filmden sonra, film üretiminde

[38] MGM, Paramount, Universal, First National ve Producers Distributing Company'den oluşuyordu.

[39] Sound-on-film yani filmin üzerine ses yazma sistemi kullanılan materyalde de değişime yol açar. Sadece görüntülerin kaydedildiği film pelikülünde her bir kare daha önce 4:3 (başka bir deyişle 1,33:1) oranındayken optik kuşağın eklenmesiyle 1932 yılında Akademi Oranı bilinen (Oscar ödüllerini veren Akademi) 1,37:1 oranı standardize edilir.

görsel alandaki bu daralma sona erer. *Applause* (Rouben Mamoulian, 1929) adındaki bu öncü müzikal film, dublaj teknolojisi sayesinde hantal ses kayıt ekipmanlarına bağlı kalmaktan kurtularak, Manhattan'da filmin öyküsünün geçtiği yerde çekilme imkanına sahip olmuştur. Filmin yönetmeni *Rouben Mamoulian*, sesli film dönemiyle beraber kariyerine başlayan bir yönetmendir. Tasfiye edilen eski sessiz film dönemi film çalışanlarının yerine gelen bu ilk nesil sesli film yönetmenleri bu yeni medyumu keşfeden ve bugünkü film estetiğinin oluşmasında büyük katkısı bulunan bir jenerasyondur. Dublajın icadı sayesinde radyodan gelip, her işe karışan sesçiler setlerden kovulur ve sessiz film döneminde olgunlaşan eski görsel zenginlik bir ölçüde de olsa tekrar sinemaya kazandırılır.

Sessiz filmler doğası gereği görsel olarak neredeyse hikayeyle ilgili tüm ana hatları aktarabildiğinden, sessiz sinema döneminde filmler diğer dillerin konuşulduğu coğrafyalarda gösterildiğinde, ara yazıların çevrilmemesi genelde büyük bir sorun olarak görülmemiştir. Sesin filmle senkronizasyonu sağlandıktan sonra, dublaj ya da altyazı gibi teknolojiler henüz var olmadığından ilk karşılaşılan problemlerden biri, çekilen sesli filmlerin uluslararası pazar gelirlerinden mahrum kalmaları olmuştur. Bir süre bugün bize çok ilginç gelebilecek yöntemlerle bu sorun aşılmaya çalışılmıştır.

Hollywood, otuzlu yıllarda Fransa sesli film pazarını avcunda tutmaktadır. 1920'lerden beri Fransız pazarında faaliyet gösteren Paramount, Avrupa sesli film pazarına girme konusunda bu noktada en hırslı şirketlerden biridir. Paramount stüdyolarında 12 ayda 14 dilde, 100 uzun ve 50 kısa metrajlı film çekilir. Çoklu dil kullanımı yüzünden Paramount'un Fransa'daki bu oluşumu 'Babel' diye anılmaya başlamıştır (Andrew, 1980:100).

Bu sırada şirket, Amerika'da da boş durmamış, çektiği filmlerin Avrupa pazarı için değişik dillerdeki versiyonlarını üretmiştir. 1930 yılında oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosuyla çekilen *Paramount on Parade* (filmin değişik dildeki versiyonları çeken on bir yönetmen[40]) bunlardan biridir[41](King, 2015:altıncı paragraf). Sesli filmlerin gelmesiyle

[40] Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland, Frank Tuttle

[41] Paramount in Paris, or Babel by the Seine https://theblondeatthefilm.com/2015/07/06/paramount-in-paris/

yurtdışı pazarını tamamen kaybeden Hollywood yılmamış[42] *multiple language version* (kısaca MLV) denilen bu tip filmlerle[43] [44] çeviri imkanlarının yokluğunda, filmin orijinal cast'ini ya da farklı diller için oluşturulan alternatif cast'leri çeşitli dillerde konuşturarak filmlerini değişik ülke pazarlarına sokmayı hedeflemiştir. Söz konusu filmlerde en çok kullanılan diller İngilizce, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır. Nihayetinde önce dublaj, sonra da altyazı ekleme teknolojilerinin gelişmesi ile uluslararası film pazarı sesli filmler için de tekrar canlandırılabilmiştir.

Dublajla diyalogları ekleme tekniği yönetmene özgürlük tanıması ve görsel zenginliği arttırması sebebiyle kısa süre içinde Hollywood'da yaygınlaşır. Ancak dublajın sesli filmlerin tekrar uluslararası pazara çıkabilmesine imkan sağlaması, daha da önemli bir kazanımdır. Aradaki kayıp birkaç yıldan sonra, stüdyolar filmlerin yurtdışı satışlarından tekrar gelir elde etmeye başlamıştır.

Filmlerin bu uluslararası dolaşımını sadece bir ülkede çekilen filmin diğer ülkelerde de gösterilmesi olarak almak yeterli değildir. Dublaj sayesinde çok uluslu yapımların hayata geçmesi mümkün olmuş, farklı ülkelerden film şirketleri beraber çalışma imkanına kavuşmuştur. Bu finansmanın çok önemli olduğu film sektörü için altın değerinde bir imkandır.

Talkie Dönemi sinema tarihi içerisinde, çok önemli ürünler verildiği için değil ama sinemanın iki döneminin arasında bir geçiş olduğu için kendine özgü bir yere sahiptir. Yeni bir teknolojik gelişme, sesin görüntüyle senkron şekilde sunulabilmesi, insanların sinemaya olan ilgisini bir anda arttırmıştır. Ancak yapımcılar bu parlamanın eğer düzgün ürünler ortaya konmazsa çok uzun süre gitmeyeceğinin de farkındadır. O yüzden talkie dönemi, daha çok

---

[42] Sadece Hollywood değil Fransa, Almanya, Çek, Macar ve İsveç film endüstrileri de bu yola başvurmuşlardır.

[43] MLV filmler sesli filmin yaygınlaştığı 1929 yılı ile dublajın icat etkin kullanılmaya başlandığı 1933 yılı arasında yoğun olarak çekilse de bu uygulama değişik şekillerde 2010'lu yıllara kadar varlığını sürdürmüştür. 1960'lı yıllardan başlayarak Türk sinema sektörü Yeşilçam da Hindistan, İran ve Çin (Hong Kong) pazarlarına yönelik aynı filmin farklı oyuncular ya da farklı yönetmenlerle değişik dillerde versiyonlarını üretmiştir. MLV filmlerin geniş listesi için Wikipedia, Multiple Language Version maddesi https://en.wikipedia.org/wiki/Multiple-language_version

[44] MLV filmleri çokdilli film olarak değerlendirmemek gerekir zira aynı filmin farklı dillerde çekilmiş versiyonlarıdır. Tek bir versiyon içinde dil değişikliği yoktur.

sinemacıların bir çıkış arayışı olarak nitelendirilebilir. Sektör hali hazırda kazanmaktadır, hatta kazancını arttırmıştır ama teknolojik gelişmeye duyulan bu ilginin bir süre sonra tükeneceği de aşikardır. Bu zamana karşı yarışta eldeki insan ordusu da neredeyse tamamen yenilenmiştir. Sinemanın da erken zamanlarında bir teknolojik gelişme olarak panayırlarda ilgi çektiği düşünülürse, sinema için tüm macera adeta en baştan başlıyor gibidir.

### 1.3 Klasik Dönemde Filmde Ses: Yeni Bir Anlatım Aracı (1932-1960)

Sesin sinemayla senkron edildiği yirmilerin sonu ve takip eden yıllar arayış içinde geçer. Bu dönem çekilen ilk sesli filmlerdeki ses kullanımında bazı ortak noktalar[45] ve belli bir anlatım tarzının henüz oturmamış olması, sinema tarihi açısından böyle bir durumu ortaya çıkarmıştır. Otuzlu yıllar ise tür odaklı ayrışmanın daha kesinleştiği bir on yıl olur. *Sound-on-film* diye adlandırılan sesin optik olarak film pelikülünün yanındaki ses kuşağına yazılması hem yapım hem dağıtım anlamında tamamen bir endüstri standardı haline gelir (Neumeyer, Buhler ve Deemer, 2010:308).

Yirmili yılların sonundaki ekonomik buhran bilet satışlarını düşürse de yapımcılar genel olarak sesli film prodüksiyonundaki yapım zincirini standartlaştırarak ve yapım sonrası ses olanaklarını geliştirerek, film setinde sadece diyalogların kaydedildiği bir sisteme doğru geçerler ve genel olarak yapım masrafları önceki döneme göre bir ölçüde azalır. Bu aynı zamanda takip eden on yıllarda en gösterişli dönemini yaşayacak olan Klasik Stüdyo Dönemi diye anılan dönemin de başlangıcı olmuştur.

Otuzlarda kullanımda olan, ses kuşağının üzerindeki alan (variable area) ve yoğunluğa (variable density) bağlı olan iki farklı optik ses formatı yirmi yıl kadar rekabette kalsalar da 1932 yılı itibarıyla eldeki teknolojiler neredeyse ses prodüksiyonunun her alanını etkileyecek şekilde gelişir. Bunların en belirleyici olanları daha iyi mikrofon ve hoparlörlerin kullanılmaya başlaması (ribbon mikrofon diye anılan ve önceki versiyonlara göre çok daha

[45] Özellikle başlarda ana karakterin sıklıkla sahnede şarkı söylemesiyle öne çıkan yoğun diegetic müzik kullanımı

kaliteli ses alabilen mikrofonlar bu dönemde kullanıma girer), daha sessiz kameraların ve ışıkların geliştirilmesi ve optik ses alanında zaman içinde yapılan iyileştirmelerdir.

Film eleştirmenleri tarafından genelde ihmal edilen film sesinin nispeten dikkat çeken tek öğesi olan film müziği, sıklıkla estetik yönüyle ele alınır. Film müziğinin üzerindeki bu ilgi filmlerin özgün müziklerinin müzik pazarına çıkması açısından şanslı bir durum olsa da film ve müzik sektörlerinin birbiriyle ilişkisi bundan çok daha ötededir. Filmde sesin teknolojik gelişimi, performans ve kayıt anlamındaki müzik teknolojileri ile yakından ilişkilidir. Bunun ötesinde ekonomik ve kültürel olarak; film şirketlerinin müzik yayıncılarından aldıkları eserler, nota olarak basılan film şarkılarının kültürel etkileri, copyright değişiklikleri ve Hollywood'un Broadway müzikallerini fonlamasından da bahsetmek mümkündür (Altman, 1992:173).

Diyaloglu filmlerin sektöre hakim olması, ses tekniklerinin basitçe çok kötü ses kalitesine sahip bir mikrofonu setin ortasına koymaktan öteye geçmesi ve sesin post-prodüksiyonda da bir yer bulmasıyla, sesin nasıl kullanılacağı konusunda sinemacılar daha derin noktalarda ince ayrıntıların varlığını fark ederler. Temel mantık olarak filmin ses tasarımında sesleri, görüntüleri gördüğümüz yerden duyarız. Yani kamera ses kaynağını nereden görüyorsa kulaklarımız da onun olduğu yere konumlanmıştır. Örneğin bir ses kaynağı kameraya yakınsa veya kameraya dönükse sesi kameraya uzak olmasından ya da başka yöne dönük olmasından daha çok duyulur. Filmin ses kuşağının tasarımında da perspektif önemli bir kuraldır.

Şöyle bir durum düşünelim, bir kadın bir adama bir şeyler anlatmaktadır. Adamın amors çekiminden kadını görüyor olalım, haliyle adam kadına göre kameraya daha yakındadır. Kadın adama bir şey anlatırken arkadan sessizce bir çocuk geçiyor ve kadının dikkatini çekiyor. Kadın cümlesinin sonuna doğru konuşurken kafasını çevirerek çocuğu takip ediyor. Burada mikrofonu doğal pozisyonunda yani kameranın olduğu yönde tutarsak kadının söylediklerinin son kısmı, bizim için zor anlaşılır olabilir. Mikrofonu kadınla birlikte hareket ettirirsek, bu sefer kadının söylediklerinin hepsini kaydetmeyi başarırız ama sahne doğallığından biraz yitirir (Altman, 1992:25). Ses kuşağını oluşturmak yukarıda anlattığımıza benzer sayısız durumda bir tercihte bulunmayı gerektirmektedir ve bu

tercihlerin anlatım ve dolayısıyla oluşturulan anlam üzerinde ciddi etkileri vardır. Otuzlar ve takip eden on yıllarda git gide gelişen ses teknikleri sinemanın bu döneminde film üreticilerinin, sesi etkili bir araç kabul etmeleri gerektiği konusunda yaygın bir anlayışın gelişmesine sebep olur. Ses artık, sinemanın diğer araçları gibi (kadraj, ışık, kurgu ve diğerleri) filmin anlamı üzerinde etkili olan ve ciddiyetle yaklaşılması gereken bir konu olarak ele alınmaya başlar.

1940'lı yılların ilk yarısını İkinci Dünya Savaşı ile geçiren Hollywood yine de üretimlerine devam etmiştir. Sinema tarihinin gelmiş geçmiş en meşhur filmlerinden olan ve aynı zamanda sektöre getirdiği birçok yenilikle[46] öne çıkan *Citizen Kane* filmi (Orson Welles) 1941 yılında A.B.D.'nin savaşa dahil olmasından kısa süre önce gösterime girer. Welles filminin ses kısmı için de görüntü kısmında olduğu kadar özenlidir. Öncelikle Mercury Tiyatrosu'nun radyo oyunlarında beraber çalıştığı Bernard Herrmann'ı filme besteci olarak seçer. Film, sonradan özellikle Hitchcock'la yaptığı filmlerle en meşhur film müziği bestecilerinin arasına girecek olan Herrmann'ın ilk filmidir. Filmin yapımcısı RKO stüdyoları bu acemi besteciye az ödeme yapmak isteyince, Welles araya girer ve 'Max Steiner kadar' ödeme yapılmasını sağlar. Normalde bestecilere post-prodüksiyonda tanınan süre 2-3 hafta ile sınırlıyken Welles, filmin müziğini hazırlaması için Bernard Herrmann'a 12 haftalık bir süre verir. Film müziği üretiminde en baştan beri en yaygın yöntem çekimlerin bitip post-prodüksiyonun sonlarında müziği yapmak iken Citizen Kane için, sette çekilen sahneler kurgulanır ve çekimler sürerken Herrmann bir yandan müziği yapmaya başlar. Filmin bazı yerleri için Welles, Herrmann'ın müziğini referans alarak kurguyu ona göre yapar. Hatta *Rosebud*'ın yandığı sahnede sette Herrmann'ın film için yaptığı kayıtları dinleyerek filmi çekerler. Bu daha önce eşi görülmemiş bir yöntemdir. Sonraki film müzikleriyle haklı bir üne kavuşan Herrmann 1972'deki bir söyleşide Kane hakkında 'kariyerime en tepeden başladım, sonrası hep aşağı inişti' demiştir (Smith, 2002:68-84).

[46] Film için özel üretilen geniş net alan derinliği olan lenslerin kullanımı, tavanın görülebildiği set tasarımı bunlardan sadece birkaçıdır. Filmdeki kontr plonje çekimler yüzünden iç mekanlarda tavan da kadrajda görünmek zorundadır. Kadrajda tavanı görmenin birkaç örneği John Ford filmlerinde çok nadiren görülse de ses kayıt ve ışık zorunlulukları nedeniyle 1941 yılında hala oldukça sıradışıdır.

Film yönetmeni ve eleştirmen François Truffaut, Citizen Kane'de Welles'in yaklaşımını şöyle anlatır:

> "Kane'den önce, Hollywood'da kimse müziği nasıl düzgünce kullanacağını tam bilmiyordu. Kane radyo tekniklerini[47] kullanan ilk, hatta tek büyük filmdi. Bir çok film yönetmeni Auguste Renoir'ın ne olursa olsun gözleri doyuracak görüntüler çekilmesi yönündeki tavsiyesini bilir ama Orson Welles ses kuşağının da aynı şekilde kotarılması gerektiğini anlamıştı"(Truffaut, 1978: 282)

Citizen Kane filminde ses tasarımı da o zamana kadarki prodüksiyonlara göre devrimsel niteliktedir. Welles filmin ses kısmı için yine radyo tiyatrosu zamanlarından iki kişiyi ekibe katar; sesleri yapım aşamasında kaydeden Bailey Fesler ve sesin yapım sonrasından sorumlu olan John G. Stewart. Filmde hem ses kaydı hem de sesin kurgusu ile ilgili yeni teknikler denenir. Filmde prodüksiyonu oldukça zor sahneler vardır, bir masanın etrafında eğlenen çok sayıda kişi içeri giren dans grubu, çalan müzik ve bu sırada söylenen diyaloglar gibi. Özellikle sette seslerin nasıl kaydedileceği ile ilgili uzun hazırlıklar yapılır. Artık kadraja dahil olan tavan aslında kumaştan yapılmıştır ve üstünde mikrofonlar vardır. Kalabalık sahnelerde dekorun içinde pek çok yere mikrofonlar konur ve anılan bütün o sesler canlı olarak kaydedilir.

Öncesinde Welles'in radyo piyeslerinde yer bulan, birden çok karakterin aynı anda konuştuğu *overlapping dialogue* tekniği Citizen Kane filminde de kullanılır. Bu teknikte karakterler aynı anda tek bir konuda veya birden çok konuda farklı replikler söyleyerek konuşmaktadırlar. Aslında gerçek hayatta sık karşılaştığımız ve edebiyatta temsili çok zor olan bu durum, işitsel ve görsel-işitsel anlatı dünyasında kendine yer bulmuştur. Sinema alanında Kane öncesinde pek örneği olmasa da Kane'den sonra pek çok filmde *overlapping dialogue* kullanıldığını görürüz[48]. Bu teknikle Welles filmde doğallık hissiyatının artmasına katkıda bulunmuştur (Terzis, 2019:195). Her bir karakterin konuşması, hatta sesinin tınısı

[47] Ses kayıt teknikleri kastedilmekte
[48] Robert Altman filmlerinde bu tekniği bolca kullanmasıyla bilinen bir yönetmendir.

hikayedeki yerlerine göre özel olarak önceden tasarlanmıştır (Tablo-2) Kane *overlapping dialogue* kullandığı sahnelerde hangi diyalogun neresinde hangi karakterin sesinin daha çok duyulacağını bile önceden düşünmüş ve buna göre neredeyse müzikal bir plan yapmıştır (Brophy, 2008:2)

**Tablo 2. Citizen Kane Filminde Karakterlerin Seslerinin Özellikleri[49]**

| Karakter | Aktör | Ses Özellikleri |
|---|---|---|
| Kane | Orson Welles | • **Tını:** yumuşak ve kadifemsi<br>• **Ritim:** ses yüksekliğindeki hafif dalgalanmalarla beraber sürekli melodik akış<br>• **Aktarım:** duraksama olmadan kontrollü ve bölümlenmiş |
| Leland | Joseph Cotton | • **Tını:** kaba ve kalın<br>• **Ritim:** eşit ve monoton<br>• **Aktarım:** yavaş ve içedönük ama doğrudan |
| Bernstein | Everett Sloane | • **Tını:** baskın ve çatallı<br>• **Ritim:** enerjisiz ve çatlak ses tellerinden kaynaklı bazen ince çıkan kelimeler<br>• **Aktarım:** çekingen ve cümlelerin sonunu getirmeyen |

Filmde ayrıca Welles'in *lightning-mix* dediği daha önce örneği görülmeyen bir ses ve görüntü tasarımı da kullanılmıştır. Bu teknikte bir sahnenin sonundaki ses, zaman ve uzam olarak bambaşka nitelikteki diğer sahnenin başında kullanılarak iki veya daha çok sahne birbirine bağlanmaktadır (Fabe, 2004:91), (Terzis, 2019:195). Kane ve Susan'ın baş başa oldukları sahnenin sonunda, Kane alaycı bir şekilde alkışlamaya başlar, sahne rakibinin konuşmasındaki cılız alkışlarla bir sonraki sahneye, oradan kuvvetli alkışlarla Kane'in konuştuğu sahneye kesilir. Değişen ve başka bağlamlardaki alkış sesleri ile üç sahne birbirine bağlanmıştır. Sesin ve görüntünün beraber örüldüğü böyle bir kurgusal yapının ilk örneğidir.

Welles'in Kane'de uyguladığı film ses tasarımında çığır açan bir başka teknik *J-cut*'tır. Sonraki on yıllarda da kullanılan ve günümüzde de oldukça popüler olan bu teknikte bir sonraki sahnenin sesi bir önceki sahnenin görüntüsünün üstüne biner (Zhang, 2019:288).

[49] Brophy, 2008:2'den alınmadır

Bu teknik arka arkaya gelen iki sahnenin kusursuz şekilde bağlanmasında görsel ve işitsel kanalların nasıl beraber kullanılabileceğine güzel bir örnektir. *J-cut*'ın tam tersine, yani önceki sahnenin sesinin bir sonraki sahnenin görüntüsünün üzerine binmesine *L-cut* denir.

Günlük hayatta duyduğumuz konuşmalarla anlatılardaki diyaloglar arasında bir fark görürüz. Günlük hayatta konuşurken yarım kalmış cümleler, üst üste gelen konuşmalar olabilir, hatta ana dilini konuşanlar bile zaman zaman gramer hataları yapabilir. Welles, Kane'deki doğallık ve gerçekçilik miktarını arttırmak için filmde bir iki noktada kasıtlı olarak karakterlerini hatalı konuşmuştur. Bu tip ufak hatalar hem karakteri tanımamızda yardımcı olur hem de filmin daha doğal görünmesini sağlar. Örneğin, belgesel sekansında sendika lideri Kane'e faşist yerine 'fatcist', başka bir yerde Lelan 'rheumatism' (romatizma) yerine 'raumatism' demektedir (Terzis, 2019:195). Orson Welles ilk filmi olan Citizen Kane'i çekerken yirmi altı yaşındadır ancak, henüz öğrendiği sesli film medyumunun yeni yeni gelişen anlatım ve prodüksiyon alışkanlıklarını kırmayı başarmıştır. Bunu yaparken görüntü ve hikaye anlatımı konusunda yaptığı yenilikler kadar filmin ses kuşağında da kendisinden sonra gelecek yönetmenlere yol gösterecek, bazıları film anlatımında yerleşik teknikler halini alan bir dizi yeniliği de beraberinde getirecektir.

Citizen Kane'den bir yıl önce tamamlanan ve sinemada ses kullanımı için bir çok başat tekniğin öncüsü sayılabilecek başka bir devasa yapım *Fantasia'*dır (yönetmenler aşağıda listelenmiştir[50], 1940). 1940'larda Mickey Mouse karakterini tekrar canlandırmak isteyen Walt Disney stüdyoları, çizgi karakteri klasik müzik performansıyla eşleyecekleri dev bir film yapımına girişirler. Film boyunca Bach'tan, Stravinski'ye yedi farklı klasik müzik bestecisinin eserleri çalınırken, ortalarda film score'u içeren ve bir ses dalgasının başrolde olduğu bir kısım eklenmiştir. Zamanın en meşhur şeflerinden Leopold Stotowski hem orkestrayı yönetmiş hem de yapımda gerçek çekim görüntüsüyle sunum işini üstlenmiştir. Bu büyük bütçeli prodüksiyonun film sesi tarihinde yer etmesinin sebebi ise birkaç yeniliği birden barındırmasıdır. Fantasia filmine kadar filmler, tek kanallı (mono) sese sahiptir ve

[50] Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen, David D. Hand, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norman Ferguson, Wilfred Jackson

bütün sinema salonunda ses perdenin arkasındaki tek bir hoparlörden duyulur. İngiliz bir ses mühendisi olan Alan Blumlein 1931 yılında bir film izlerken, sağa sola hareket eden aktörün sesinin hep aynı yerden gelmemesi gerektiğini düşünerek stereofonik (yaygın ismiyle stereo) sistemi icat etmiştir. Sesin sağ ve sol kanallar için iki kanal halinde kaydedilmesi ve yeniden üretimini içeren bu yöntem, ilk defa o zamanki kayıt teknolojisi olan ve bugünkü plaklara benzeyen disklerde başarıyla uygulanır ama ilginçtir ki müzik sektöründe yaygınlaşması 1950'lerin sonunu bulur. Fakat sesin sağa sola hareket edebilmesiyle müzik sektöründen daha çok ilgilenen film sektörü için stereo ses oldukça önemlidir. Fantasia filmi stereo sesi kullanan ilk filmdir, hatta on yıllar sonrasının teknolojisini yansıtan bu dev bütçeli filmde stereo'nun da ötesine geçerler. Kanal sayısı ve çalınacak hoparlör sayısı arttırılarak daha fazla kanaldan günümüzdeki gibi *'surround'* bir ses elde edilebilmiştir. Konusu müzik olduğu için sesle doğrudan ilgili bir film olan Fantasia bir nev'i Disney'in teknoljik üstünlüğünü sergileme şeklidir. Sinema salonları Fantasia filmini göstermek için uygun olmadığından her gösterileceği sinema salonuna önceden hoparlör yerleştirmeleri yapmak gerekmektedir. Fantasia filmi en az görüntü kadar film sesini de ön plana çıkaran ve bununla diğer yapımlardan ayrışmayı hedefleyen sektörel bir deneydir. Bütçesi günümüze uyarlığında, tüm zamanlarda çekilen en yüksek bütçeli 23'üncü film olan Fantasia'da kullanılan ses sistemi, *Fantasound* ismini taşımaktadır. Film üzerine ses kaydeden bu sistem ilk versiyonunda perdenin üstünde duran üç hoparlör ve bunlara sesi taşıyan üç kanal (sol, merkez, sağ) kullanırken, ikinci versiyonda sinema salonunun tavanının tam ortadasında duran hoparlörün (arka diye adlandırılıyordu) eklenmesi ile dört kanala çıkmıştır (Garity ve Hawkins, 1941:1) (Neumeyer, Buhler ve Deemer, 2010:343). Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Avrupa pazarına açılamayan bu yapım devasa bütçesinden bekleneni veremeyince stereo ses teknolojisi hem film hem müzik için 1950'li yıllara ertelenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa girmesiyle Hollywood da üzerine düşeni yapar ve hem düşmanı kötüleyen hem de kendi ordusunu kahramanlaştıran filmler üzerine yoğunlaşır[51]. Amerika Birleşik Devletleri 1941 Aralık

[51] Amerikan askerini genelde Avrupa'da savaşırken gösteren abartılı sayıdaki Hollywood yapımına rağmen,

ayında girdiği savaşın neredeyse tamamını Pasifik Cephesi'nde Japon'larla savaşarak geçirir. Haliyle Hollywood da savaş sırasında çekilen filmlerde düşman olarak genelde Japon'ları kötüler. Burada sadece savaş filmleri üretmek değil, Amerika'nın kendi Japon kökenli vatandaşlarına uyguladığı ırkçılığa uzanan uygulamaların da olduğu, toplu halde bir kültürel kötülemeden bahsetmek gerekir[52]. 1942-1945 arasında Hollywood'da çekilen filmler içinde Almanya'yla ilişkili konuları olan 99 film varken, Japonya'yla ilişkili olanlar 236 tanedir (Shull ve Wilt, 1996:293). Amerika'da savaş sırasında bir sinema salonuna gidip, savaş konusundan uzak kalmak mümkün değildir. Filmin konusu savaşla ilgisiz olsa bile, filmden önce haber filmleri ve savaş için hazırlanan animasyonlar gösterilir. Her sinema salonunun girişinde olan destek ürünlerinin satışı önerilir ve evdeki metal artıkların savaş sanayii için nasıl biriktirilmesi gerektiği anlatılır.

Savaştan sonra üç yıllık bir ara verilse de bu sefer anti-komünist yükselişe destek olmak ve yurtseverlik hislerini güçlendirmek amacıyla tekrar İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili anti-Japon konulu filmler çekilmeye başlar. Artık savaş bir ulusal tehlike değil 'iyi savaş' olarak anılmaktadır. Bu tip filmler Japonya'daki Amerikan işgalinin sona erdiği 1952 yılına kadar sürer. Bu yıldan sonra artık Hollywood anti-Japon filmler yapmayı bırakır.

Savaş sonrasında, savaştan en az hasar alan ve en zenginleşerek çıkan Amerika ve dolayısıyla onun kültürel motoru Hollywood daha da güçlenir. Universal, Paramount, RKO gibi piyasa devleri arasında büyük bütçeli yapımlar üzerinden ilerleyen bir rekabet başlar; bu rekabet 1948 yılındaki Paramount kararı diye bilinen mahkeme kararına dek devam eder. Bu kararın öncesinde, Amerika'daki bütün sinema salonları büyük film şirketlerinden birine aittir ve bu salonlarda büyük oranda sadece o şirketin kendi yapımları gösterilmektedir. Yani büyük film şirketleri, film yapım işinin hem finansman, hem prodüksiyon, hem de dağıtım işinde tek sorumludurlar. 1940 yılında bağımsız film şirketleri, büyük şirketleri tröst kuralını ihlal ettikleri için dava eder. En sonunda 1948 yılında Paramount Mutabakat Kararı olarak

---

Amerika'nın Fransa'ya yaptığı meşhur D-Day çıkartması ile Almanya'nın resmen teslim olması arasında sadece sekiz ay vardır.

[52] Müzik sektörü de devreye girip, bol miktarda anti-Japon şarkı yapılsa da bunlar arasında başarı kazanan pek olmaz (Sheppard, 2001:306)

bilinen karara ulaşılır ve mahkeme film şirketlerinin sinema salonlarını elden çıkarmasına karar verir. Bu karar üzerine film şirketleri yapım işinden kendilerini çekip daha çok finansman ve dağıtım kısmına odaklanmaya başlarlar. Yapım kısmı bağımsız ajanlara bırakılır. Daha önce az iş yapan bir filmin zararını, iş yapan filmlerden çıkaran büyük şirketler yapım konusunda daha cesurken, küçük bağımsız ajanlar için bir filmin zarar etmesi, çok daha büyük risk taşımaktadır. Bunun üzerine Hollywood stüdyoları topluca büyük bütçeli filmlerden, daha küçük yapımlara doğru bir geçiş yapar (Neumeyer, Buhler ve Deemer, 2010:339).

Paramount Kararı sonucu zaten stüdyolar küçülmeye gitmişken, 1940'larda beliren bir düşman 1950'lerle beraber, sinema sektörü için geçmişte Büyük Buhran ve İkinci Dünya Savaşı sebebiyle yaşadığı sıkıntılardan çok daha büyük bir ekonomik soruna yol açar. Televizyon yayını başlamış ve hareketli görüntü insanların oturma odalarına taşınmıştır. Televizyon yayını 1940'ların sonunda başlasa da halen savaş sonrası refahını yaşamakta olan 1950'lerin Amerika'sında alıcı sayısı hızla yayılır. 1950-1959 arasında her yıl 5 milyon televizyon seti satılmaktadır (Platte, 2015:62). Sinemaya giden biletli izleyici sayısı hızla düşüşe geçer. Yılda üretilen film sayısı düşmeye başlar. Gerçi ironik bir şekilde, başta çok olumsuz görünen Paramount Kararı, film stüdyolarının düşen koltuk bilet satışından az etkilenmelerine neden olmuştur. Stüdyolar, prodüksiyon masraflarını ve film sayısını düşürerek olumsuz etkiden kurtulurlar, ancak sinema salonları için hala belli sayıda satılması gereken koltuk vardır ve düşüşten etkilenme salonlar için daha şiddetli yaşanır (Neumeyer, Buhler ve Deemer, 2010:339).

Sinema sektörü bu tehdide üç yolla cevap verir birincisi daha geniş ekran formatlarının kullanıma sokulması, ikinci siyah-beyaz olan televizyon yayınına karşı renkli filmlerin sayısının artması, üçüncüsü ise (özellikle 1951-1952 sezonuyla artan) filmde stereofonik ses kullanımı[53]. İlk stereo filmler bütünüyle sağa sola ayrılmış diyalogları içermektedir[54], yani bir karakter tamamıyla sol kanaldan diğer sağ kanaldan konuşmaktadır.

[53] Gösterime giren ilk 3-D film olan *House of Wax* de (Andre de Toth, 1953) bu dönemde çekilir.

[54] Stereo yıllar sonra müzik sektöründe yaygınlaştığında benzer bir kullanımı orada da görmekteyiz; örneğin The Beatles'ın ilk stereo kayıtlarında kayıtlarında eşlik eden tüm enstrümanlar vokalsiz bir şekilde sol

Bu kullanım sinema salonunda tek bir hoparlörden film izlemeye, evlerinde de tek kanallı televizyonlarından sesleri duymaya alışmış izleyicilerin pek hoşuna gitmez ve kısa sürede terk edilir (Altman ve Handzo, 1995:70).

Filmin sesiyle ilgili 1950'li yıllardaki en önemli teknolojik gelişmelerden biri optik ses kaydının terk edilip manyetik kayıt teknolojisine geçilmesidir. Optik ses kaydında film malzemesi olan pelikülün yanındaki ses kuşağına ya da normalde görüntünün kaydedildiği alana yazılan ses izleri sonradan tekrar ses olarak yorumlanır. Manyetik kayıtta ise yüzey demir tozu içeren solüsyon bir madde ile kaplanır. Teybin yazıcı kafasından geçerken bu tozların homojen şekli bozulur ve çalma esnasında teybin okuyucu kafası üzerinden geçen banttaki tozların bu yeni şeklini ses olarak yorumlar. Bu şekil değişikliği normalde gözle görünmez ama yardımcı araçlarla görüntüleme yapılabilir (Şekil-1). Film üzerine ses kaydının kullanımı, film sektörü için nispeten daha uzun süre devam etse de (çünkü kenardaki *perforation* denen delikler sayesinde gösterilen filmle senkronu sağlamak kolay oluyordu) müzik sektöründe kullanımı sınırlı olmuştur. Müzik sektöründe manyetik teyplerin kullanımı ise dijital kaydın yaygınlaştığı 2000'li yıllara kadar sürmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlar tarafından kodları kaydetmek için geliştirilen manyetik kayıt teknolojisinde önce filmler bu manyetik alana duyarlı malzeme ile kaplanmış, ilerleyen yıllarda daha ince bir naylon şerit olan bantların aynı malzeme ile kaplanmasıyla ses kayıt ortamı elde edilmiştir. Bu bantlar, birinden diğerine akmak üzere iki tarafta makaralara (*reel*) sarılmış ve yakın tarihe kadar gelen *reel-to-reel* adındaki makaralı teypler ortaya çıkmıştır.

kanalda, eşliksiz çıplak vokal tek başına sağ kanalda olabilmektedir.




**Şekil-1. (Sol) 4-Kanal Ses Taşıyan 35mm. Manyetik Film ve (Sağ) 8-Kanal Ses Taşıyan 1-inch Manyetik Bant**

Filmin üzerine kayıt yapma teknolojisinin dezavantajı, ekipmanların çok ağır olması sebebiyle dış çekimlerde kullanılmasının zor oluşudur. Örneğin Walt Disney animasyonları için ses efektleri genelde müzikal enstrümanlarla karşılansa da pek çok sahnede ses efektleri gerekli olmuştur. Disney stüdyolarında Jimmy MacDonald önderliğinde bir ses efekti ekibi kurulur. Bu ekip her tip ses efektinin yanında, dışarıda ses kaydı pek mümkün olmadığı için, tren sesi ya da yağmur sesi gibi ses efektlerini de kapalı ortamda üretme işini üstlenmiştir.[55] Filmin üzerine manyetik kayıt yapıldığında da ekipmanın hantallığı değişmez, çünkü film kameralarındaki gibi kocaman bir magazin kutusu hala durmaktadır, kayıt cihazı da bir komodinden daha büyük ve epey ağırdır, dolayısıyla oradan oraya taşınması pek mümkün değildir.

Ancak manyetik bantın icadı ile kayıt aletleri eskiye göre çok daha taşınabilir hale gelir ve böylece dış çekimlerde ses kaydı mümkün olur. Bu aslında tam da stüdyoların ihtiyacı olan şeydir. Çünkü filmlerdeki hikayeler, biraz da izleyiciye daha değişik bir deneyim

[55] İlgili youtube videosu için, Thomas H. Smith – Old Disney Effects – Side by Side Comparison (Jimmy MacDonald) b https://youtu.be/20UISl1e81U

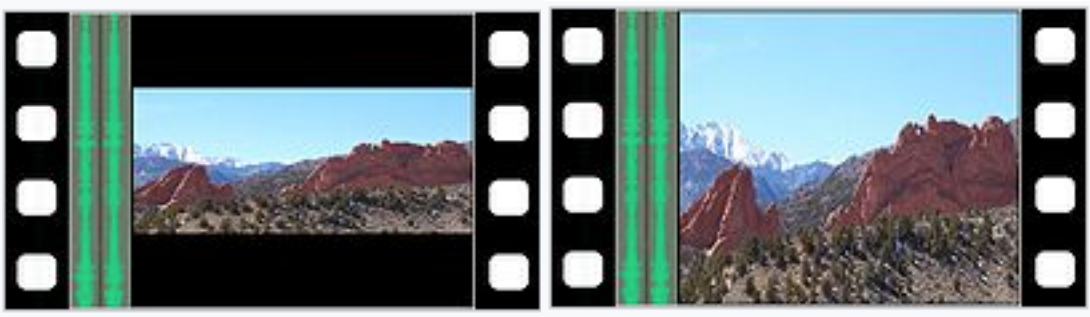
yaratma adına başka ülkelere taşınmıştır ve yapımcılar daha çok dış çekim istemektedir. Manyetik bantın avantajı taşınabilirlikle sınırlı değildir, ses kaydının kalitesi önceki formatlara göre çok daha iyidir, tekrar tekrar aynı bant kullanılabilmektedir, optik kayıttan çok daha geniş bir dinamik alana[56](özellikle zayıf seslere doğru) ve çok daha geniş bir frekans aralığına (kaydedilebilen en ince sesle en kalın ses arasındaki fark) imkan tanır. Ayrıca daha önceki kayıt formatlarından çok daha iyi bir sinyal/gürültü oranına sahiptir. Bu da, İngilizce'de '*hiss*' denen arkadaki 'ssss' sesinin azaltılması ve filmin seslerinin daha belirgin olması anlamına gelir (Belton, 1992:155). Manyetik bant sayesinde artık ses editi de büyük ölçüde kolaylaşmıştır. Post-prodüksiyonda çalışan sesçiler saatlerce süren kayıtlar yapıp, bu kayıtları birleştirerek değişik etkiler elde edebilmektedirler; bu daha önce optik kayıtla bir miktar yapılabilse de manyetik kayıtla kusursuz ve çok daha kolay bir şekilde halledilebilmektedir (Platte, 2015:66). Ses kaydının kalitesindeki manyetik bantla gelen artış, yaka mikrofonlarının (lavalier ya da lav diye de adlandırılır) yaklaşık aynı tarihlerde kullanıma girmesiyle daha belirgin bir hal alır. Manyetik kaydın başlıca dezavantajları daha çok dağıtımla ilgili ortaya çıkmıştır, sinema salonlarındaki projektörlere bantı okuyabilen bir kafa eklenmesi gerekir ve bant malzemesi filme nazaran tekrar tekrar oynatmaya daha az dayanıklıdır (Neumeyer, Buhler ve Deemer, 2010:345). Yine de özellikle dış çekimdeki ses kaydı avantajı yüzünden manyetik bant, film sektörünü derinden etkiler. Bu teknoloji sayesinde, 1930'ların başında vazgeçilen diyalogları sette canlı kaydetme yöntemi geri döner ve günümüze kadar ulaşır. Artık *production sound* dendiğinde, film setinde kaydedilen diyaloglar anlaşılmaktadır. Sette mümkün olduğunca efektleri dışarıda tutup, diyalogları kaydetmeye odaklanılır, hatta bunun için dekordaki normalde ses çıkarabilecek nesneler sessiz hale getirilir (bardaktaki buz küpleri, çiçek demetinin sarılı olduğu selefon ya da tabak çanaklar gibi). Bütün ses efektleri filme, daha önce de olduğu gibi post-prodüksiyonda eklenmektedir. Sette canlı ses kaydıyla diyalogları kaydetmek, dublaja göre gerçekçiliği çok büyük ölçüde arttırmaktadır, çünkü bütün diyaloglar içinde bulunulan mekanın akustik

[56] Sesin içinde kaydedilebilen en şiddetli ses ile kaydedilebilen en zayıf ses arasında kalan alan. dB ile ifade edilir. Ne kadar geniş bir dinamik alan varsa o kadar geniş bir ses şiddeti (loudness) kontrastı ile kayıt yapma imkanı vardır.

özelliklerini taşımaktadır. Oyunculuk açısından da, oyuncuların karşı karşıya oynarken performansları tek başlarına stüdyoda dublaj yapmalarından çok daha üstündür.

Film sektörünün televizyonla gelen düşüşe cevaben yaptığı geniş ekran denemelerinin ilki olan gösterişli Cinerama, 146 derecelik çepeçevre bir iç bükey perdeye senkronize halde çalışan üç projektörle yansıtılan görüntüler ve *Fantasia* filminde olduğu dört kanallı sesten oluşmaktadır. 1920'li yıllarda sessiz sinema için üretilmiş olan gösterişli dekorlu bol süslü ve dikkati filmden dağıtan sinema salonlarına göre, Cinerama'nın da ortaya çıktığı 50'li yıllardaki sinema salonları, izleyicinin dikkatini filmin görüntülerine ve sesine odaklamayı hedeflemektedir (Belton, 1992:154). Cinerama çok pahallı olması ve perdenin şekli ve büyüklüğünden dolayı her yere uygulanamaması sebebiyle çok yayılamaz ve yerini düz perdede geniş kadraj boyutunu sağlayan Cinemascope sistemine bırakır.

Cinemascope'da geniş açılı anamorphic lenslerle normal film yüzeyine kayıt yapılır. Bu şekilde resim kaydedildiğinde formlar ince uzun bir halde filme yansır. Ancak gösterim sırasında bu sefer tersine anamorphic lensler kullanıldığında görüntü normale döner ve altta ve üstteki siyah kuşaklar oluşur (Şekil-2). Bu sayede ekstra bir perde ya da gösterici donanımı gerekmeden çözünürlüğü yüksek, geniş ekran resim elde edilmiş olur. Anamorfik çekim 1990'ların sonlarına kadar sinemada varlığını yoğun olarak sürdürse bile, bu tarihten sonra tam kare formatı tekrar yaygınlık kazanmıştır. Cinemascope da aynı kendinden önceki Cinerama gibi çok kanallı ses barındırmaktadır. Cinemascope gösteriminde kesin bir standart oluşturulmamıştır, filmi yapan stüdyo ve çekildiği yıl gibi faktörler ses reprodüksiyonu hakkında etkili olabilmektedir. Yandaki ses kısmına yeni kanallar eklendikçe haliyle film karesinin ölçüleri de zaman içinde 2,66:1'den 2,35:1'e değişmiştir (Platte, 2015:69) Aynı yıllarda çıkan Todd-AO isimli sistemin Cinemascope'tan farkı hem 35mm. Hem de 70mm. filmlere uygulanabilmesi ve kanal sayısının Cinemascope'tan fazla olmasıdır (Morris, 1955:7). Yine de denebilir ki filmler için değişik çok kanallı ses sistemleri geliştirilse de birçok sinema salonu, çok kanallı sese dönüşüm masraflı olduğu için hala monaural (tek hoparlörle ya da tek kanallı) bir ses düzeneğiyle filmleri göstermektedir. Stereo ve diğer çok kanallı formatların müzik sektöründen önce sinema sektöründe kullanılmaya başlaşması, film sesinin görüntüyle dolayısıyla mekan algısıyla daha yakından ilgili olmasındandır.



**Şekil-2 (Sol) Anamorfik lens kullanmadan çekilen cinemascope görüntü, (Sağ) Anamorfik lensle çekilmiş görüntü, form yanlardan basılıp inceliyor, gösterim esnasında ters anamorfik lensle tekrar düzeltiliyor. Her iki resimde de solda stereo ses kuşağı görülmekte.**

Paramount Kararı, televizyonun her eve girişi ve *'baby boom'* diye anılan savaş sonrası kuşağın değişen tüketim alışkanlıkları, 1950'li yılları sinema sektörü için oldukça zor hale getirmiştir. Sinema sektörü buna karşılık bazıları sonraki on yıllarda da kalacak teknolojik gelişmelerle yanıt verir. Bu teknolojik gelişmelerin, sinemasal anlatım üzerinde de şüphesiz etkileri olmuştur. Manyetik teypler ve dışarıda ses kaydedebilme özgürlüğü dış çekimlerin sayısını ciddi miktarda arttırmış, sinemacılar stüdyolarından çıkmışlardır. Geniş açılı ekran ölçekleri, kadraj anlayışını tamamen değiştirmiş, sinemaya diz plan (Türkiye'de Amerikan plan da denmektedir) gibi yeni çekim ölçeklerinin girmesine kadar uzanan geniş bir skalada pek çok yönden görüntüyü etkilemiştir. Daha düşük bütçeli yapımlara yönelen stüdyolar fantastik büyük filmlerdense, daha küçük bütçeli ama günlük hayata daha yakın, daha gerçekçi yapımlara yönelmişler ve bu sinemanın seyirlik eğlenceden ziyade anlatısal sanat vasfını daha ön plana çıkarmıştır.

### 1.4. Çağdaş Ses Tasarımı, Yeni Hollywood ve Dijital Ses (1960- )

Altmışlı yıllarla beraber sinema ve televizyon sektörleri arasındaki çekişme bir karar

noktasına varmış gibidir. Televizyon çeşitli formatlardaki programlarla eğlenceli seyirlik görevini üstlenirken, sinema kendini anlatı yönünde zenginleştirmeyi seçer. Bugün, kanıksadığımız için bize neredeyse doğa yasası gibi gelen televizyon dilinin ve sinema dilinin ayrışımı bu zamanlarda ortaya çıkmıştır. Televizyon bir hikayeyi anlatırken zamana yayar, parçalara ayırır ve dağıtır[57], sinema ise televizyona göre anlık ve doğrudandır, hikaye hakkında bilgi aktarımının ve sonuçlandırmasının bir sistematiği vardır (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005:612-613).

Sonraki on yıllarda, altmışların özellikle ikinci yarısı özgürlüğün ve liberal düşüncenin hakim olduğu zamanlar olarak anılır. Bu on yılda pop kültür genel kültürel yaşam içinde, hem müzikte hem sinemada hiç olmadığı kadar öne çıkar ve popüler kültür endüstrisinin ekonomik hacmi büyür. Fransa'da başlayan Yeni Dalga gibi sinema akımları, Federico Fellini, Ingmar Bergman gibi yönetmenlerin işleri dünyanın her yerinde sinemayla uğraşanlara başka bir sinema dilinin mümkün olduğunu hatırlatır. Amerika özelinde, Paramount Kararı ile gösterime girme şansı bulan, küçük yapım şirketlerine ait bağımsız filmler sinema salonlarında daha çok yer bulabilir hale gelir. Sanat sineması, festivaller ve diğer organizasyonlarla ticari sinemadan ayrımını daha net bir şekilde yapar.

Ellili yıllarda başlayan film ses teknikleriyle ilgili gelişmeler altmışlı yıllarda da yaygınlaşarak sürer. Artık izleyicinin çok kanallı sese olan tepkisi azalmış, stereo film gösterimi yapabilen salonların sayısı artmıştır. Film sesindeki diyalog, ses efekti ve müzik gibi bileşenler manyetik bantlar sayesinde çok daha iyi kaydedilip, çok daha yüksek kalitede çalınabilmektedir. Ancak hala süren bir sorun özellikle manyetik bantlarda çalındıkça artan *'hiss'* denen gürültüdür. Bu gürültüyü giderme adına 1965 yılında San Fransisco'da kurulan Dolby Labs., *Dolby Noise-Reduction* (gürültü giderme) sistemini geliştirir. Dolby NR diye de anılan sistem, önce kaydedilen sesi önce elektronik bir sinyal koduna dönüştürüp (encode) sonra da kodu tekrar sese (decode) dönüştürmektedir. Kodlanmış haldeyken özellikle sesin dinamik alanında[58] sıkıştırma (compressor) ve genişletme (expander) gibi değişiklikler yapan

[57] Bugün git gide televizyonun yerini almakta olan platformlar ve sinemanın karşısında gittikçe daha popüler olan diziler için de aynı şeyi söylemek mümkündür.

[58] Sesin şiddetiyle yani zayıf ya da güçlü olmasıyla ilgili parametre

efektlerle filmin içindeki ses bilgisi ön plana getirilip arka plandaki gürültü azaltılmaktadır.

Dolby NR, kısa sürede büyük ilgi çeker ve BBC'den film sektörüne ses kaydının yapıldığı pek çok alanda kullanıma sokulur. Dolby firması arka arka Dolby A, Dolby B, Dolby C gibi iyileştirmelerle yeni versiyonlar çıkarır. 1975 yılında Dolby Stereo teknolojisini pazara sunarlar. Adı stereo olsa da aslında sağ ve sol kanallara eklenmiş başka kanallarla bir surround sistemdir ve yine gürültü giderme fonksiyonuna sahiptir.

1960'ların sonlarında itibaren Dolby NR teknolojisi ve o sırada yeni kullanıma giren (ve hala kullanılan) shotgun mikrofonlar sayesinde oyuncuların konuşmaları çok daha anlaşılır ve gerçekçi olur. Shotgun mikrofonlar *interference tube* denen ince uzun bir kapsülü barındıran kondansatör (condenser) tipindeki mikrofonlardır. Patenti 1941 yılında alınsa da kullanıma epey geç dahil olan bu mikrofonlar, tüpün yanındaki çentiklerin belli yönlerden gelen sesleri reddetmesi sayesinde çok dar bir açıdan[59], 3-4 metre uzaktaki ses kaynağını rahatça kaydedebilirler. Shotgun mikrofonlar ortamın akustik profilini de kaydettikleri için yaka mikrofonlarına göre daha avantajlıdırlar. Kondansatör olmaları sebebiyle güç beslemesi gerektiren[60] bu mikrofonlar, rüzgara karşı çok hassas oldukları için dış kullanımlarda üzerlerinde birkaç farklı nitelikteki koruma ile kullanılırlar.

Ses kayıt alanındaki bir başka gelişme de dışarıda kayıt yapmaya imkan tanıyan, manyetik bant kullanan cihazların altmışlı yıllardaki gelişimi ve yaygınlaşmasıdır. Bunlardan en önemlisi, de facto bir şekilde neredeyse her sette kullanılan *Nagra* adındaki taşınabilir kayıt cihazıdır. Zamanla shotgun mikrofonlarla beraber, neredeyse dünya çapında bir endüstri standardı haline gelen Nagra, sadece film yapımında değil, film kamerasıyla yapılan haber çekimlerinde de ses kaydında kullanılmıştır.

Michelangelo Antonioni'nin *Blow Up* (1966) filmindeki fotoğrafçı ana karakterin ses kayıtçısına dönüştürülmüş versiyonu olan *Blow Out* filminde (Brian De Palma, 1981), filmin ana karakteri bir ses kayıtçısı olduğu için yetmişler sonunda filmlerde kullanılan ses ekipmanlarını görmemiz mümkün olur. Ana karakter Jack Terry (John Travolta

[59] Değişik modeller arasında, tüpün boyu uzadıkça ses kaydedilen açı daralır ve etkin mesafe artar.
[60] Genelde +48 volt olan Phantom Power isimli besleme kullanılır. Bu enerji mikrofonun bağlı olduğu cihaz tarafından sağlanıp, mikrofonun sesi ilettiği kablo ile mikrofona gönderilir.

oynamaktadır), taşınabilir Nagra cihazı ve uzak mesafeden sesi alan shotgun mikrofonuyla yanlışlıkla bir trafik kazasının sesini kaydeder ve hikaye buradan gelişir. Aynı filmde, ana karakter yaptığı kayıtları tekrar incelerken zamanın ses editiyle ilgili imkanları hakkında da fikir vermektedir. Benzer şekilde *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) filminde de ana karakter bir ses kayıtçısıdır ve arkadaşının filmine yardım için Lisbon sokaklarında sesler kaydederken kullandığı teknolojiyi görürüz. Açıkçası ikisi de analog kayıt zamanında olan yetmişler ve doksanlar arasında cihazlardaki ufak iyileştirmeler dışında çok bir fark yoktur. Ses kaydı teknolojisi sadece film yapımını konu edinen filmlerde değil, casusluk filmlerinde de yer bulmaktadır. Örneğin *The Conversation* filminde (Francis Ford Coppola, 1974) Harry Caoul (Gene Hackman) karakteri, casusluk için çalışan bir ses mühendisidir (Campanini, 2012:45).

Robert Altman'ın 1975 yılında çektiği ve epey ses getiren *Nashville* filmi, içinde yirmi dört karakteri barındırmaktadır. Filmlerini çekerken senaryoya gevşek bir şekilde bağlı kalan ve aktörlerin belli oranda doğaçlamayla diyalogları söylemelerini teşvik eden Altman, filmin son sahnesi için değişik bir yola başvurmuştur. Son sahnede geniş ve açık bir alanda kurulmuş bir sahne görürüz. Karakterlerin bir kısmı kalabalık içinden bu sahneye yaklaşmaktadır. Altman yirmi dört karakterin seslerini, kablosuz yaka mikrofonları ve çok kanallı kayıt teknolojisi sayesinde ayrı kanallara kaydetmektedir. Oyuncularına, kalabalık içindeyken rollerinde kalarak doğaçlama yapmalarını söyler. Oyuncular o an kameranın kendilerini çekip çekmediğini bilmemektedirler. Yine de her biri kalabalığın içinde ayrı yerlerde karakterlerinde kalarak doğaçlarlar. Sahne üzerindeki karakterlerde de mikrofon vardır. Sonuçta Altman oyuncularının doğaçlama performansını filme bu çok kanallı ses teknolojisi yardımıyla yansıtmayı başarmıştır[61]. Sadece son sahnede değil film boyunca oyuncuların sesleri farklı kanallara kaydedilmiş, böylece Robert Altman sinemasının önemli bir işaretleyicis olan overlapping dialogue'larda hangi karakterin hangi sözünün öne çıkacağı hassas bir şekilde ayarlanmıştır. Altman'ın sinemasında ses kuşağındaki hiyerarşide

[61] Altman'ın bu filmdeki çalışmasını anlatan youtube videosu; Ten Second Film School 'Sound in Altman's Nashville' https://youtu.be/7RwVH1801R0

diyaloglar ve anlatısal önemi olan ses efektleri en üsttedir. Film müziği (Nashville'de olduğu gibi diegetic de olabilir) ondan sonra gelmektedir. Gerçekliği arttırmaya yönelik çevresel sesler, oyuncuların hareketinden kaynaklanan foley ile kaydedilen ses efektleri ve walla denilen kalabalık insan sesleri bir alt sıradadır. En alt sırada sırada ise *room tone* denilen boşluk sesi vardır (Altman, 1991:113). Film sesine verdiği önemle bu önemli sinemasal araca diğer yönetmenlerin de dikkatini çeken Robert Altman'ın *Nashville* filmindeki ses kullanımı, teknolojik gelişmelerin sanat üretimine nasıl etki edebileceği konusunda güzel bir örnektir.

1983 yılında *Star Wars* filmlerinin yönetmeni George Lucas, serinin üçüncü filmini çıkarmadan önce sinema salonlarındaki ses sistemlerinin post-prodüksiyonda tasarladıkları sesi bozduğunu düşünüp kendi film salonu ses standardını oluşturmak üzere bir şirket kurar. Lucas Film'in altında kurulan THX şirketi, sesin sadece salonda sağlıklı oluşturulmasını değil aynı zamanda bunun sonradan kontrol edilmesini de içermektedir. Şirket sadece sinema salonlarında kalmayıp, ev stereo sistemleri, video oyun konsolları ve araba ses sistemleri gibi alanlarda da faaliyet gösterir. Adını bir rivayete göre Lucas'ın *THX 1138* (1971) isimli ilk filminden alan şirket bugün hala geniş oranda sinema salonlarında etkinliğini korumaktadır.

Seksenli yıllarla beraber filmin filmde ses prodüksiyonundaki roller günümüzde de kullanımda olduğu haliyle belirginleşir. Filmin ses kuşağının üç elemanı diyaloglar, ses efektleri ve film müziği ayrı ekipler tarafından hazırlanır ve *final mix* aşamasında bu elemanlar bir araya getirilir.

Ses efektleri, ses ekibinin kamera ekibinden bağımsız dışarıda kaydettiği ses efektleri (*non-sync*), foley sesler ve ses kütüphanesinden gelen sesleri içerir. Filmde tasarım ses efektine ihtiyaç varsa o da ayrı bir dal olarak eklenir. Ses ekibi bazen filmde lazım olacak ses efektleri için dış ortamda kameradan bağımsız sesler kaydeder, bunlara *non-sync* efektler denir. Bunları içinde silah sesleri, araba sesleri, patlama sesleri ya da diğer çevresel sesler olabilir. Genel eğilim ses kütüphanelerinden almaktansa bütün sesleri tekrar o film için kaydetmek yönündedir. Foley ekibi bir ya da iki foley sanatçısı ve kayıttan sorumlu bir tonmeister'den oluşur.

Diyaloglar eğer teknik bir imkansızlık yoksa sette çekimler sırasında kaydedilir.

*Sound production mixer* bu kısımla ilgili sorumlu kişinin ünvanıdır. Aynı anda birden çok boom operatörü bulunabilir, bunun yanında oyuncuların kostümlerine ya da setteki dekorun içine gizlenen kablosuz yaka mikrofonu setleri de sıklıkla kullanılmaktadır. Her ses kaydedilen sahne için, film ekibi oradan ayrılmadan oranın ortam sesi kaydedilir. Bunun dışında istisnai durumlar hariç sette ses efekti kaydedilmez. Teknik sorunlar ya da tatmin edici olmayan oyunculuk performansı gibi sebeplerle, bir sahnenin tamamı ya da o sahneden bir oyuncu ADR[62] denen dublaj aşamasına çağırılabilir. ADR önceden hesaplanmayan bir gider olduğundan mümkün olduğunca sette kaydedilen diyaloglarla filmin sesi kotarılmaya çalışılır. ADR'a yollamak için bir başka neden, çekimler bittikten sonra oyuncuların repliklerinde değişiklikler yapmak içindir.

Film müziği ayrı bir ekiple, tek kişiden onlarca kişilik orkestralara kadar değişebilen müzisyenlerce kaydedilir. Eğer orkestra kullanılmışsa, orkestra şefi film müziği bestecisi olabileceği gibi ayrı bir kişi de olabilir. Filmin müziği kendi içinde mikslendikten sonra, genelde orkestradaki enstrüman bölümlerini içeren (yaylılar, nefesliler, koro gibi) değişik kanallar halinde post-prodüksiyona yollanır.

Bu üç ayrı ekipten gelen sesler için final mix'te üç editör olur; diyalog editörü, ses efektleri editörü ve müzik editörü. Diyalog editörü, sette kaydedilen sesleri ADR'dan gelenlerle birleştirir ve hepsini doğal ve anlaşılır duyulabilecek şekilde editler. Ses efekti editörü değişik kaynaklardan gelen sesleri kendisine verilen briefler doğrultusunda editler ve ses kuşağına ekler. Film müziği editörü, kendisine kanallar halinde gelen film müziği üzerinde tam kontrole sahiptir[63]. İstenirse müzikteki bir ya da birkaç kanalı kapatabilir, miks dengesini değiştirebilir. Bu üç editör genelde büyük bir miks masası etrafında beraberce filmin sesine son şekli verirler.

İki binli yıllarla birlikte bilgisayarlar tarafından üretilen CGI teknolojisinin film üretiminde giderek yaygınlaşması ve hem seste hem görüntüden analog kaydın tamamen terk edilip dijital sisteme geçilmesi sesin prodüksiyonunda da bazı etkilere yol açmıştır. CGI

[62] Automated Dialogue Replacement'ın kısaltması

[63] Normalde hiçbir müzisyenin kabul etmeyeceği bu durum, film müziği alanının müzik yapmaktan çok film üretmeye yakın olduğunun güzel bir kanıtıdır.

teknolojisi ile filmler artık ‘çekilmeyip’ daha çok ‘yapılmaktadır’. Dolayısıyla çekimlerin yapıldığı bildiğimiz anlamda bir film setinin ve öykünün geçtiği kendine ait akustik özellikleri olan bir ortamın varlığı gittikçe daha az filmin prodüksiyonunda yer almaktadır. Bu durum diyalogların dublajda kaydedilme oranını arttırmıştır. Çünkü CGI stüdyoları çok sayıda ışık ya da dev pervaneler gibi sebeplerle ses kaydına pek elverişli değildir. İnsansı bir karakterse oyuncu CGI ortamında oynarken sesi dublajda pilot olması açısından kaydedilebilir.

Sette diyalog kaydedilen durumlarda taşınabilir çok kanallı dijital kayıt cihazlarının pratik kullanımının yanı sıra, dijital ses kaydı özellikle edit aşamasında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Efektlerin çeşidinin bolluğu, yapılan müdahalelerin basit bir ‘undo’ komutu ile geri alınabilmesi, eskinin pahalı makaraları yerine ses kaydı yapılan ortamın neredeyse bedava oluşu dolayısıyla sınırsız kayıt imkanı olması, sayısız ses kanalının aynı anda kullanılabilmesi, ses kütüphanelerine kolay ulaşım dijital sesin avantajlarından sadece bir kaçıdır.

İlk kullanılan ve diske kayıt yapan Vitaphone teknolojisinden günümüzdeki dijital ses kullanımına kadar geçirilen bütün aşamalar ve hem yapım hem gösterim için geliştirilen bütün yenilikler film dilinin zenginleşmesine yol açmıştır. Bugün pandemi ve platformların popülerliği gibi sebeplerle zor zamanlar geçiren sinema salonlarında hala bizi çeken bir şey varsa, o da dev perdeden yüksek kalitede film izlemenin yanı sıra filmin içine izleyiciyi daha da çok sokan gelişmiş ve detaylı ses sistemleridir.

# 2.BÖLÜM
# SES KUŞAĞININ ÖĞELERİ VE FİLMDE ANLAM ÜRETİMİ

# 2.BÖLÜM: SES KUŞAĞININ ÖĞELERİ VE FİLMDE ANLAM ÜRETİMİ

## 2.1.Görüntüler Evreninde Ses

Beş duyumuzla çevremizi algıladığımızdan, diğer her şey gibi sanat eserleriyle aramızda kurduğumuz ilişki de ancak bu beş duyunun aracılığı ile mümkündür. Dünyaya geldiğimiz andan itibaren etrafı tanımamızda ve anlamlandırmamızda yardımcı olan duyularımızı, dış dünya ile benliğimiz arasındaki köprüler gibi düşünmek yanlış olmaz. Ne var ki bu beş duyunun beşi de dışımızdaki dünya hakkında eşit ölçüde veri sağlamazlar. Ya da başka bir deyişle biz onlardan gelen verileri eşit ölçüde dikkate almayız. Hatta koku alma duyusu gibi bazı duyularımız bizim farkındalığımızın dışında çalışır. Örneğin insanlarda karşı cinsi çekici bulup bulmama noktasında onun yaydığı kokunun etkisi neredeyse tamamen farkındalığımızın dışındadır. İşitme duyusu da genelde dikkatimizin üstünde olmadığı verilerle doludur. Onun hakkında düşünce boyutunda değil daha çok sezgiye yakın bir kavrayış söz konusudur. Etrafımızdaki sesler bize nesnelerin yapıldığı malzemeler ya da içinde bulunduğumuz mekan hakkında durmadan veriler iletir ve ses konusunda herhangi bir eğitim almadan herkes bu verileri doğru olarak yorumlar; farkındalığımız dışında da olsa, bu günlük hayatımızın sıradan bir bilgi toplama yöntemidir.

Sesin görüntülü anlatımla sesin ilk birlikteliği sinema sanatı ile başlamaz. Aslında sahne üzeri performans sanatlarının hepsinde bir ses eşliği söz konusudur. Tiyatronun pandomim dışındaki bütün türleri ile opera ve bale bunlara sadece birer örnektir. Sessiz sinema devri kapanıp ses görüntü ile senkron hale geldiğinde kuşkusuz bu alanlardaki deneyimler sinemada nasıl bir yol takip edileceği konusunda ışık tutucu olmuştur. Tıpkı vaudeville gösterilerinin ses efektlerine yol açması gibi, tiyatrodaki müzik non-diegetic müzik kullanımına, operalar ise tematik şarkıları ile müzikallere ilham kaynağı olmuştur. Arka plan film müziği ilk kullanılmaya başladığında ilk dönem besteciler, klasik müzikle olan geçmişleri sayesinde operadan leitmotif gibi bazı bestecilik tekniklerini film müziğine uyarlamışlardır. Sonuçta hepsi görsel aksiyonun müziklenmesi ile ilgili olduğundan bu değişik disiplinler arasında bilgi alışverişi yaşanması aslında olağan bir durumdur.

### 2.1.1. Görsel Algı ve İşitsel Algı

Evrimimizin tam olarak hangi noktasında etrafımızda gördüğümüz şeyleri sadece bir enformasyon olmaktan öte estetik bir biçimde algılamaya başladık? Ne zaman *aisthetis*'ten[64] *aesthetics*'e geçtik? Cevabın on sekizinci yüzyıl civarında olduğu düşünülürse, evrimimizin aldığı sürenin uzunluğuyla kıyaslandığında oldukça şaşırtıcıdır. Görsel algı bizim için öncelikle hayatta kalmamızı sağlayan önemli bir evrimsel araçtır. Beş duyumuz içerisinde tartışmasız en önde gelen bizim için en güvenilir olan duyudur. *McGurk Etkisi*'nde[65] de görüldüğü gibi duyularımızdan gelen bilgiler çatıştığında, görsel duyumuzdan gelen bilgiler bizim için daha önceliklidir. Hatta yanılıyor olduğumuzu bilsek bile hala görsel duyumuza inanmaya devam ederiz. Algılama nerede biter, biliş (*cognition*) nerede başlar bu oldukça tartışmalı bir konudur. *Rudolf Arnheim*, *Visual Thinking* başlıklı kitabında "*Görsel algı görsel düşünmedir*" der (1969:14). Genelde düşünmeyi algılamadan sonra gelen ve beyinde gerçekleşen bir aşama gibi ele aldığımızdan bu önerme başta tuhaf gelebilir. Ancak algılarımızla dış dünyayı ancak belli bir miktarda algılarız. Mesela görsel algımızda var olan bütün renkleri değil belli bir aralığı görebilir, seslerde belli frekansların arasını duyabiliriz. Örneğin mor ötesi ışınlar bizim için görülebilir değildir ama başka pek çok canlı için görsel olarak algılanabilir haldedir. Bizim düşüncemiz de haliyle görebildiğimiz, algılayabildiğimiz dünya ile sınırlıdır. Örneğin insanoğlu olarak yaptığımız resimlerde kullandığımız renkler görebildiğimiz skaladadır.

Ne var ki görsel algımıza güvenmemiz diğer algıları tamamen dışarıda bıraktığımız

---

[64] Aisthesis, Eski Yunan'a ait bir terim olup bilişsel bir faaliyeti katmadan duyular yoluyla algılama anlamına gelir.

[65] McGurk etkisi, konuşma algısında bir harfin işitsel bileşeni ile başka bir harfin görsel bileşeni çeliştiğinde görsel olana inanmamızdır. Başka bir deyişle, karşımızdakinin dudak hareketlerini duyduğumuz seslerden daha inandırıcı bulmamıza verilen isimdir. Bu konuda yapılan deneylerde, denekler aslında hep 'ba' sesi duysalar da, karşılarındaki ekranda 'fa' hareketi yapan bir ağız gördüklerinde sesi 'fa' olarak duymaya başlarlar. Bu konuda uzun zaman çalışan araştırmacılar bile ister istemez bu durumu hala deneyimlemektedirler.

anlamına gelmez. Günlük hayata dair ikincil en çok kullanılan duyumuz, yani işitme, görme duyumuzdan niteliği ve bilgi edindirme şekliyle oldukça farklıdır. Fotonlarla ilgili olan görme duyusundan farklı olarak, işitme duyusu ses dalgaları ile yani havadaki moleküllerin dalgalanması ile ilgilidir. Doğumdan aylar sonra gelişen görme duyusuna karşın, işitme duyusu ana karnında, biz henüz dünyaya gelmeden başlar. Görme duyusu gözümüzü kapattığımızda kesintiye uğrar ancak işitme duyusu ana karnından öldüğümüz ana kadar neredeyse kesintisizdir. Onu kasıtlı olarak tamamen durdurmanın neredeyse bir yolu yoktur. Uykudayken bile bir çeşit 'stand-by' konumundadır. Böylece sabahki alarmın sesini duyup uyanabiliriz.

Görsel algımız dar bir elektro manyetik spektrumla sınırlıyken, işitsel algımız geniş bir frekans aralığında sesleri duyabilmemizi sağlar. Görsel algımızda bir rengi ayrı ayrı bileşenlerine ayırarak algılayamazken, işitsel algımızda bir akorun[66] bütün seslerini ayrı ayrı duyarız. Ses kulaklarımıza kodlanmış bilgi (dil) ya da kodlanmamış bilgi (gürültü) olarak ulaşır. Bu kodlanmamış bilgiye bir yorum getirmek zorundayızdır, özellikle de sesin kaynağı görüş alanımızın dışındaysa, örneğin kapının gıcırtısı, dalgaların sesi ya da bir silah sesi gibi. Bu tip bilgi kaynakları aklımızda bağlantılar yaratır ya da olan bağlantıları güçlendirir. Fakat kaynak belirsizse ya da gizlenmişse, o zaman bu ses için bir açıklama arayışına gireriz ya da yaklaşık bir bağlantı kurmak için işitsel bir nesne inşa etmeye çalışırız (Barnes, 2005:294)

Görme duyusuna konu olan şeyler genelde orada karşımızda durmaktadır. Böylece onları uzun uzun inceleyebilmemiz mümkün olur. Bu durum görsel veriler hakkında daha çok 'kelime' üretebilme, dolayısı ile de daha çok 'düşünebilme' imkanını bize tanır. İşitsel duyuya konu olan ses ise, zaman parametresi taşır. Elle tutulup gözle görülmez, bir anını durdurup incelememiz mümkün değildir. Çok yakın zamanlara kadar[67] sesi kaydedip yeniden oynatmak bile imkan dışıdır. Ses bir an var olup sonra tamamen yok olan bir şeydir. Türkçe'deki 'söz uçar, yazı kalır' gibi deyimlerle de desteklendiği üzere ses, varlığı yokluğu epey muğlak, soyut bir şey olarak algılanır. Bu sebeple görsel algıdan epeyce farklıdır. Sesle

[66] Aynı anda birden çok notanın çalınması
[67] İlk ses kaydının 1876 yılında yapıldığı düşünüldüğünde

ilişkili olan her şey de bu ‘soyut’ etiketini taşır. Müziğin çok soyut bir uğraş olduğu söylenegelen bir kanıdır. Hem tarifi, hem ölçmesi çoğunluk için zor bir şeymiş gibi algılanır. Aslında ne ses, ne de onunla ilişkili olan şeylerin ‘soyut’ olması söz konusu değildir. Çoğunluğa bunların soyut gelmesinin sebebi, insanlar olarak bu konuda fikir yürütecek kelime dağarcığına sahip olmayışımız, dolayısıyla ses üzerine fikir yürütemiyor oluşumuzdur. Ancak bu sesin üzerimizde etkisi olmadığı anlamına gelmez.[68]

İşin ilginç olan kısmı, bazı duyularımızla elde ettiğimiz ve haliyle anlamlandırmada kullandığımız bilgi miktarının sandığımızdan daha çok oluşudur. Bir algı türünde bilgi toplarken bunu yer yer farkında olmadan, bilinçsiz bir şekilde yaparız. İşitme duyusu tam olarak bu özelliklere denk gelir. Kulağımızdaki kusursuz mikrofonvari mekanizmanın ve beynimizin işitme ile sorumlu bölgesinin sayesinde, havadaki moleküllerin dalgalanışını diğer birçok canlı gibi biz de ses olarak yorumlarız. Duyduğumuz seslerin yapısı ve organizasyonu bize o an içinde bulunduğumuz ortamdaki insan sayısından, çay bardağını koyduğumuz masanın hangi malzemeden yapılmış olduğuna, garsonun giydiği ayakkabı tipinden, karşımızdaki insanın sesindeki stres seviyesine kadar pek çok konuda detaylı bilgi sunar.

Edison *kinetoscope*'u[69] icat ederken amaçladığının *phonograph*'ın[70] kulak için yaptığını göz için yapan bir alet olduğunu söyler (Gunning, 2001:13-31) Bu, on dokuzuncu yüzyılda rağbet gören iki yaklaşımı bize özetler. Duyuları algısal çalışmalar çerçevesinde ayrıştırarak ele almak ve bunların ayrışmasından kaynaklanan yabancılaşmayı gidermeye çalışmak.

Aslında görme ve işitme duyuları bazen çelişen bilgiler iletseler de, hala tutarlı bir toplam bir anlam çıkarmanın peşine düşeriz. Sinema bizim bu özelliğimizi, yer yer bir anlatım tekniği olarak kullanır. Örneğin, *Barton Fink* filminde (Coen Kardeşler, 1991) üst kattaki odadan gelen sesler filmde o sahnede öne çıkan öğedir. Görselde olan, sadece beyaz

[68] Yukarıda bahsedilen işitsel kanal, tam olarak bu sebeple izleyici üzerinde hissettirmeden çalışmaktadır.
[69] Kinetoscope, ilk film görüntüleme makinelerinden biridir. Atılan metal para sayesinde makinanın üzerindeki delikten film izlenebiliyordu. 1891’de ilk prototipi sergilenen kinetoscope’un mucidi Thomas Alva Edison’dır.
[70] Thomas Alva Edison’un icat ettiği ilk ses kayıt aletinin ismi

tavana yaklaşan bir kameranın gördüğüdür[71]. Gördüğümüz sadece beyaz bir tavan olsa da, sesler sayesinde üst kattaki odada olup bitenlerin bundan çok daha fazlası olduğunu anlarız. Görsel bilgi başat halini terk edip, ikincil hale gelmiştir ve bize sadece sesin geldiği yönü göstermektedir.

Ancak Christian Metz'e göre bu durum filmlerde tam tersi şekilde gelişmektedir. Metz sesin epistemolojik yönüne değinirken görüntünün 'isim' gibi sesinse 'sıfat' gibi davrandığından bahseder. Metz bu yaklaşımı sözel dilin isimlendirme işlevinden türetmiştir. Bir 'lamba' görüp onu o şekilde adlandırabiliyorsak bu lambayla ilgili tüm kimliklendirme işlevi sona ermiştir. Artık ona eklenecek tüm sıfatlar 'uzun' ya da 'kırmızı' gibi o lambayı tanımlamaya yöneliktir. Fakat bir sesi duyup isimlendirdiğimizde örneğin 'ıslık', bu hala tamamlanmamış bir haldedir. Neyin ıslık sesi, nereden gelen ıslık sesi gibi sorular doğaldır. 'Nehrin öbür tarafındaki ağaçların arasından gelen ıslık sesi' tam bir tanımlamadır. Metz'e göre sesler sadece, temelde görsel olan ve düzgünce isimlendirilebilen nesneleri tanımlayan ve karakterize eden sıfatlar olarak bir işleve sahiptir. Bu gerçekten de ses hakkındaki kimliklendirmemiz isim şeklinde olsa bile geçerlidir: 'Bir ıslık sesi duydum'. Kim ya da ne bu ıslık sesini çıkarmıştır? Metz ses ve görüntü hakkındaki bu fikrinin izini sürerken, nesneye dayanan Hint-Avrupa dillerine ve Batı felsefe geleneğine dayanmıştır. Dil ve felsefe sırasıyla toplumsal ve kültürel fenomenlerdir. Neyin 'anlaşılabilir' olduğunu kabulümüz, nasıl sınıflandırıp kategorize ettiğimize ve dünyanın belli tanımları içerisinde hangi sosyal eylemlerin ve hedeflerin teşvik edildiğine bağlıdır (Metz 1980:24).

'Bir araba bana çarptı' dediğimizde aklımıza gelen şey arabanın sesinden çok onun ışıkları ve rengidir. Bizim gerçek nesnelere karşı süren bir önkabulümüz vardır. Bu da onların rengini ve ışığını seslerinden daha çok nesneyle ilişkilendiriyor oluşumuz ve günlük hayatta bedenimizin hareketlerinde görsel veriyi daha öncelikli tutmamızdır. Branigan bunun sebebinin fizikte yatıyor olabileceğini belirtir ve ışıktaki dalga boyunun sestekinden çok daha küçük olmasına vurgu yapar. Renk olarak gördüğümüz ışıkların çoğu nesnelere çarpıp 'yansıyan' ışıklardır, ancak duyduğumuz seslerin çoğunu ses kaynağından 'doğrudan'

[71] Filmdeki yeri 56'00''

duyarız. Başka yerlerden yansıyarak işittiğimiz sesler (reverbrasyon) doğrudan gelen sesin tını (timbre), ses yükseliği (pitch) ve ses şiddeti (loudness) gibi özelliklerinden yararlanarak yorumlanır. Başka bir deyişle biz insanlar, sonar benzeri bir yeteneğe sahip olmadığımızdan, ses içindeki çok kısa dalga boylarını duyamayız (mesela yarasaların aksine). Bu bizi, etrafından ve üzerlerinden geçmesiyle cisimleri çok daha iyi tanımlayan ışığa ve dolayısıyla görsel veriye güvenmeye iter (Branigan 1989:312).

Görsel algımız aracılığıyla tanık olduğumuz görsel sanatlarla ilgili ürünler insanlığın çok eski dönemlerinden beri bizimledirler. Ancak bunların en baştan bu yana 'sanat' amacıyla yapıldığını söylemek zordur. El işçiliğinin öne çıktığı zanaat ürünü ile sanatçının bir bakış açısı, bir yorum, bir sanatsal nosyon eklediği sanat ürünü arasında epeyce fark vardır. Mağara duvarlarındaki resimleri yapan bu ilk 'sanatçı'ların kendi yaptıkları işleri sanat olarak tanımlaması, sanatın hayli modern bir kavram olmasından ötürü çok düşük bir ihtimaldir (Vergo, 2005:27).

Amaçları sanat yapmak olmasa da bu ilk mağara ressamları, o hayvanların suretini duvara çizmekle onların gücünü edindiklerini ya da avın başarılı geçmesini sağladıklarını düşünmüş olabilirler. Eğer bu doğruysa ilkel müzik ve ilkel resim arasındaki ilk bağlantıyı da kurmuş oluruz. Çünkü yaşadıkları mağaraların özellikle rezonansı bol olan kısımlarında resimler yapan bu ilk insan toplulukları ve dolayısıyla ilk 'ressam-müzisyen'ler büyük ihtimalle yukarıdakine benzer amaçlarla hayvan seslerini taklit ederek müzik yapmışlardır (Reznikoff, 2004:12) İlkel resim ve ilkel müzik bu şekilde birbirine benziyor olsa bile aralarında hala ciddi bir fark vardır. Duvardaki resimler hala erişilebilir olsa da bu resimlerle en azından tematik olarak ilişkilenen tınılar çoktan ortadan kaybolmuştur. Dahası zamanımıza uzak olan bütün uygarlıklar ve toplumlar için de sesin ortadan kaybolmasıyla ilgili aynı durum geçerlidir. Kısaca insanlık olarak işitsel geçmişimiz ses kaydıyla başlar. Bugün 1950'lerde yapılmış bir müziği yapıldığı tarihteki şartlarıyla aynı şekilde hatta daha iyi koşullarda dinleyebiliyorken, 1850'lerde yapılmış bir müziği dinlememizin olanağı yoktur. Bu biraz 'sessiz sinema' karşısındaki mecburi sağırlığımız gibidir, sessiz sinemada karakterleri konuşurken görürüz, orada ses olduğunu biliriz ama ses bize ulaşmaz. 1800'lü yıllar için de o dönemde etrafta sesler olduğunu biliriz, hatta müziklerin notaları da

elimizdedir ama sesi duymamız mümkün değildir.

Görsel sanatları plastik sanatlar olarak ele aldığımızda ses (ve genel olarak müzik) ile plastik sanatlar arasında bağlantı kuran çok az çalışma olduğunu görürüz.[72] Bütün bu disiplinler sanat başlığı altında toplanmış olsa da bu alandaki boşluk biraz da malzemelerin doğaları gereği çok bir araya gelemeyişinden kaynaklanmaktadır. Resimlerde ya da heykellerde yer alan müzik aletleri ve müzisyenler ya da daha seyrek olarak şarkılara konu olan resim ve heykeller gibi örnekler hariç pek bir bağlantı kurmak mümkün olmamaktadır.

Ne var ki görsel sanatlar sadece plastik sanatlarla sınırlı değildir. Gösteri sanatları başlığında toplanan dans, opera, tiyatro, sinema disiplinleri görsel yönlerinin yanında bir zaman parametresi taşırlar. Sesin ve genel olarak müziğin doğası gereği gösteri sanatlarıyla iş birliği içinde olması haliyle daha sık görülen bir durumdur. Görsel sanatlar ve ses üzerine yapılan çalışmalarda da genelde bu durumun ağırlığını görmek mümkündür. Özellikle yakın zamanlarda video art, enstalasyon tipi işlerde ses öğesinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu artış tabii ki şaşırtıcı değildir, çünkü günümüzde gittikçe artan sosyal medya kullanımıyla görsel-işitsel ürünlerin üzerimize neredeyse yağdığı bir dönem yaşanmaktadır. Popüler müzikte bir şarkının dikkat çekmesi için mutlaka bir görselle desteklenmesi ya da yaptığınız herhangi bir hareketli görüntünün müzik ve ses tasarımıyla beraber sunulması neredeyse kaçınılmaz bir hal almıştır.

Sonuç olarak, tartışmasız bir şekilde görsel algı çevremizi algılamamızda diğer algılama çeşitleri içinde birincil sıradadır. Ancak görsel algının diğer algılarımıza, mesela işitsel algıya göre, daha kolayca ‘bahsedilebilir’ olması, onu kültürümüzde olduğundan da önemli bir yere konumlandırmamıza sebep olmuştur. İşitsel algı ile olan ilişkimiz biz çok farkında olmasak da etrafımızdaki dünyayı ve dolayısıyla karşılaştığımız sanat ürünlerini değerlendirmede oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Sinema sanatı işitselliğin bu bir nevi ‘gizli’ ama güçlü etkisini, istediği mesajı iletmekte kullanır.

---

[72] Peter Vergo’nun *That Divine Order* isimli kitabı yaptığım araştırmalarda bu konuda karşıma çıkan tek eser olmuştur. Kendisi kitabın girişinde daha önceki benzer çabalara atıf yaptığı için, öncesinde de pek benzeri olmadığı aşikardır.

### 2.1.2 Diegesis Ekseninde Ses

Her anlatı kendisine ait bir uzam ve zamanın içinde geçer. Bir öykü ya da filmde anlatılanlar, bir günde olup bitebilir ya da yıllar içinde yaşanmış da olabilir; hatta Akira Kurosawa'nın *Rashomon*[73] (1950) filminde olduğu gibi filmin toplam süresinden çok daha kısa bir sürede de her şey olup bitebilir ve biz bunu değişik karakterlerin gözünden tekrar tekrar izleyebiliriz. Yaygın olan hikayenin geçtiği sürenin filmin süresinden çok daha uzun olmasıdır. Biz izleyici olarak filmin içindeki zamansal atlamalara alışkın olsak da, bunları hiç kullanmayan gerçek zamanlı (real time)[74] bir anlatı tekniği de zaman zaman kullanılmaktadır.

Antik Yunan tragedya geleneğinden ödünç alınan bir terim olan *diegesis*, anlatısal olarak işaret edilen aksiyonların ve karakterlerin içinde bulunduğu uzam/zamansal (spetiotemporal) dünyadır (Gorbman, 1980:195). Terim ilk olarak 1950 yılında Etienne Souriau tarafından kızı Anne'den ilham alarak kullanılmıştır. Kelime anlamı olarak Eski Yunanca'da 'anlatı' anlamına gelmektedir. Bir hikaye anlatma anlamına gelen kelime, zamanla hikayenin geçtiği dünya olarak anlamını değiştirmiştir ve diğer anlatı türlerinden önce filmoloji[75] alanında kullanılmıştır (Aktaran Heldt, 2013:17) Film de bir anlatı türü olduğu için, filmin anlatısı içinde bu alana dahil olan tüm öğelere *Diegetic*, olmayanlara da *Non-Diegetic* öğeler denir.

Diegesis konusu film üzerine çalışmaları uzun süre meşgul etmiştir. İlk bakışta neyin diegetic neyin non-diegetic olduğu epeyce belliyken, üzerine düşündükçe başka durumlarla da karşılaşırız. Derslerde ya da diğer kaynaklarda diegetic sesten sıklıkla "karakterlerin duyabildiği sesler" diye bahsedilmektedir. Örneğin diyaloglar ve ses efektlerinin neredeyse

---

[73] Bir anlatı tekniği olarak filmden esinlenerek *Rashomon Effect* olarak da bilinmektedir. Türk sinemasında *Ümit Ünal*'ın yönettiği *9* filminde de aynı anlatım tekniğini görürüz.

[74] Bazen filmde kullanılan teknik (mesela tüm filmi tek planda çekmek ya da en azından öyleymiş gibi göstermek) zorunlu olarak gerçek zamanlı bir anlatıya yol açabilir. Alfred Hitchcock'un *Rope* filmi (1948) ve daha yakın zamanda çekilmiş Sebastian Schipper'ın *Victoria*'sı (2015) bunlara örnektir.

[75] 1950 ve 60'larda özellikle Fransa'da kuramsal film çalışmaları için kullanılan terim.

tamamı bu kategoridedir.

Hatta karakterlerden sadece biri, iç ses ya da halüsinasyon gibi bir sebeple kafasının içinde o sesi duysa bile hala diegetic niteliği taşımaktadır. Bizim hala sesi duymamıza rağmen, diğer karakterlerin duyamadığı bu duruma *internal diegetic sound* denir. Ses hiçbir zaman var olmamıştır, filmin yapay uzamında bile havadaki bir sese dönüşmemiştir ama bir karakter tarafından duyulması sebebiyle diegetic olma özelliğini korur.

Diegesis ile ilgili tanım net olsa da kafa karıştırıcı bazı durumlara da izin vermektedir. Kurmaca film ya da dizilerde bazen karşılaştığımız bir anlatı yöntemi vardır. *Aside* adı verilen bu yöntemde karakterlerden biri (genelde ana karakter) diğer karakterlerle bir arada olduğu ortamlarda ara sıra kameraya döner ve doğrudan izleyici ile konuşur. Bu sırada bu karakter etrafındaki ortamdan soyutlanır, çevresindeki diğer karakterler onun izleyici ile yani bizle konuştuğunu görmez ve ne söylediğini duymaz. Hatta konuşan sıklıkla etrafındaki karakterler hakkındaki kötü düşüncelerini de bu sırada bizimle paylaşır. Bu diegesis açısından incelendiğinde oldukça ilginç bir durumdur. Çünkü diegetic tanımımıza göre karakterlerden biri olan konuşan, kendisini duyduğuna göre konuşma diegetic'tir. Ne var ki karakter kendisi diegesis'in dışına çıkıp, biz izleyenlerle konuşarak içinde olduğu kurgusal anlatının ve onu izleyenlerin farkında olduğunu göstermektedir. Artık diegesis karakterlerin var olduğu kurgusal bir dünya olmaktan çıkıp bizim içinde bulunduğumuz gerçek dünya ile birleşmiştir.

Diegesis kavramının derinine indikçe başka açıklanması güç noktalar da buluruz. Bunlardan biri "eğer kimse tarafından duyulmuyorsa bir ses var olmuş sayılabilir mi?" sorusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon tarihinin belki de en bilindik yapımlarından olan *The Simpsons* çizgi dizisinin Zen öğretisini konu alan bir bölümünde *Lisa Simpson* kardeşi *Bart*'a şu soruyu yöneltir: "Ormanda kendi başına bir ağaç yıkıldığında ses çıkarır mı?". Başka bir deyişle "Etrafta o sesi duyacak kimse yoksa ses çıkmış sayılır mı?". Bu soru haliyle konuyu görüngübilimsel (fenomenolojik) bir noktaya taşımaktadır. Bazen filmlerde duyduğumuz sesler bizim dışımızda hiçbir canlının olmadığı yerlerde ortaya çıkmaktadır. Bu sesleri duyan sadece sinema salonu koltuğunda oturmakta olan biz izleyicilerizdir. İzleyiciler olarak bu duruma, non-diegetic seslerin sadece bizim kulağımıza gelmesiyle alışkınızdır,

ancak hiçbir karakterin duymadığı ama filmin içinde yer alan bu sesler, diegetic olarak ya da en azından ses olarak nitelendirilebilir mi? Tabii ki bu soru mantıksız bir zeminde oturmaktadır. Çünkü karakterlerin o sesi duyma "olasılığı" vardır. Bu durumda diegetic sesler içinde gerçekten "duyulan" ve "duyulma olasılığı olan" olarak ikili bir ayrıma gidebiliriz (Jordan, 2007:1)

Diegetic ve non-diegetic kavramları filmdeki pek çok bileşene olduğu gibi sese de uygulanabilir. Özellikle filmin sesinin öğretilmesi sırasında pratik bir yaklaşım olan diegesis, akademik çalışmalarda zaman zaman yukarıdaki örneklerde olduğu gibi yetersiz kalabilmektedir. Chion gibi kuramcıların getirdiği, sesin filmdeki konumunu hikayeyle bağlantılı olarak ele alan acousmetre gibi yaklaşımlarla beraber kullanıldığında diegetic ve non-diegetic kavramları daha sağlıklı analizler yapabilmek adına daha kullanışlı araçlara dönüşebilmektedir.

### 2.2. Filmde Ses Kuşağı ve Anlam

Filmin ses kuşağında sesle ilgili bilgiler ufak paketler ya da başka deyişle ufak adacıklar (*islets*) şeklindedir. Aslında arkada süren ortam sesinin üzerinde belirip kaybolan ayrı küçük sistemler inşa edilir. *Chion* bu adacıkların kaybolmak üzere üretildiğini söyler. Sessizlikten türerler ve kaybolurken fiziksel bir gerçeklikten soyut bir hiçliğe dönüşür gibidirler (2009:165). *Antonioni*'nin *La Notte*'sinde (1961) kadın beyaz bir duvarın önünde yürürken arka arkaya üç jet uçağı benzeri ses duyar. Kafasını kaldırıp gökyüzüne baksa da bu sesleri destekleyecek hiçbir görsel veriye rastlamayız. Kadın yürüyüşüne devam ettiğinde ise, az ileride oyuncak bir jet uçağı ile oynayıp ağzıyla jet seslerini çıkaran adamı görürüz ve adamın kaybolmasıyla jet sesleri de duyulmaz olur. Bu sahne, yoktan türeyip sonra yine kendiliğinden yok olan ses adacıklarına bir örnektir.

Başka bir yoktan var olan ses, *Fellini*'nin *La Dolce Vita* filminde (1960) karşımıza çıkar. Bu sefer fonda sürmekte olan helikopter sesleri, filmin ses kuşağını domine eder. Birbirini duyamayan karakterlerde olduğu kadar, ses kuşağının geneli için de bir enerji

kaynağı bir itici güç olarak orada bulunmaktadır.

Filme sesin eşlik etmesi sinemaya sesin girişinden de önceye dayanır. Sessiz film oynatılırken eklenen ses efektlerinden tutun da sessiz filmler için yazılan film müziklerine kadar görselde olan bitenin sesle desteklenmesi oldukça eski bir uygulamadır. Tabii bunun sebebini anlamak için çok uzağa gitmeye gerek yoktur. Filmlerdeki hikayelerle, günlük hayat tecrübelerimiz aracılığıyla bağlantıya geçeriz. Film ne kadar kurgusal ne kadar gerçek dışı bir ortamda geçerse geçsin, bu gerçek dışılığın tanımı bile bizim yaşamsal gerçekliğimizle bir şekilde kesişir. Anlatılan ortamın ne kadar gerçek dışı olduğunu bile yine aynı referanslarla, yani günlük hayat tecrübelerimizle gerçekliği ölçeriz. Film uzay gemisinde geçse bile kapı (kompleks bir görünüme ve havalı bir açılıp kapanma sesine sahip olsa da) yine kapı, masa yine masadır. Kullanılan fantezi ürünü araçlar bile mesela *Star Wars*'taki ışın kılıcı, yine bildiğimiz nesnelerle (kılıç) ilişkilidir.

Günlük hayat tecrübelerimiz filmlerin anlam oluşturma aşamasında bu kadar yer tutarken, bu tecrübelerin daha canlı yansıtılması, yani günlük hayatta olduğu gibi görüntülerin seslerle beraber gelmesi, izleyicinin filmle ilişki kurma düzeyini ve gerçeklik algısını arttırır. Lumiere Kardeşler'in çektiği trenin gara girişinin siyah beyaz görüntüsü bile izleyenleri kaçırdığına göre, aynı kitle trenin gara girişini bir de sesli ve renkli izleseydi neler olacağını tahmin edebilirsiniz.

Sesi kitle iletişimsel bir araç olarak kullanmak oldukça yakın çağlara tarihlenebilen bir gelişimdir. Ses kaydının geçmişi bile oldukça yeni sayılabileceğinden, bunun bir anlatma aracı olarak tasarlanması, sesle tasarımlar yapılması, ses sinemaya girdiğinde bile oldukça genç sayılabilecek bir alandı.

Sesle tasarımlar yapmak anlamında, filmin ses kuşağındaki kullanıma en yakın benzerlik sesli filmle koşut zamanlarda gelişen radyoda görülebilir. Radyo yayınlarına epey erken tarihte dahil olan ve kısa sürede *Samuel Beckett* gibi ünlü yazarların bile ürün verdiği bir tür haline gelen radyo tiyatrosu, dekordan, ışıktan, makyajdan ve diğer tüm görsel araçlardan yoksun bir tiyatrodur. Dinleyicinin hikayenin geçtiği mekanı anlaması ve dolayısıyla kendini oyunun içinde hissetmesi için tek araç sestir. Hikaye birinin kulübesinde geçiyorsa gıcırdayan taban döşemesi, ancak çarparak kapanabilen kapı gibi detaylar, o

mekanın zengin ya da fakir birine ait bir yer olduğunu kavramamızda bize önemli ipuçları verir. Aynı şekilde at arabasıyla gelen kişi içeri girip konuşmaya başladığında, arkada uzaklaşan at arabasını duymamız görsel bir filmdeki arka plan aksiyonlarından farksızdır. Demek ki ses kuşağı, görsel kuşağın ortaklığından yoksun olduğu durumlarda bile, sadece önde olan biteni tanımlamaktan, bir konuşmayı aktarmaktan ya da onu müzikle desteklemekten çok daha fazlasını yapabilme imkanına sahiptir. Ses kuşağı ile üretilebilecek varyasyonlar, öykü anlatımına yönelik numaralar (trick) görsel alandaki kadar çok ve çeşitli olabilir. Sinema endüstrisi sesle ilerledikçe bu alanda yapılabilecek şeylerin zaman içinde daha çok farkına varılmıştır.

Bazen ses kuşağındaki öğeler birbirlerinin fonksiyonlarını da paylaşırlar. Ingmar Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar (Cries and Whispers)* (1972) filminde birbiriyle mesafeli iki kız kardeş en sonunda aralarındaki görünmez duvarı aşıp konuşmaya başlarlar. Konuşmayı istemeyen kız kardeş bu duvarın yıkılmaması için o kadar çok şey söyler ki, artık kelimelerin bir anlamı kalmaz. Barıştıklarında iki kız kardeşi yakın planda konuşurken görürüz ama sesleri bize ulaşmaz. Bunun yerine filmin tek çello ile icra edilen skor müziğini duyarız. Kelimelerin tükendiği bir yerde, birbirlerine ne söylediklerinin bir önemi yoktur (Bergman sonraki bir kavga anında orada söylenilen ama bizim bilmediğimiz şeylere atıf yapsa da). Neredeyse tek bir mekanda geçen ve sadece yedi oyunculu olan bu film, sesle ortam oluşturma adına da güzel bir örnektir. Ölüm döşeğindeki Agnes, ona bakan iki kız kardeşi ve esas bakıcısı Anna'nın yaşadığı bu büyük malikanede, ölüm dinginliği hakimdir. Filmin çoğunda arkada saat sesleri sürer. Jenerikte de yer alan bu saatler sadece Agnes için değil, herkes için zamanın tükeniyor olduğu duygusunu beslemektedir. Filmde geçmişe gidişlerde, insert baş çekimleri adeta bir kapı gibi kullanılmıştır. Bu insert'lere filmin adını da hatırlatan fısıltılar eşlik eder. Kız kardeşler arasında geçmişte olan ama çözülmeyen meseleleri işaret eden bu fısıltılara, hezeyan ya da ağır hastalık dolu çığlıklar eşlik eder. Yönetmen aslında işitsel bir kontrast olan (fısıltı-çığlık) üzerinden oluşturduğu hikaye ile bir alegori yapmıştır.

Bazen de ses kuşağında arka planda bulunan öğeler bile anlatımın geneliyle ilişki kurarlar. *The Marriage of Maria Braun (Maria Braun'un Evliliği*) (1979) filminde

*Fassbinder*, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir Alman kadının hayatını inşa edişini konu alır. Paralel şekilde filmin değişik kısımlarında, öndeki konudan alakasızca arkadan (kadraj dışı şekilde) inşaat gürültüleri gelmektedir. Baştan kurulan bir ülkenin içinde, ana karakterin hayatı da kendi çabaları ile baştan inşa edilmektedir. Filmin geçtiği uzam ile filme konu olan ana karakter aynı ortak paydada buluşurlar. Bunun işareti de ses kuşağındaki bir detaydır. Andrei Tarkovski sinemada sesin önemini şöyle vurgular:

> "..tıpkı görüntü gibi sesin de edebi anlamda, sembolik olarak veya herhangi bir şeyi betimlemek iddiasıyla kullanılması mümkündür. Sinemanın işitsel yönünde de aynı şekilde her türlü 'çok anlamlı ayrıntılar', 'yönetmen buluşları' olabilir. Kısacası, izleyici için... her türlü 'dolap çevirmeler' ve 'ipuçları'nı sesle de verebiliriz" (Arslanyürek, 2012:128)

Ses kuşağının kullanımındaki acemiliklerle ilgili olarak Tarkovski şöyle devam eder:

> "Sesin filme, onunla bir şeyler ifade etmeye çalıştığımız sanatsal bir anlatım aracı yahut bir yaklaşım veya üslup gibi girmesi gerekir. Bizim sinemamızda, genellikle kadrda boşluk olmaması için her yerden bir ses çıkması geleneği var, başka bir şey değil. Kısaca belirtmek gerekirse bizim tarlalarımız henüz sürülmüş değildir..." (Arslanyürek, 2012:128).

Sovyet sinemacılarının ses kuşağına temkinli yaklaşımına rağmen, okyanusun öbür tarafında sesli sinema çok kısa süre içinde, izleyiciden gelen yoğun talebi karşılamak amacıyla yaygınlaşmıştır. Amerika'daki sesli sinema üretimi kısa sürede diğer sinema pazarlarına da yayılır. Sinema üreticileri ve kuramcılar, eski film yapım yöntemlerini korumak amacıyla bu kadar temkinliyken izleyicilerin sesli sinemaya yoğun ilgisi neden kaynaklanmaktadır?. Artık sesin dahil olduğu filmsel anlatımda, ses kuşağı nereye konumlanmaktadır, içindeki diyaloglar, ses efektleri ve müziğin çalışma prensipleri nedir? İşitsel ve görsel öğeler izleyicinin kafasında anlamların oluşmasına ne şekilde katkıda bulunurlar? Bu bölüm, bu soruların cevaplarını analiz etmeyi hedeflemektedir.

### 2.2.1 Erken Dönem Kuramcıların Sese Yaklaşımları

Sesin sinemaya girişi, daha önce de anlattığımız üzere, aslen müziği film ile eşgüdümlü hale getirmeyi hedeflemektedir. Ancak biraz da tesadüfler sonucu dahil olan diyaloglar, sinema izleyicisi üzerinde müzikten çok daha büyük bir yankı uyandırmıştır. İnsan sesinin ilk defa görüntüyle eşlendiği *The Jazz Singer*'ın (Alan Crosland, 1927) dönemine göre getirdiği büyük gişe (3 milyon $) sektörün dikkatini bir anda sesli filmlere çeker. Takip eden yıllarda Warner Bros. yine başrolde Al Jolson ile *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) isimli bir müzikal daha yapar ve gişe başarısını bu sefer ikiye katlar. İki filmde de genel görünüm sessiz dönem filmlerinden farksızdır. Farkı yaratan arada *Al Jolson*'ın söylediği şarkılar ve aradaki ufak konuşmalarla insan sesinin duyuluyor olmasıdır.

Yine de bu filmler all-talkie denen bütün konuşmaların sesli aktarıldığı filmlerden değildir. *Warner Bros.* ve diğer stüdyolar talep karşısında bu all-talkie'lerden bol miktarda üretmiş ve gişede iyi para kazanmışlardır. Yine de bu yeni eklentinin ilk heyecanı geçtiğinde yapımcılar ve yönetmenler, kucaklarına bırakılan bu yeni sinema şekli ile ne yapacaklarını henüz bilmemekteydiler.

Zaman içinde, sinema üretiminde varlığı tartışılmaz bir hale gelse ve hatta izleyiciler, film üretenler ve kuramcılar tarafından kanıksansa da senkronize sesin sinemaya girişinin o zamanki film evreninde nasıl karşılık bulduğu, olaya zamansal perspektiften bakabilmemiz için oldukça ilginç verilerle doludur.

Sesin görüntüyle senkron hale gelmesi ve bunun stüdyolarca kabul edilen bir metot olup, seri halde sesli ve hatta konuşmalı filmler üretilmesi; sessiz sinemanın gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş ve bu sanatın devleri haline dönüşmüş sinemacılarda farklı tepkilere yol açmıştır.

İlk olarak Amerika'da başlayan sesli film hareketi, diğer coğrafyadaki sinemacılarda farklı karşılıklar bulmuştur. Sesin faydalı olabileceğini de temkinlice ifade eden bu görüşler, özellikle diyalogların sinema evrenine girmesi konusunda derin bir çekince içindedir. Bunlardan ilk olarak ele alacağımız Sergei Eisenstein, ses görüntü senkronizasyonunun sağlandığı 1928 yılında kariyerindeki büyük yapıtlarla sadece Rus değil dünya sineması

üzerinde de etkisi olan önemli bir yönetmendir. Sadece film yönetmenliği değil, tiyatrodan dansa ve hatta pedagojiye kadar olan geniş ilgi ve uzmanlık alanları ile Eisenstein diğer çağdaşlarının önüne geçmektedir. Günümüze kadar gelen ve devrim yaratan kurgu tekniklerinin icadında Rus sineması, Rus sineması içinde de Eisenstein başat roldedir. Sinemada ses yerini aldıktan çok sonra 1944 yılında yazdığı ve bir iç monolog gibi tınlayan *'Immoral Memories'* başlıklı otobiyografik metinlerinde[76] ('46 yılında geçirdiği kalp krizi ve beraberindeki ölüme yakınlık hissinin güçlenmesi sebebiyle tamamlama sürecini daha da hızlandırmıştır) Eisenstein, görsel-işitsel üzerine düşüncelerini paylaşır. Eisenstein müzikteki karşısürüm (*counterpoint*) tekniğinden ve özellikle *fugue* formundan çok etkilenmiştir. Fugue klasik müziğin barok döneminde zenginleşen, dört hat halinde yazılan ve karşısürüm tekniğinin kullanıldığı bir müzikal formdur. Karşısürüm tekniği birden çok melodinin eş zamanlı ve kontrast oluşturacak bir kombinasyonda sunulmasıdır. Bu melodik hatlar armoni ve motiflerle bir arada tutulmaktadır. (Robertson, 2009:14) Eisenstein sesin sinemada kullanımının bir çeşit görsel-işitsel karşısürüm olması gerektiği sonucuna varmıştır.

Eisenstein, diğer iki ünlü yönetmen arkadaşı Vsevolod Pudovkin ve Grigori Alexandrov'u da yanına alarak 1928 yılında sinemada sesin kullanımı ile ilgili bir bildiri yayınlar. O zaman itibarıyla (1928) sözkonusu Sovyet sinemacıların gördüğü yegane sesli filmler Alman Tri-Ergon teknolojisiyle çekilmiş olanlar (1926) ve Sovyet icadı Tager sistemini kullananlardı (1927 ve 1928, sonrada Tagephone ismini almıştır). Dolayısıyla bildiri, aslında sesli filmin kullanımı ile ilgili Amerika'daki örnekleri görmeden temelden yeni bir öneri getirmeyi amaçlamaktadır (Leyda, 1960:273). Eisenstein'ın *Film Biçimi* kitabında da yer alan (1985:336) bu ortak bildiride sesli sinema, tarihsel diyalektik gelişimin doğal bir sonucu olarak zaten beklenen ama kullanımı çok 'tehlikeli' sonuçlara yol açabilecek bir araç olarak ortaya konmuştur. Sinemanın emekleme döneminde Avrupa ve Amerika sinemalarından hem haberdar olup hem de onlardan bağımsız bir şekilde gelişen Sovyet sineması, özellikle görsel kurgunun önemi üzerine inşa edilmiştir. *Juxtapose* diye

[76] 1984 yılında yayınlanan eserde kendisi içinde bulunduğu durumu, bir cümleye ya da bir paragrafa başlarken nereye gideceğini kestiremiyorum diye tanımlar. Bu yapı eksikliği metinlerdeki iç monolog hissini kuvvetlendirmektedir.

adlandırılan çekimler arasındaki ilişkiler, kullanılan çekim ölçekleri ve kadraj içi leke düzeni gibi konular Sovyet sinemasal anlatımının esas araçlarıdır. Sovyet sineması, arka arkaya gelen bağımsız parçaların ortaya çıkardığı toplam anlam üzerinden anlam üretimine inanmıştır. Örneğin Eisenstein'ın *Oktober* (1927) filminde Çarlık Rusyası'nın başbakanı ve -filmin diegesis'iyle bütünüyle alakasız biçimde- kabaran bir tavus kuşu arka arkaya gösterilerek, başbakanın kendini beğenmiş tabiatı anlatılır. Eisenstein ve arkadaşları yeni bir öğe olan sesi de bu şekilde kullanmak isterler. Onlara göre ses görüntüde zaten anlatılan şeyi desteklememeli, yani olan şeylerin mesela konuşmaların ya da aksiyonların sesleri eklenmemeli, aksine gösterilenin dışında çağrışımlara yol açacak yeni bir araç, yeni bir anlatısal katman olarak ele alınmalıdır. Buna *kontrapuntal* ya da *karşısürüm* yöntemi denir (Eisenstein, 1985:338).

Özetle Eisenstein ve arkadaşları konuşmanın sinemaya dahil olması ile ellerindeki en önemli araç olan görsel kurgu anlamında bir gerileme yaşanacağından endişe ederler. Aslında ilk talkie'leri incelediğimizde endişelerinde pek de haksız olmadıklarını görürürüz.

Rudolf Arnheim 1933 tarihinde yazdığı *Film* kitabında[77] sessiz filmin aslında ayrı bir anlatım biçimi olduğuna değinir (Arnheim, 1957:106). Sesin filme dahil olması sessiz sinemaya getirilen bir yenilik değil, tamamıyla başka bir anlatım formunun ortaya çıkışıdır. Arnheim'ın aktardığına göre Chaplin, sessiz filmlerinde diğer karakterler konuşsa da hiçbir zaman dudaklarını bile oynatmamıştır. Konuşmasının yerini pantomim almıştır; *The Pilgrim* filminde (Charlie Chaplin, 1923) vaiz kürsüsüne çıktığında bile David ve Goliath'ın hikayesini hareketleri ile anlatır (1957:107). Sessiz filmlerde filmdeki sesler, hatta yer yer ses efektleri bile görsel karşılıklarla anlatılır. 1928'de çekilen *The Docks of New York* filminde (Josef von Stemberg) ateşlenen silahın sesi, etraftaki aniden havalanan kuşlarla gösterilir. Silahın patlama sesini duymasak bile, kuşların davranışından o sesin orada oluştuğunu anlarız. Sessiz sinemadaki konuşmalar da yine gerçek hayattaki gibi değildir. Oyuncular ağızlarını oynatırlar ama genelde anlamlı şeyler söylemezler. Konuşma daha çok dudak hareketlerine ve görselliğe dayalı bir durumdur. Aynı şey sessiz filmlerdeki

[77] Sonradan dört farklı makalesi daha eklenerek *Film As Art* ismiyle tekrar yayınlanmıştır

kahkahalarda da geçerlidir. Oyuncular ağızlarını kocaman açarlar ve bunu kameraya bariz şekilde gösterirler. Arnheim bunların gerçek hayattaki kahkaha sesinden daha etkili olduğunu söyler (1957:110). Arnheim'a göre bu seslerin böyle görsel şekilde ifade edilmesi sadece sessiz filmin çaresizliğinden kaynaklanmayıp, tamamen sessiz sinemanın sessizliğinden kaynaklanan bir anlatım zenginliğidir (1957:109).

Bunun tam karşısındaki durumda sözel alanın etkisiyle ilgili, Shakespeare oyunlarındaki diyaloglar en basit ifadeler için bile oldukça zengin yazılmıştır, sanki hiç görsel bir desteği olmasa bile (örneğin radyo tiyatrosu gibi) hala mesajı iletebilecek haldedirler. Ancak Arnheim önce tiyatrodaki görsel değişimle, sonra da sesli sinemanın icadı ile diyalogların çok daha basit cümlelere indirgenebileceğini düşünmektedir. Bu şekilde görsel alana daha fazla imkan tanınabilir. Arnheim'a göre sesin girişi sinemanın gerçekliğini arttırmış ama temsili bir sanat olan sinemada kökten bir gerilemeye yol açmıştır (1957:214-216) (Buhler, 2014:189).

### 2.2.2 Filmde Anlam Oluşumu Üzerine Teoriler

Temel anlamda film izleme deneyimi pasif bir eylemken, diğer herhangi bir konuda olduğu gibi film konusunda çalışma yapmak da aktif bir zihin düzeyi gerektirir (Marks, 1997: 284). Bu durum çeşitli şekillerde formüle edilmişse de en ikna edici açıklama *Walter Benjamin*'in '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' isimli çalışmasında ele alınmıştır. Burada ana konu yirminci yüzyılın politik koşullarının sanat üzerindeki etkisi olsa da bir paragrafta Benjamin filmin oynatıldığı perde ile resmin yapıldığı tuval üzerinden hareketli görüntünün izleyici üzerindeki etkisine değinir:

> "Resmi izleyen, resme dikkatlice bakmadan evvel kendini dış dünyadan soyutlayabilir ancak bu sinema izleyicisi için geçerli değildir. Ekranda birbiri ardına akmakta olan görüntülerde aynı soyutlama mümkün olmaz." (Benjamin, 2012:50)

Filmin yapısını iyi bilse de sinemanın ilerideki önemini görememiş olan ve genel

olarak filmin kendisinden pek hoşlanmayan Duhamel bu durumla ilgili kendi ilk deneyimini şöyle aktarır. “Düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerim hareketli görüntülerle yer değiştirdi.” (Aktaran Benjamin, 2012: 75)

Walter Benjamin filmin izleme yeteneklerimizi ‘tutuklaması’na yükseltilmiş bir akıl düzeyi ile karşılık vermemizi tavsiye eder. Gelgelelim film çalışmaları alanında, bu şekilde bir mental ön hazırlık bile yeterli gelmemektedir. Analitik anlamda en dikkatli izleyici bile filmde gördüğü ve duyduğu her şeyi aklında tutmakta zorluk yaşar. Bu yüzden kişi filmi ele almakta başkaca yollar bulmak zorundadır. Hem aynı filmin defalarca izlenmesi ve hem de çok sayıda film izlenmesi filmin bu “şoklayıcı” etkisini azaltır. *Moviola*[78] gibi bir araçla filmi kare kare izlemek de teker teker karelerin algılanmasını değiştireceğinden bu şoklama etkisini giderebilir. Bunun dışında kişi tamamlayıcı materyallerden de yararlanabilir: Filmin senaryosu, film müziği için alınan notlar, cue sheet[79], film müziğinin kendisi, yapılan kayıtlar gibi (Marks, 1997: 284-285).

Tabii ki bu şekilde sadece materyallerle filmi değerlendirmek bizi filmin tamamını değerlendirmekten alıkoyar. “Filmler seyretmekten başka bir şekilde değerlendirilemez” diye öğrencilerini uyarır Raymond Spottiswoode: “Filmin içinde etkili olan hiçbir şey doğrudan yazılan senaryoya ya da film müziğine bağlı değildir”. Yaklaşım doğrudur, hiçbir yazılı ifade kameranın neler gördüğünü ya da mikrofonun neler duyduğunu tam olarak tanımlayamaz. Filmin metni aslında, Raymond Bellour’un belirttiği üzere atıf yapılamaz bir metindir (Aktaran Marks, 1997: 12). İşlevi görüntünün oluşturulmasına yöneliktir. Yine de film üzerine çalışanlar eksik olsa da olmasa da diğer materyallere ihtiyaç duyar. Benjamin'in bahsettiği gibi, filmi izlemek ve onun üzerine çalışmak neredeyse birbirine zıt deneyimlerdir. Yukarıda adı geçen yardımcı materyaller bu iki deneyimi bir araya getirmeye yardımcı olur. Bunun da ötesinde pelikülün dışındaki bu materyaller kendi başlarına araştırma konusu olabilecek özgün değerler taşımaktadırlar.

Sinema diğer anlatı türleri gibi bir metin üzerinde ilerler. Burada tabii ki illa yazılı

[78] 1924'te Iwan Serruier tarafından icat edilen, filmi kurgularken kare kare takip etmeye yarayan araç
[79] Film müziğinin hazırlanmasında müzikle ekrandaki görüntünün eşgüdümlü geleceği noktaları listeleyen hazırlık metni. Cue sheet'teki her bir nokta cue point olarak adlandırılır.

formda olan bir metin değil, görsel-işitsel bir metinden bahsedilmektedir. Aynı diğer anlatı türlerinde olduğu gibi bu metin de izleyicisinin kafasında değişik düzeylerde ve çeşitlerde anlamların oluşmasına yol açar. Bu anlam oluşumu farklı kuramcılar tarafından analiz edilmiştir. Anlamın oluşumunda materyalin kendisinin dışında onun izleyiciye nasıl ulaştığından (reception), izleyicinin öznel geçmiş deneyimlerine pek çok farklı parametre beraberce çalışmaktadır.

En genel bakışla filmin izleyicide oluşturduğu anlam katmanları David Bordwell'in küresel ölçekte yaygın olarak ders kitabı olarak kullanılan Film Art: An Introduction kitabında şu şekilde ele alınmıştır: Göndergesel (referential) anlam, görünen (explicit) anlam, ima edilen (implicit) anlam ve bulgusal (symptomatic ya da repressed) anlam (Bordwell ve Thompson, 2008:60).

**Göndergesel anlam**, filmin sunumunda filmle gelen ve anlatıyı ana hatlarıyla barındırmasıyla filmin hikaye özetine (plot) oldukça yakın olan anlamdır. Bu oldukça somut ve ortak günlük hayat deneyimlerine dayanarak elde edilen anlamdır. *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) filmi özelinde alırsak göndergesel anlam şu şekilde olabilir: Büyük Buhran zamanında büyük bir hortum Kentucky'de ailesinin çiftliğinde yaşayan bir kızı alır ve Oz ülkesi diye anılan gerçeküstü bir diyara götürür. Bir dizi maceradan sonra, genç kız evine geri döner.

**Görünen anlam**da, iletilmek istenen mesaj hala bir ölçüde somut ve filmde sunulduğu haliyledir. Göndergesel anlam gibi görünen anlam da filmin bütünüyle sıkı bağlarla bağlıdır. Size biri filmin ana fikrini sorsa vereceğiniz cevap büyük ihtimalle görünen anlam ile ilişkili olacaktır. Ne var ki, pek çok diğer anlatı türü gibi bir film de tek bir anlamdan ibaret değildir. Filmin ana fikri gibi görünen bir cümleyi duymak (filmin içinde de yer alabilir) bütün filmi izlemekle aynı deneyim değildir. *Oz* örneğine dönersek, evdeki sorunlardan kurtulma ümidiyle evden ayrılmayı düşünen ergenliğin eşiğindeki bir kız, ancak eve döndükten sonra ailesini ve arkadaşlarını aslında ne kadar sevdiğinin farkına varır. Filmin ana karakteri Dorothy'nin filmin sonunda söylediği "ev gibisi yok" sözünü bu filmin ana fikri olarak ele alırsak; sadece bu sözle yetinip, filmi izlemeyecek olan kişiler haliyle bu filmi izlemiş sayılmaz. Dorothy de zaten bu sözü evde ayaklarını uzatmış kahve içerken

durduk yere değil, başından geçen bir dizi maceranın ardından söylemektedir. O maceralara tanık olmadan, filmin vardığı son nokta bu olmasına rağmen, bu sözün anlamını tamamıyla kavramamız mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda, 'bu filmin anlamı nedir?' sorusundan ziyade 'bu filmdeki anlamlar birbirleriyle nasıl bir ilişki içerisindedir?' sorusunun peşinden gitmemiz daha anlamlı olacaktır.

**İma edilen anlam**, diğer iki anlama göre daha soyuttur. Filmde açıkça söylenen ya da anlatılan şeylerin içinde karşımıza çıkmaz. Filmde anlatılanlar üzerine izleyenin yaptığı **yorum**lardan elde edilen bir anlamdır. Bunun oluşması için izleyicinin aktif bir çaba göstermesi, kendisine sunulan verileri, bir anlam çıkarabilecek şekilde organize etmesi gereklidir. Yine Oz filminin özelinde alırsak, yakında yetişkinler dünyasının zorluklarıyla karşılaşacak olan bir ergen, çocukluğun basit dünyasına dönmeyi istemektedir. Ancak en sonunda büyümenin getirdiği gereklilikleri kabul eder.

İma edilen anlamla birlikte, filmde anlam oluşumunda önemli bir öğe olan yorumdan ve yorumlamadan bahsetmemiz gerekir. Bazı yazarlar yorumlama ile anlam çıkarmayı tamamen aynı şeymiş gibi kullansa da aslında ikisi oldukça farklıdır. Bu geniş anlamda kullanımın arkasında yatan şey, daha büyük bir ölçekte bakıldığında her anlama eyleminin biraz dolaylı olmasındadır. Bir şeyi anlarken yaptığımız sadece etraftan gelen verileri kaydetmek değil, onlara belli ölçüde bir yorum getirmektir. En basit bir algısal karşılaşma bile büyük ölçüde 'yorumlayıcı'dır (Bordwell, 1991:2).

Ancak yorum üretmekten bahsedince bu noktada film medyumunun doğasından gelen birtakım farklılıklardan da bahsetmek gerekir. 1920'lerde zamanın önde gelen sanatçılarından *Man Ray* dört tane kısa metrajlı filmin yönetmenliğini üstlenmiştir[80]. Ancak 1930'ların ortasında sinematik medyumu terk etme kararı alır. *André Breton* ve *Paul Eluard*'la olan iş birliğinin sona ermesinin hemen ardından gerçekleşen bu durum üzerine, doğrudan olmasa da dolaylı olarak eski ortaklarını işaret ederek sözkonusu dönemden özgeçmişinde şöyle bahseder.

"Bir kitap, bir resim, bir heykel, bir çizim ya da herhangi bir somut nesne her

[80] *Le Retour a la Raison, Emak Bakia, L'Etoile de Mer* ve *Les Mysteres du Chateau de Dé*

> zaman birinin değerlendirmesine tabidir, takdir edilir veya yok sayılır. Oysa izleyenin önündeki bir montaj (film), sunulduğu sürede toptan bir dikkat konusunda ısrarcıdır…. Ben durağan bir işin kalıcı hareketsizliğini tercih ediyorum. Bu bana, var olan koşulların dikkatimi dağıtmasına izin vermeden, keyfime göre işlerimi üretme imkânı tanıyor. Savaştan önceki son birkaç yılda, profesyonel fotoğraf çalışmalarımın arasında, resim yapma, çizim ve heykeli ikame edecek gerçeküstü objeler (dört film) üretimine yoğunlaştım. Bunlar grup'un (üçlü gruplarından bahsediyor) desteklediği dergi ve sergilerde yer buldu." (Aktaran Levi, 2010:51)

Man Ray'in sinemaya olan bu sitemi aslında Louis Aragon'un sinemanın, izleyiciyi "yer değiştiren" ve içerdiği objeleri "başkalaştıran" gücü üzerine söylediklerinin ya da Breton'un coşkuyla sinemanın "imha edici" potansiyelinden bahsetmesinin tam tersini ifade etmektedir. Aslında sürrealist sanatçılar sinema medyumunu ruhi ve halüsinasyon benzeri yapısı yüzünden çok sevmişken, Man Ray'in bu çıkışı çok anlamlı gelmeyebilir. Ancak sinemaya sıcak bakan sürrealistler daha ziyade şiirle ve sözelle ilgili olanlardır. Man Ray ise bir süreliğine onun daha çok plastik imkanları ile ilgilenmiş, sonradan da sinemayı açıkladığı sebeplerle terk etmiştir. Sinemada yorumun ve dolayısıyla anlamın oluşmasında sinema medyumunun bu niteliğini de hesaba katmak gerekir. Sinema izleyiciyi adeta bir yorum yapmaya ve bu yorumu film süresinde ya da hemen ardında yapmaya zorlar haldedir. Bu sebeple bir film izleyicisinin 'hiçbir şey anlamadım ama filmi çok beğendim' demesi pek vaki değildir. Sinema medyum olarak önkoşul denebilecek bir şekilde karşılıklı alışverişe odaklanmıştır, film üreten ve izleyici arasında daha çok "ben öyküyü anlatacağım, sen de 'anlayacaksın'" gibi bir iş bölümünden bahsedebiliriz. Tabii bu anlama eylemi büyük oranda yorumlama ile yakından alakalıdır.

**Bulgusal anlam**, aynı ima edilen anlamda olduğu gibi soyut ve geneldir ancak diğer üç anlam şeklinden farklıdır. Diğer üç anlam filmin kendisine ve filmi üretenin amacına sıkıca bağlıyken, bulgusal anlam büyük oranda izleyen tarafından oluşturulur ve filmi üreten tarafından bile farkında olunmayabilir. İzleyicinin içinde bulunduğu sosyoekonomik koşullar ve diğer tüm faktörler bu anlamın oluşması üzerinde etkileyicidir. Eleştiri dünyası

perspektifinden değerlendirirsek, bulgusal anlam tüm diğer anlam türlerinden daha ön plandadır. Ne var ki bulgusal anlam, soyut yapısı nedeniyle bilerek ya da bilmeyerek suistimal edilmeye oldukça açıktır. *Oz* örneği üzerinden gidersek; insanın değerinin parayla ölçüldüğü bir toplumda, aile ve ev insani değerlerin son sığınağı olabilir. Bu durum özellikle 1930'larda Amerika'da olan ekonomik kriz gibi zamanlarda, daha da ortaya çıkmaktadır (Bordwell, 2006:62).

Burada Bordwell tarafından ortaya konan anlam düzeyleri kuşkusuz tartışmaya açıktır ama filmin kendisinden kaynaklanan ve izleyici tarafında yorumla üretilen anlam çeşitleri arasındaki ikili ayrımı (ve bu kuvvetlerin sıklıkla birlikte çalıştığını) göstermek açısından oldukça önemli bir başlangıç noktasıdır.

Sinemada anlamın oluşumunu analiz etmek için kullanılan tek yol tabii ki bu değildir. Christian Metz aynı analizi göstergebilimsel açıdan yaparken[81], farklı kuramcılar filmdeki malzemeye ya da izleyici oryantasyonuna dayanarak farklı analizler ortaya koymaktadırlar.

İzleyici yönünden ele aldığımızda yorum parametresi dışında başka durumlar da anlamın oluşması konusunda belirleyici olur. Filmin sizde oluşturacağı anlam, içinde bulunduğunuz toplum, sosyal grup ve hatta dönemle ilgili de olabilir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde 1915 yılında çekilen *The Battle Cry of Peace* (James Stuart Blackton, Wilfrid North) filmini ele alalım. Başkan Theodore Roosevelt'in açıktan desteklediği[82] ve A.B.D. henüz 1. Dünya Savaşı'na girmemişken çekilmiş olan film ülke içinde geniş bir yankı bulur. Filmin genel konusu düşmanın saldırısına karşı hazırlıklı olmak olarak özetlenebilir. Bu sessiz dönem filminin hikayesinde, düşman ülke içindeki pasifistleri de destekleyerek Amerika'nın savunma gücünü azaltır ve New York, Washington gibi büyük kentlerden başlayarak tüm ülkeyi işgal eder. Film Amerika'da bir propaganda aracı olarak kotarılmış olsa da, aynı film Kıta Avrupası'nda da ilgiyle karşılanır. Zwaan ve Gerber, İsviçre ve Hollanda örneğinde bu filmin nasıl karşılandığı (reception) ve ne şekilde anlam oluşturduğu

[81] Sinemada Anlam Üstüne Denemeler kitabı bunun hakkındadır.
[82] Roosevelt, yetkili generalini ikna ederek bir alay deniz piyadesinin figüran olarak filmde yer almasına ikna eder.

hakkında ülkeler arası (crossnational) bir çalışmaya imza atmışlardır. İsviçre'deki Alman propaganda subayları filmdeki düşman imajının anti-Alman görünüşünden oldukça rahatsız olurlar. Hollanda'da ise başka bir durum öne çıkar. Hollanda filmleri genelde grafik olarak şiddeti yansıtmaktan epey uzaktır. O savaş yıllarında dahi etraftaki savaş hakkındaki filmler genelde kahramanlık ve vatanseverlik temalıdır. *The Battle Cry of Peace* ise bunların tam tersine zamanına göre oldukça sert şiddet içeren sahnelere sahiptir. Bu özelliğiyle diğer filmler arasından öne çıkar ve gösterime girmesiyle medyada geniş olarak yer bulur. Film aynı zamanda propagandaya yönelik oluşu ve sanattan uzaklaşmasıyla da eleştirinin konusu olur (Zwaan ve Gerber, 2017:170-171).

Bu kadar çok değişkene sahip bir alanda, genel bir anlam üretme çabası olarak sinema eleştirmenliğinin fonksiyonunu sorgulamak aklımızdan geçebilir. Sinema eleştirmeni sonuçta kendi başına bir yorum getiren kişidir. Kendisine sunulan sinematografik malzeme diğer izleyicilerle aynıyken, eleştirmen bunu farklı şekilde görme iddiasında olan kişidir.

Filmde ve genel olarak anlatılarda anlam oluşumuyla ilgili bir diğer yaklaşım odağını izleyici olarak alan Şema (Schema) teorisidir. Şema teorisine göre, bir bilginin kodlanması ve işlenmesi, uzun süreli hafızadaki görece daha güvenilir olan bilişsel yapılar (şemalar) sayesinde olmaktadır. Bu bilişsel yapılar kavramlar hakkındaki bilgiler, kişiler, olaylar ve kişinin kendisidir. Bireyler bir uyaranla karşılaştığında o uyaranla eşleşen şema için kendi hafızalarını tararlar. Uygun şema bulunduğunda o uyaranı ilgili şemanın gösterdiği şekilde yorumlarlar. Çünkü insanlar bir uyaranı işlemek ve anlamak için daha önceki edinilmiş bilgilerini kullanırlar. Şema teorisi bilginin yukarıdan aşağı ya da kavram güdümlü olarak işlenmesinin bir örneğidir. Konu medyumun insan üzerindeki etkisine geldiğinde şemalar üç şekilde çalışır; birincisi kişiler için bilgi işleme sürecini kolaylaştırırlar, çünkü insanların bilgiyi bir yapı şeklinde organize etmesini ve edinmesini mümkün kılarlar. Eğer kişiler yeni bir bilgi sebebiyle şemalarını başkalaştırırlarsa bu düzen yok olur ve etrafımızdan gelen enformasyon ile başa çıkamaz hale geliriz. İkincisi, şemalar kişiye ulaşan enformasyonun hangi kısımlarının algılanacağına ve işleneceğine karar verir. Şemalar dünyayı algılayacağımız yolun yapısını belirler, bize ulaşan bir mesaj aklımızdaki şemayla eşleşince, aklımızdaki şemanın yapısıyla o mesajı algılarız. Üçüncü ve sonuncu olarak şemalar bir

mesaj yarım olarak geldiğinde onu tamamlamamıza imkan tanır. Şemalar şemanın içindeki bilgiyi temsil eden *slot*lar barındırırlar. Örneğin politikacı olmak şemasıyla iyi giyinmek, hazırcevap olmak, evli olmak ve bilgili olmak slotları eşlenmiş olsun. Bu slotlardan evli olmak slotu hakkında bir bilgimiz olmasa da bunun böyle olduğunu düşünürüz (Matthes, 2008:1-2).

Bu konuya farklı yönlerden ele alan anlam üretimi teorilerinin biri ya da birkaçı anlam üretiminde rol oynayabilir. Ancak kesin olan izleyicinin filmi izlerken anlam üretmek için tüm veriyi görsel ve işitsel olarak kendisine ulaşan bilgilerden edindiğidir. Bu görsel ve işitsel kuşaklar yukarıda bahsettiğimiz süreçlerle ayrı ayrı anlam üretme becerisine sahip olsa da film izleme deneyimi birbirleriyle karmaşık ilişkiler içinde olan görsel ve işitsel verilerin hep beraber çalışmasının somut bir sonucudur (Remael, 2012:256).

### 2.3. Se Kuşağının Öğeleri ve İşlevleri

Ses kuşağı (soundtrack) sesli filmin işitsel evreninin tamamına verilen isimdir. Bu işitsel evren içinde temel olarak üç öğe barındırır; **diyaloglar**, **müzik** ve **ses efektleri**. Bu üç öğe film içinde sürekli değişik seviyelerde karışarak ses kuşağını oluştururlar. Neyin daha ön planda olacağı filmin içinde anlatılmak istenenin niteliği ya da yönetmenin onu anlatmak için tercih ettiği yol gibi birçok farklı parametreye bağlıdır. Sesli sinemada diyaloglar anlatılan öyküyü ilerletmede birincil işitsel öğe olarak kabul görür; müzik öykünün duygusal yönüyle ilgili ipuçları taşır; ses efektleri ise görüntüleri destekleyen çevresel ve aksiyona dayanan seslerdir (Sözen, 2017:477)

Bugün filmi bir görsel ürün olarak ele almak oldukça geçmişte kalmış bir yaklaşımdır. Hatta filmin görsel ve işitsel yönünü ayrı ayrı ele almak bile aslında zaman zaman bizi yanıltıcı sonuçlara götürebilir. Bu yüzden Chion, görsel alanın sınırlılığına (kadrajda gösterilen alan aynı zamanda öykünün geçtiği alan için de sınırları oluşturur) rağmen, işitsel alanın sınırsızlığının (kadraj dışı sesler filme dahil olabilir) oluşturduğu imkanlara da vurgu yaparak filmin ses kuşağı yoktur önermesini getirmiştir. Ona göre filmde görsel ve ses iç içe

geçmiş birbirlerini tamamlayıcı öğelerdir (1994:68).

Ses kuşağı aslında bir tasarımın sonucudur. Diğer tüm tasarımlarda olduğu ulaşılmak istenen tek bir doğru sonuç yoktur. Yönetmenin hikayeyi nasıl yorumlamak istediğine göre en kullanışlı tasarım, diğer ihtimallerin arasından öne çıkar. Ses kuşağının üç öğesi film boyunca sürekli değişik kombinasyonlarla, nadiren de üçü bir arada kullanılır. Yukarıda bahsettiğimiz üzere her öğe değişik bir fonksiyona sahiptir. Ses kuşağıyla elde edilebilecek etkinin yelpazesi o kadar geniştir ki, sıklıkla yönetmenler bile kendi filmleri hakkında filmin oluşturulması sürecinde karar değiştirebilmektedirler. Sinema tarihinin bestelenip kaydedilmiş ama hiç kullanılmamış film müziği bölümleri ile dolu olmasının bir sebebi de budur. Söz konusu sahne için yönetmen önce müzikle uyanacak bir hislenimi öngörmüş ama sonradan çekimleri izleyince, oyunculuktan ötürü ya da sadece fikrini değiştirdiği için başka araçları tercih etmiş olabilir. Bu konudaki pek çok örnekten biri Steven Spielberg'ün *Saving Private Ryan* filmindeki çıkartma sahnesi için başta müzik kullanmayı planlayıp sonradan bu müziği neredeyse hiç (ya da bazı anlarda çok zorlanarak duyulabilecek bir volümde ve dolgu malzemesi niteliğinde) kullanmış olmasıdır. Ses efektlerinin gerçekliği destekleyici etkisi düşünüldüğünde bu aslında çok olası bir sonuçtur. Sahnenin genel yaklaşımı, izleyiciyi çıkartmayı yapan askerlerin arasına sokmasıdır. En başta daha askerler çıkartma gemisindeyken, kamera ve dolayısıyla izleyiciler, tıpkı orada bulunabilecek bir askerin bakış açısı ile bu çıkartmaya katılır. Aktüel kamera da bu hissiyatı destekler niteliktedir. Yönetmen izleyiciyi savaş alanının içine bu kadar sokmak isterken, olayın duygusal yönüne odaklanan öğe yerine gerçekliği arttırıcı öğeyi tercih etmesi gayet anlaşılır bir durumdur. Yine aynı amaçla bu filmde ses tasarımını yaparken ses ekibi, askerlerin savaş alanındaki gerçek deneyimlerini mümkün olduğunca filme taşımayı hedefler. Ses tasarımındaki bu yaklaşım izleyici sahnenin içine daha da fazla, hatta korkutucu derecede çeker. Sahnenin geneline baktığımızda gazilerin anlattığı şekilde karşıdan ateş eden belirsiz düşman çok az görünür ama hissettiğimiz başlıca şey yakınımızdan geçen mermilerin havadaki ıslığıdır. Tabii ki ölüm taşıyan bu mermiler sadece havada gezinmeyip bazen askerlere ya da diğer noktalara da isabet etmektedir. Bütün bu mermi saplanma sesleri de özenle ses kuşağına eklenmiştir. Yönetmen bariz bir şekilde o an askerlerin içinde bulunduğu hayati tehlikeyi bizim de sonuna

kadar yaşamımızı istemiştir.

Aynı filmin ses tasarımında yine gazilerin deneyimlerinden ilham alan ve sonra başka filmlerde başka şekillerde karşımıza çıkan bir işitsel anlatım tekniği daha kullanılır. Çıkartma sırasında ana karakter olan yüzbaşının (*Tom Hanks* canlandırmaktadır) yakınında bir bomba patlar. Kendisi yaralanmasa bile patlamanın büyüklüğü shell shock[83] ismiyle bilinen bir travmaya yol açar. Bir süre için o hareketli savaş ortamındaki tüm sesler neredeyse kaybolur ve uzun durağan bir ses perdesinin arkasından etrafı duyarız. Filmin ses ekibi dalga seslerini kaydedip başkalaştırarak bu ses perdesini tasarlarlar. Amaç deniz kabuğunun içinden gelen tipte uzun bir ses elde etmektir. Takip eden sahnede civardaki askerin bağırmasıyla çevresel sesler açılır ama sonra tekrar patlamadan etkilenmiş karakterin kulağından duymaya başlarız. Sahnenin görsel kısmı da karakterin gözüyle etrafı görmeye başladığında, izleyici olarak artık oradaki askerlerden birinin, hem de yakınında az önce top mermisi patlamış ana karakterin içine girmiş halde savaş alanındayızdır.

Filmlerde karakterin gözünden görmek, izleyicinin nispeten alışık olduğu bir durumdur ama karakterin kulağından duymak özellikle bu filmle kullanıma giren bir teknik olmuştur. Bilindiği gibi anlatım teknikleri, ancak filmi üretenle izleyen arasında üzerinde uzlaşılmış bir dizi kodun çalışmasıyla kullanılabilir. Örneğin görsel kurguyla ilgili iki art arda plan düşünelim: ilkinde baş planda gördüğümüz erkek karakterimiz kafasını çevirip sağa doğru baksın, ikincisinde ise etrafa bakınan bir kadın görelim. Sinema izleyicisi olarak ilk anladığımız adamın kadına baktığıdır. Aslında görsel olarak böyle bir bilgiye sahip olmasak da (adamı kadına bakarken ikisini bir arada gösteren bir plan yoktur) biz bu bilgiyi görsel kurgudan yaptığımız çıkarımla elde ederiz. Çünkü film izleme konusunda (jenerasyon olarak) çocukluğumuzun erken evrelerinden beri biriktirdiğimiz bir kodlar dizisine sahibizdir. Büyük ihtimalle arka akraya gelen bu planları hayatında hiç film izlememiş bir kişiye göstersek, o aynı sonucu çıkarmayacaktır. Filmin anlatım dili her zaman izleyicinin onayına muhtaçtır. Başka bir açıdan değerlendirilirse anlatılmaya çalışılan şey ile anlatılan

[83] Shell shock aynı zamanda post traumatic stress disorder olarak da bilinen savaş sonrası görülen psikolojik rahatsızlığın, askerler tarafından verilen ismidir.

şey birbiriyle örtüşmeli, izleyici mesajı doğru anlamalıdır. Saving Private Ryan filminde yeni denenen bu anlatım tekniği izleyici nezdinde bu testi geçmiştir.

Özetle filmin bilgi aktarımı üç kanal üzerinden gerçekleşmektedir (görsel, sözel, işitsel); filmin ses kuşağındaki öğeler bu kanalların ikisi ile ilişkilidir: **Diyaloglar** (sözel), **ses efektleri** ve **film müziği** (işitsel).

### 2.3.1.Diyaloglar

Anlatının tarihi insanlığın en eski zamanlarına dek uzanır. Konuşabilen hominidler bu yeteneklerini sadece bilgi paylaşımında değil, bilginin üretilmesinde de kullanmışlardır. Bugün de en ilkel insan topluluklarından en gelişmiş toplumlara kadar anlatı geleneği kültür üretiminin önde gelen parçasıdır. Ancak kültür üretiminden önce, daha küçük ölçekte anlatılar günlük hayatta bilgi edinirken de kullanımımızdadır.

Anlatının odak noktası olması film kuramında zamanla gelişmiş bir durumdur. Film kuramı 1960'ların ortasında epistemolojik ve psikolojik yaklaşımlara boğulmuştur. İlki nesne-odaklı (filmin kendisi) epistemolojik yaklaşımdır ki bu filmi ana parçalarına ayırıp kısımlar halinde analiz etmeyi öngörmektedir. İkincisi özne-odaklı (seyirci) epistemolojik yaklaşımdır. Epistemolojik yaklaşım, izleyici tarafından filmi izleme, anlama ve hatırlamada kullanılan güncel yöntemleri araştırmayı hedefler. Zamanla birinciden ikinciye doğru bir yönelim olmuştur. Bunlara ek olarak aynı zamanlarda ortaya çıkan bir başka trend ise anlatının, nasıl ortaya koyulduğundan ya da medyumdan bağımsız olarak kendi başına bir söylem olarak keşfedilmesidir. Bu tip yaklaşım zamanla anlatıbilim (*narratology*) adını alır. Anlatıbilimin yaklaşımı da epistemolojiktir; başta tanımlayıcı ve nesnel olsa da, zamanla 'izleyicinin yeterliliği'ne odaklanır. Odak, burada anlatısal metinlerin hem yaratılması hem de anlaşılmasını yöneten ve mümkün kılan koşullar üzerindedir (Branigan, 1992:xi).

Filmin anlatıbilimsel analizinde, diyaloglar yeni bir katman oluşumuna hizmet etmiştir. Görsel anlatıya ek olarak gelen bu ikincil (sözel) anlatı katmanı günümüz sinemasının oluşmasında önemli rol oynar.

Sesli sinema dönemini kendisinin öncülü sessiz sinema döneminden ayıran belki de en önemli unsur, çok tasarlanmadan olsa da sinemaya girişiyle sinema sanatının yapılış şeklini değiştiren diyaloglardır. Kelime anlamının etkisiyle diyalog deyince genelde iki veya daha çok kişi arasındaki konuşmalar anlaşılsa da bu filmin sesi için yeterince kapsayıcı bir tanım değildir. Film sesi ile ilgili çalışmalarda diyalog ile kastedilen filmin içinde yer alan ve dramatik akış içinde gerçekleşen her tip konuşmadır. Bu konuşma karakterler arasında geçebilir, karakterlerden biri kendi kendine konuşabilir, bir karakter büyük bir insan kitlesine seslenebilir ya da yine karakterlerden biri kameraya dönerek izleyici ile konuşabilir (aside). Bütün bu durumların hepsi diyalog kapsamındadır. Dolayısıyla diyalogları filmdeki bütün konuşmalar gibi değerlendirmek isabetli olacaktır.

Aslında daha geniş bir ölçekle ele alındığında diyaloglar, film boyunca karakterlerin ağzından çıkan her nitelikte sesi kapsamaktadır. Genelde anlaşılanın aksine sadece sözcükler değil, nefes sesleri, inlemeler, öksürme tıksırmalar bile filmin ses evreninde diyaloglar dahilinde değerlendirilmelidir. Zaten dublaj ya da ADR gibi filmin diyaloglarını yenilemekte kullanılan yöntemlerde konuşmalarla beraber bu sesler de kaydedilmektedir.

İnsan sesi bizim için diğer bütün seslerden daha büyük bir önem taşımaktadır. Duyduğumuz sesler karışımı içinde her duyulduğunda dikkati en çok üstünde toplayan ses, türdeşlerimizin sesidir. Bütün iletişim onun üzerinden sağlandığından, bütün sosyal yaşamımız insan sesi aracılığıyla gerçekleşir (Dolar, 2006:13). Ses kuşağının en önemli (ve her zaman en önde) öğesi olan diyalogların söylenişindeki detaylar bile, filmin izleyici tarafından nasıl anlaşılacağı konusunda belirleyicidir. Akla bir çırpıda gelecek bütün film yıldızları aynı zamanda sesleri ile de zihnimizde yer tutarlar. Sesleri, onların görüntüleri kadar kendilerine doğrudan bağlı birincil özellikleridir. Nasıl konuştukları seslerinin kalın mı, ince mi olduğu, tonlamalarının seksi mi yoksa korkutucu mu yoksa alaycı mı olduğu yine ses kuşağının içinde saklı olan bir bilgidir. Bu sebeple bir oyuncunun görüntüsü, bir dublaj sanatçısının sesiyle eşlenmiş halde üne kavuşursa[84], bu ikiliyi ayırmak film üreticileri açısından oldukça risklidir. İzleyiciler o oyuncuda bir tuhaflık olduğunu hemen sezerler ve

[84] Türk film endüstrisi Yeşilçam'ın neredeyse bütün yıldızları için bu geçerlidir.

ortaya konan işe karşı bir yabancılaşma efekti oluşur.

Filmin içinde insan sesinin geçtiği bir diğer durum da voice-over'lardır. Voice-over, konuşan kişi görünmeksizin görüntülerin üzerine yapılan anlatısal konuşmadır. İki şekilde filmlerde yer alır. Birincisi, filmdeki karakterlerden biri olmayan belirsiz bir anlatıcı tarafından yapılandır (*Third Person Narrative*), ikincisi ise karakterlerden birinin sesiyle yapılan voice-over'dır (*First Person Narrative*). Aralarındaki temel fark *diegesis* açısından yaşanmaktadır.

Karakterlerden biri tarafından yapıldığında voice-over, sadece iç ses olarak kullanılmaz bazen de hikayenin dışında kalarak seslenir. *The Book Thief* (Brian Percival, 2013) filminin açılışında (1:50), bulutların üstten görüntüsü üzerine bir dış ses ölümlülük hakkında konuşur. Kamera bulutlardan aşağı inip raylarda hızla giden buharlı treni görünce, voice-over da genel konulardan hikaye özeline doğru yaklaşmaya başlar ve şöyle der:

> "Sanırım kendimi düzgün biçimde tanıtmalıyım. Ama yakında benimle tanışacaksınız nasıl olsa. Yani vaktiniz gelmeden değil tabii. İnsanlardan uzak durmayı kendime prensip edindim"

Burada bir aside kullanımı söz konusudur. Henüz karakterin kim olduğunu bile görmeden, karakter bize hikayeye başlarında değil daha sonra katılacağını söyler. Bu durum karakterlerin ağzından yapılan voice-over'ların dramatik akışa nasıl hizmet edebileceğinin güzel bir örneğidir. Nitelik olarak bu voice-over'lar diegetic olsa da aslında hikayenin dışına çıkıp bize seslenmesiyle aynı zamanda non-diegetic bir nitelik de taşırlar.

Film izleme deneyimimize ait bir başka yön de izleyici olarak filmle ne şekilde iletişime geçtiğimizdir. Film izleyicisinin aslında bir nevi *dikizleyici* (voyeaur) olduğu yaklaşımından yola çıkalım. Aslında burada görsel yönle ilgili olan dikizleyicilik kadar başka bir durumun da olduğunu görürüz; *kulak kabartıcı* (eavesdropper) olmak. Filmdeki diyaloglar aslında bize yönelik değildir. Her ne kadar bütün diyaloglar biz izleyicilere bilgi akışını sağlamak için tasarlanmış gibi görünse de aslında filmdeki karakterler kendi aralarında konuşmaktadır. Konuşma doğrudan bizle ilgili değildir, biz kulak misafiri oluruz. Kulak kabartmak aslında atanmış bir terimdir. Film izleyicisi olarak sanki cinsel haz aldığımız ya da gizli güce sahip olduğumuz bir şey yapmakta olduğumuzu vurgulamaktadır

(Kozloff, 2000:14-15). Film izleme pratiği izleyicinin pek çok ön kabulü sayesinde çalışmaktadır. Filmdeki film müziği gibi non-diegetic öğeler ya da kişilerin kendi aralarındaki konuşmalara kulak kabartmış olmamız bu ön kabullerden sadece bir kaçıdır.

#### 2.3.1.1 Sözel Anlatımın Filmdeki Fonksiyonu

*Michel Chion*, *Audio-Vision* isimili kitabının hemen başlangıcında iki film için (*Ingmar Bergman*'ın *Persona* ve *Jacques Tati*'nin *Monsieur Hulot's Holiday* filmleri) sesle görüntüyü birbirinden ayırdığımız iki egzersiz önerir. *Persona*'da görüntüyü sesten ayırdığımızda ve *Monsieur Hulot's Holiday* filminde sesi görüntüden ayrı dinlediğimizde, iki seferde de farklı anlamlara hatta neredeyse farklı öykülere ulaşırız (Chion, 1994:125,209)

Chion sinemayı bir görsel sanat olarak ele almanın sadece bir illüzyondan ibaret olduğunu düşünmektedir. Sinema deneyimini bir görsel-işitsel illüzyon olarak görür. Bu illüzyon ses ve görüntü arasındaki ilişkinin en can alıcı yerinde konumlanmıştır. Chion buna eklenmiş değer (*added value*) ismini verir(1994:ix). Buradaki eklenmiş değer tanımı tamamen yanlış bir şekilde sesin kendi başına bir değeri olmadığı anlamına götürebilir. Aslında eklenmiş değer fenomeni, görüntü ve ses arasındaki senkronla ortaya çıkar ve birinin gördüğü ve duyduğu arasındaki anında ve zorunlu ilişkinin işlenmesi halinde kullanımdadır. Ekrandaki bütün düşmeler, esmeler, patlamalar tutarlılık ve gerçekliğe sesin aracılığıyla ulaşır. Ancak bundan da önce, en basit düzeyde eklenmiş değer görüntüyle birleşen metne ya da dile katkı sağlar. Dil konusuna bu kadar erken değinmemizin sebebi, sinemanın insan sesi odaklı (*vococentric*) hatta daha doğru bir tanımla kelime odaklı (*verbocentric*) bir fenomen olmasında yatar (Chion, 1994: 5).

Sinemada insan sesi önceliklidir, diğer seslerden daha yüksek önemde ve ayrıca ele alınır haldedir. Film setinde kaydedilen neredeyse yegane ses insan sesidir. Aynı şekilde yapım sonrası aşamasında da müzikteki bir solo enstrüman gibi mikslenir, ses kuşağındaki diğer öğeler yani film müziği ve ses efektleri sadece tamamlayıcı roldedirler. (Chion, 1994:5)

Buradan diyalogların, ses efektleri ve müzikten farklılaştığı bir noktaya ulaşırız. Bu

farklılaşma aslında aynı zamanda izleyicinin filmi nasıl anladığı ile de yakından ilgilidir.

Yukarıda değindiğimiz gibi film izleyicileri olarak biz, *vococentric* bir algılayışa sahibizdir. Belki de evrimimizin doğal bir sonucu olarak[85] bir ortamda ya da bir filmde duyduğumuz ses karışımının içine ne zaman insan sesi dahil olsa, bu dikkatimizi çekmede diğer tüm seslerin önüne geçer.

Ancak filmlerde duyduğumuz her insan sesini diyalog olarak değerlendiremeyiz. İnsan sesi bazen filmin arka planına ait bir kalabalıktan gelebilir. Filmin ana dilinin dışında bir dilde konuşan bir kalabalık da olabilir. Mesela bir Arap ülkesinde geçen bir filmde batılı ana karakter bir pazar yerinde gezinirken arkada Arapça konuşmalar duyuyor olmamız çok normaldir. Ancak bunlar diyalog değil, ses efekti grubuna dahildirler. Bunu zaten o film için başka dilde dublaj yapıldığında ya da filme altyazı eklendiğinde o kısımların çevrilmemesinden de anlayabiliriz. Bu durumda neyin diyalog olup neyin olmadığını anlamada çevirinin kapsamını bir kriter olarak almak yerinde bir yaklaşımdır. Bir yere kadar doğru sonuçlara ulaştıran bu yaklaşım, yine de bazı durumlarda geçerliliğini yitirmektedir.

Bazen karakterler birbirleriyle kendilerinin anladıkları ama bizim için çevrilmeyen, dolayısıyla bizim için anlaşılmaz bir dilde konuşurlar. Üstelik bu konuşmalar ses efekti olarak değerlendirilebilecek arka plan konuşmaları değil, bizzat filmin ana karakterleri tarafından da yapılan konuşmalar da olabilir. Aşağıda analizini yapacağımız *La Guerre Du Feu* filminde (Jean-Jacques Annaud, 1981) olduğu gibi bütün bir filmin yapay dil kullanımıyla geçmesi de mümkündür. Bu gibi durumlarda bile izleyici, insan sesinden anlam çıkarmaya çalışma alışkanlığından vazgeçmez. Burada diyalogların **kelimesel anlam**ından tamamen sıyrılıp, onların **tınısal anlam**larını kullanmaya başlarız. Kelimesel anlamı anlasak da anlamasak da diyalogların işitsel/tınısal anlamı bizim için büyük önem taşımaktadır. Benzer şekilde altyazıyla izlediğimiz bir filmde, anlamadığımız dildeki orijinal konuşmaları duymak için sesi açık bırakmamızın sebebi de yine diyaloglardaki tınısal anlama ulaşabilmektir.

Filmde ses konusu özelinde diyaloglardan bahsederken onları bu ikili anlayış ile (kelimesel anlam-tınısal anlam) analiz etmek daha yerindedir. Senaristin yazdığı kelimeler

[85] İnsanın işitme organları insan sesini ve ondaki detayları daha iyi duyabilecek şekilde evrimleşmiştir.

kendi başlarına bir anlam taşırlar, ancak onların oyuncular tarafından nasıl söylendiği, hangi bağlamda sarf edildiği, filmin ses kuşağına ne şekilde yerleştirildiği de en az kelimelerin kendisi kadar belirleyici başka bir anlam katmanından bahsetmemizi zorunlu kılar. Bu ikinci katman, diyalogların tınısal anlamlarıdır. Aktörlerin senaryoya getirdiği yorum da bu tınısal anlamın içindedir.

Diyalogların tınısal anlamı, filmde ses üzerine yapılacak analizlere konu edilebilecek bir film elemanıdır. Burada artık söz konusu olan kelimelerin anlamlarıyla bilgi aktaran sözel kanal değil, işitsel verilerle bilgi aktarımını sağlayan 'işitsel kanal'dır. Diyalogların tınısal anlamı, tıpkı işitsel kanalda yer alan diğer öğeler gibi (film müziği, ses efektleri) izleyici üzerinde hissettirmeden çalışır. İzleyici her zaman sonuçta ortaya çıkan anlama odaklandığından, o anlamın nasıl çıkarıldığı biraz geri planda kalan bir unsurdur.

Çalışmanın önceki bölümlerinde görsel ve işitsel algıların kıyaslanmasına değindik, görsel ve sözel bilgi edinimlerimizi kıyasladığımızda ise filmin izleyici üzerinde nasıl çalıştığı hakkında daha fazla ipucu edinmemiz mümkün olacaktır. Sözler yazılı halleriyle okunduğunda bir anlam üretirler ama onları birinin ağzından duyduğumuzda filmdeki bu ses zaman zaman çığlık atar, öksürür, kahkahalar atar, şarkı söyler, gürler, ağlar, ağıt yakar ya da belirli bir aksanla, ses yüksekliğiyle, tınısıyla, ritmiyle o yazılı olan sözleri söyler. Filmdeki insan sesi diğer insan sesleriyle, diğer seslerle, müzikle ve perdede o an görünen her neyse bir karşılıklı etkileşim içindedir (Gorbman, 2014:8).

Öte yandan işitsel tanımlama ya da yaygın olarak kullanılan ismiyle *audio-description (AD)*, sözel kanalın tek başına neler yapabileceği üzerine güzel bir örnektir. AD, görme engelli kişilerin görsel-işitsel ürünleri[86] 'izlemesine' olanak tanıyan bir sunum aracıdır. Filmin ses kuşağına o anda ne olup bittiğiyle, daha doğrusu ne göründüğüyle ilgili açıklama yapan bir çeşit 'voice-over' eklenir. Bu voice-over, diyalogların arasında ya da diğer sessiz anlarda, mümkün olduğu kadar yorumdan uzak bir şekilde, ekranda görüneni izleyiciye anlatır. Bazı boşluklarda AD olmayabileceği gibi, eğer kaçınılmaz bir tanımlama ihtiyacı varsa AD diyaloglar ya da diğer ses elemanlarının üstüne de konulabilir (Remael,

[86] Sadece sinemada değil, örneğin spor karşılaşmalarının yayınlarında da kullanılabilmektedir.

2012:258). AD aslında görsel ağırlıklı olduğu düşünülen sinema sanatının sözle ifade edilebilmesi açısından konumuzla yakından ilişkilidir. Radyo tiyatrosu formatından farklıdır, çünkü görsel boyutla ilgili sürekli bir tasvir içerir. Görsel kanaldan gelen bilgi, hikayedeki önemine göre bir evin renginden, bir arabanın büyüklüğüne ya da karakterlerden birinin yüzündeki söylenenlere inanmama ifadesine kadar çeşitlilik gösterebilir. Zengin görsel veri akışı içinde hikaye için en kullanışlı olanlar, o an sadece işitme duyusunu kullanmakta olan izleyiciye sunulur ve tamamen sözle (hikayenin dışından gelen bir voice-over ile) görsel bir dünyanın inşası amaçlanır. Başta bahsettiğimiz görsel, sözel ve işitsel iletişim kanalları ayrımı üzerinden örneklersek; görsel kanaldan gelmesi gereken tüm bilgi sözel kanala aktarılmıştır ve işitsel kanal hala varlığını korumaktadır. Algısal olarak ses bütün görsel-işitsel iletişimi üstlenmiştir.

#### 2.3.1.2 Acousmetré

Etrafımızdaki seslerden oluşan jungle'da bizim dikkatimizi en çok çeken insan sesidir. İster radyo ya da telefon aracılığıyla veya yüz yüzeyken, ister tam karşımızda isterse çok bizden uzakta olsun, bir insan sesi duyduğumuzda diğer bütün düşüncelerden önce aklımıza ilk gelen soru 'bu konuşan kim?'dir. Konuşanı görsek de görmesek de kendimizi *acousmatic* doğanın bu en temel sorusuna kapılmış buluruz. Acousmatic terimi, elektronik müzik bestecisi Pierre Shaeffer tarafından tanımlanan *musique acousmatique* kavramından gelmektedir. Kaynağını, Pisagor'un öğrencilerinin, kendisini bir perdenin arkasından konuşurken dinlediğini anlatan bir Eski Yunan söylencesinden almaktadır. Schaeffer acousmatic'i bir kişi tarafından duyulan ama kaynağı görünmeyen ses olarak tanımlar (Aktaran Eidsheim, 2019:2). Burada kastedilen manyetik bant teknolojisine müdahale ederek elde edilen elektronik seslerle müzik yapmaktır. Sesin gerçek bir kaynağı yoktur, ses süreç içerisinde oluşturulmuştur.

Aslında günümüzde bu durumu çok kanıksamış olsak da kayıt teknolojisinin ortaya çıkması ile duyduğumuz ses ve onu üreten kaynak arasındaki bağlantı zaten yitmiş haldedir.

Kaydedilen ses çalındığı sırada o sesi çıkaran uzaklarda bir yerde ve o sesi çıkarmıyor haldedir. *Victor Records*'ın ikonik logosu olan *His Master's Voice* çizimi aslında bu durumu net bir şekilde anlatmaktadır. Ölmüş sahibinin tabutunun üstünde oturan köpek, gramofondan sahibinin sesini duyunca tanıyıp tepki verir. Sahibi artık orada olmasa bile ses ve sesin kaynağı arasındaki bağlantı, kayıt teknolojisi sayesinde çoktan kopmuştur.

Filmin hikayesinin geçtiği zaman ve uzam alanına daha önce de değindiğimiz gibi diegesis adı verilmektedir. Bu bağlamda diegetic ve non-diegetic terimleri de kullanıma sokulup film analizlerinde yer almaya başlamıştır. Zamanla bu ikili yaklaşımın eksiklikleri olsa da günümüzde halen en azından eğitim alanında kullanılan terimlerdir. Sinemada anlatılanı öykünün geçtiği dünya üzerinden açıklama çabasındaki diegesis odaklı yaklaşımın aksine Michele Chion'un getirdiği acousmetre yaklaşımı bizim filmi izlerken neye şahit olup neye olmadığımıza odaklanır.

Chion, *The Voice in Cinema* çalışmasında sinemada yer alabilecek diyalogları başka bir şekilde sınıflandırmıştır (1999:36). Kendisinin tema haline getirilmiş ses olarak tanımladığı ayrım, pek çok filmde annenin sesindeki gücü, korku filmlerindeki görünmeyen konuşmacının sesindeki gücü, konuşmayan ya da konuşamayan karakterleri, atılan bir çığlığın cinsiyetle ilgili boyutları gibi örneklerde bulunmaktadır. Bu durumlarda ses karaktere ilişkin bir öğe olmaktan çıkıp (konuş(a)mayanlarda olduğu gibi hiç var olmasa bile), artık neredeyse kendisi ayrı bir karakter gibi filmde yer bulur.

Acousmetre[87], filmde sesini duyduğumuz ama kendisi bir şekilde belirsiz ya da görüntüyle tutarsız olan 'acousmatic' kişidir (Mashali ve Montazeri, 2021:371). Görünen karakterlerden biri değildir ama diğer karakterler onu duyabilir, bu anlamda klasik diegesis tanımına göre diegetic'tir. Chion, bu konuşmayı yapanı da karakterlerden biri olarak sayar. Ona göre görünmeyen, vücudu olmayan (disembodied) ve kendine özgü bir gücü olan bu 'akustik varoluş'un öyküyle ilişkilenmesi altı şekilde olabilir: gizem perdesinin ardındaki her şeyin başı olma, yanlış kimliklenme (başka kişi olarak tanıtma/tanınma), lokasyonunu açık etmeden konuşan biri, bir ölünün konuşması, önceden kaydedilmiş konuşma ya da makine

[87] Acousmétre terimi 'acousmatic' ve 'étre' (Fransızca olmak) kelimelerinden türetilmiştir (Önen 2008:32)

tipi bir varoluş (bilgisayarlar gibi).

### 2.3.1.3 Yoktan Dil Üretme: Star Wars , The Quest For Fire, The Lord of The Rings ve Avatar Filmlerinden Örnekler

Sinemada dil kullanımının genelde sözel kanal ile ilişkili olduğunu, hatta sözel kanalın ana öğesi olduğunu söylemiştik. Ancak bazı durumlarda bir filmde filmin genelini oluşturan hedef dil dışında başka diller yoktan var edilebilir ve bazı hallerde bu diller çeviriye tabii bile olmayabilir. Bu durumda o dillerde neler söylendiği değil, nasıl söylendiği yani dilin tınısal anlamı daha ön plana geçer. Bu üretilen dil sadece toplama kelimelerden oluşan uydurma bir dil olabileceği gibi, bazı durumlarda da film üretenler dil bilimcilerin de desteğini alarak neredeyse gerçek bir dil oluştururlar.

Filmin ses kuşağında bu dilin oluşturulması bazen ses tasarımcılarına ait bir iştir, bazen de işin uzmanı dilbilimciler tarafından üretilirler. Eğer tamamen rastgele kelimelerden bir araya getirilen bir dilse, bu dil sözel iletişim kanalına ait değildir. Film başka bir dile çevrildiğinde, çevirinin konusu olmazlar. İzleyicinin onları kelime anlamları üzerinden anlaması beklenmemektedir.

Eğer bu tasarım dil, gerçek bir dil gibi sadece uydurulan kelimeler değil aynı zamanda bir gramer barındırıyorsa ve film içerisinde de çeviriye tabii ise o zaman sözel iletişim kanalı içinde işlev görmesi de söz konusu olur. Bu kısımda örnek filmlerle, sinema içindeki dil yaratımına farklı örneklerle değinmeye çalışacağız.

#### ***Star Wars (Yıldız Savaşları)*** **serisinde kullanılan *Ewok'ça* (*Ewokese*) dili:**

*Ewokese* (Ewok'ça), Ewok halkı tarafından konuşulan dilin ismidir. Ewok'lar ormanda yaşayan tüylü ve kısa boylu insansı davranışları olan tamamen kurgusal bir halktır. Ok-yayları ve büyücüleri ile daha çok bir kabile görünümündedirler. Star Wars serisi içinde ilk defa başlardaki ana üçlemenin son filmi olan 1983 yapımı *Star Wars: Episode IV Return*

*Of The Jedi* filminde bu dil kullanılmıştır. Dili ortaya çıkaran Star Wars serisinin neredeyse tüm filmlerinde ve başka bir çok önemli filmde ses tasarımı yapan ve sinemada modern ses tasarımının babası diye anılan Ben Burtt'tür. Burtt, kendisinden sonra gelen ses tasarımcılarına ilham olan pek çok ikonik ses efektinin (ışın kılıcı, lazer silahı gibi) yaratıcısıdır.

*Return of The Jedi* filminin yapım sonrası aşamasında sıra Ewok'lar için dil yaratmaya geldiğinde ses tasarım ekibi, öncelikle birçok dilin tınısal olarak nasıl duyulduğunu dinler. Bu sırada Ben Burtt tesadüfen bir belgeselde Kalmukça diline denk gelir ve bu dilin uygun olduğunu düşünür. Oyratça dili bazı dilbilimcilerce Moğolca'nın bir lehçesi, bazıları tarafındansa ayrı bir dil olarak görülür. Kalmukça ise onun en çok konuşulan versiyonudur. Rusya içinde kalan Kalmukya'da, Batı Çin'de ve Moğolistan'da yaşan Kalmuk'ların konuştuğu dildir. Günümüzde 80.000 kadar kişi tarafından konuşulmaktadır. Filmin ses tasarım ekibi kısa bir aramadan sonra Amerika içinde Kalmukça konuşan birini bulurlar. Seksen yaşlarında, İngilizce bilmeyen yaşlı bir kadındır. Muhtemelen kaydın amacından bile habersiz olan kadın stüdyoya davet edilir. Ses ekibi yaşlı kadına folklorik hikayeler anlattırır. Hikaye anlatırken, hikayedeki durumlar ve karakterler seslendirildiğinden daha kullanılabilir sesler bulmayı ummaktadırlar. Gerçekten de yaşlı kadın (kendisinin talep ettiği bir şişe votkanın da desteğiyle) bolca hikaye anlatır, hatta bir tane de kendi dilinde şarkı söyler.[88] Kadının seslerini pek çok Ewok karakter için kullanırlar. Artık dilin genel müziği belli olduğu için bir süre sonra ses ekibinin kendisi de ormana giderek (kayıt için uygun akustik koşullardan ötürü) orada bağırıp çağırmaları ve diğer başka Ewok'ça konuşmaları kaydederler. Başka dillerden[89] de kelimelerin eklenmesi ile filmdeki Ewok'ça dili oluşturulmuş olur. Ewok'lar yabani ve küçük cüsselerinden beklenmeyecek ölçüde sinirli bir halk olduğundan, bu üretilen dilin müziğine de yansımaktadır. Dilin seslendirilişindeki neredeyse sürekli emir verir tondaki sertlik ve Ewok'ların şirin, pelüş oyuncakvari görünüşünün tezatlığı, söz konusu sahnelere eğlenceli bir komedi unsuru

[88] Şarkıyı da sahnenin içinde bütün kabileye söyleterek bir nevi tören şarkısına dönüştürürler.
[89] Afrika ve Güney Pasifik dillerinden de yararlanılmıştır. Ben Burtt bir söyleşide Tibetçe ve diğer Asya dillerinden de bahsetmektedir.

katmaktadır.

Her dilin kendine özgü bir müziği vardır. Her dilin kelimelerden oluşan bir anlamı olduğu gibi bir de tınısal (yani duyuşla ilgili) bir yönü vardır. Türkçe, İngilizce ya da Japonca'yı konuşurken her biri için insanlar başka notaları kullanarak kelimeleri telaffuz ederler. Bu Türkçe'de birbirine yakın notalar (ya da müzikal terimle küçük intervaller) olsa da, İngilizce ve diğer batı dillerinde konuşurken daha geniş bir nota aralığı kullanılır. İlginç bir şekilde dilin bu şekilde müziklenmesi, o kültürlerin müziği ile de çok büyük ölçüde koşuttur. Sonuçta Ewok gibi bir kabileden bekleyeceğimiz dil bir Fransızca müziğinde tınlamayacaktır. Burada tasarım ses efektlerinin en önemli ilkesine bağlı kalınmış ve amaç doğrultusunda film için tınısal yönüyle işe yarayacak bir dil türetilmiştir. Filmde kullanılan Ewok'ça filmin ses evreni içinde tabii ki ses efektleri kategorisinde değerlendirilmelidir. Film başka dillere çevrilse bile Ewok'ça sahneler olduğu gibi kalacaktır.

Filmde Ewok'ların dediklerini anlayabilsek, bu küçük yaratıkların kafamızdaki imajı şimdi olduğundan başka bir şekilde kurulmuş olacaktır. Ewok'ların konuşmalarını anlamamamız; onların insani vasıflarını geri plana itip, sinirli pelüş oyuncaklar olmaya daha da yaklaştırmıştır. Bu anlamda konuşmuyor olmaları, Ewok'ları filmin içinde karakterden çok tipleme boyutunda tutmuştur.

### *La Guerre du Feu (The Quest for Fire)* Filmindeki Dil Tasarımı:

Oxford Film Çalışmaları Sözlüğü'ne göre tarihi film, tarihsel bir dönemde geçmiş olan olayları konu alan kurgusal filmdir. Tarihi filmler bir kişinin hikayesini anlatma (biopic), kostümlü drama, kültürel miras filmleri[90] ve epik filmler gibi alt kategorilere ayrılmaktadır. (Kuhn ve Westwell, 2012:1071,1077) 1981 yılında *Jean-Jacques Annaud* tarafından yönetilen *Quest for Fire (La Guerre de Feu)* filmi bu alıştığımız tarihi film yaklaşımından

[90] Genelde edebiyat uyarlaması olan ve seksenli yıllardan sonra İngiltere'de örneği çok görülen, gösterişli kostümlerin kullanıldığı, sanat sinemasına yakın bir tür (İng.*Heritage Films*)

bazı yönlerden farklıdır. Hikaye uygarlıkların ortaya çıkışan da önce bir tarihte geçer. Tarih öncesi insan topluluklarını konu alır. Kabilemsi oluşumlar sözkonusu olsa da bir uygarlıktan söz etmek için erken bir tarihte geçen filmde, Cro-Magnon[91] bir insan topluluğu olan Ulam kabilesi, yakmayı bilmedikleri için ancak doğal sebeplerle elde edebildikleri ateşin yağmacı Neanderthal'ler tarafından çalınması sonucu, kış mevsiminde hayatta kalma mücadelesi vermektedir. Kabilenin avcılarından Naoh yanına birkaç arkadaşını da alarak, ateşi tekrar bulup kabileye geri getirmek amacıyla, uzun ve sonu belirsiz bir yolculuğa çıkar. Yolda karşılaştıkları diğer kabileler ve durumlar onlar için yeni birer hayat tecrübesi olacaktır.

1976 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Black and White in Color* ile en iyi yabancı dildeki film dalında Oscar ödülü kazanan Annaud'nun önünde, yeni filmler çekmek için büyük bir kapı açılır[92]. Kendine gelen film hikayelerini değerlendirirken senarist arkadaşı *Gerard Brach*[93] ile prehistorik bir hikaye çekmeyi düşünürler. Annaud'nun çocukken okuduğu, Belçikalı yazar(lar) J.H.Rosny'ye[94] ait 1911 tarihli bir roman olan Quest for Fire'da karar kılarlar. Ancak filmin prodüksiyonu oldukça zorludur. Brach baştan itibaren seksen bin yıl öncesinde geçen bu filmde nasıl bir dil kullanılacağı sorusuna yönelir. En sonunda yeni bir dil yaratılması gerektiği konusunda uzlaşırlar.

Annaud'yu hikayede çeken şey, tüylerle kaplı maymunsu bir mağara adamı portresi çizmekten çok, korkutulmadığında ya da alanına girilmediğinde, kendi halindeyken barışçıl ve tahmin edilenden çok daha yalnız olan tarih öncesi atalarımız hakkında belgeselden çok fanteziye yakın bir hikaye üretmektir. Kendisi konu hakkında şöyle demiştir "Gelecekle ilgili fantezilerde kimse tutarsız ya da saçma olduğunu düşünmüyor ama tarih öncesi geçmişe, en azından yıldızlar arası yaşama olduğu kadar uzağız"[95]

Tarih öncesinde geçen, bilinen bir dilin konuşulmadığı ve (o zaman için) bilinen

---

[91] Avrupa'ya yerleşen ilk modern insan toplulukları

[92] *The Quest of Fire*'dan önce 1979'da iyi gişe hasılatıyla öne çıkan *Coup de tete* isimli bir komediye de imza atmıştır. Bu filmle Fransa'nın o dönemde en önde gelen yönetmenleri arasında anılır.

[93] Brach, Roman Polanski'nin *Cul de sac* (1966) ve *Tess* (1979) filmlerinde de senarist olarak yer almıştır

[94] Bu isim Belçika'lı iki yazar kardeşin ortaklaşa kullandığı mahlastır. Sözkonusu roman kardeşlerden büyüğü olan Joseph Henry Honoré Boex tarafından yazılmıştır

[95] Anthony Burgess anısına hazırlanan sitedeki Quest for Fire bölümü https://www.anthonyburgess.org/quest-for-fire/about-quest-for-fire/

hiçbir oyuncuyu barındırmayan bu filmin pahalı bir bütçeyle çekileceği aşikardır. Filmi Kanada'da çekme sözü karşılığında gerekli finansal desteği Montreal'li bir yapım şirketinden bulurlar. Oyuncuların bağlı bulunduğu sendikanın genel olarak greve gitmesi ve fillere üç ay boyunca mamut gibi davranmanın öğretilmesi gibi zorluklara rağmen filmin çekimine başlanır (web 10)

Filmin senaryosunun ilk versiyonlarında daha çok sessiz bir film tasarlanmıştır. Karakterler seyrek konuşmakta ve senaryoda daha çok görsel aksiyon tarif edilmektedir. İşte tam bu noktada Annaud, yeni bir dil üretmek için, *Clockwork Orange* kitabıyla tanınan yazar Anthony Burgess'e başvurur. Clockwork Orange distopik bir roman olsa da komedi ile yazarlık kariyerine başlayan, aynı zamanda bestecilik kariyeri olan ve dillere meraklı Burgess, bu film için birden fazla dil üretmiştir. Filmde hiçbir şekilde altyazı kullanılmamıştır. Dolayısıyla izleyiciler tamamen kulaklarına gelen sesleri yorumlayarak ne konuşulduğu hakkında tahminde bulunabilmektedirler.

Burgess dışında o zamanlar *Naked Ape* (1966) kitabıyla çok ses getiren antropolog Desmond Morris de ekibe dahil olur. Morris'in jestlerle ilgili çalışması olan *Gestures: Their Origins and Distributions* kitabı hakkında yazdığı yorumda Burgess, insan dilinin evriminde sesler ve jestler arasındaki ilişkiye şöyle yer verir:

> "Her birini kelimeye dökebileceğimden emin değilim, omzun ufak bir hareketi ya da dudağın kenarındaki buruşukluk çok fazla tanımlama gerektiriyor (..) Bazıları kelimeleri, jestlerin sonradan gelen ve 'sonradan görme' mirasçıları olarak görüyor. Gecenin görülemeyen ama duyulabilen sesleri, şafakla beraber yerlerini gözün gördüğü daha tatmin edici işaretlere bırakmaktadır".[96]

Morris ve Burgess'in karmaşık bir şekilde sesler ve ifadelerle oluşturduğu diller ne yazık ki filmin son kurgusunda istedikleri şekilde yer bulmamıştır. İkilinin detaylı çalışmasından, yukarıdaki Ewok'çadan farklı olarak en azından hem kendi içinde tutarlı hem de görsel-işitsel niteliğe sahip bir dil geliştirmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz.

---

[96] Anthony Burgess anısına hazırlanan sitedeki Quest for Fire bölümü https://www.anthonyburgess.org/quest-for-fire/about-quest-for-fire/

### *Yüzüklerin Efendisi (Lord of The Rings)* Serisinde Kullanılan diller:

*John Ronald Reuel Tolkien* (kendi kullanımıyla *J.R.R.Tolkien*) daha çok yirminci yüzyılın ilk yarısında ürün vermiş İngiliz bir dilbilimci, yazar ve şairdir. Tolkien eserlerinde İngiliz mitolojik edebiyatından ve Birleşik Krallık içindeki halkların kültürel söylencelerinden yoğun bir şekilde yararlanmıştır. Buradan ödünç aldığı öğeleri fantastik bir dünya tasarımı olan Orta Dünya (*middle-earth*) mekanı içinde kullandığı Yüzüklerin Efendisi (*Lord of The Rings*) serisi yazarın en bilinen eserlerindendir. Kitabın onyıllar boyunca ulaştığı büyük satış rakamlarından sonra Yeni Zelanda'lı yönetmen *Peter Jackson*, altmışlarda bağımsız bir şirket olarak kurulan ama sonradan *Warner Bros*'un bir alt şirketi haline gelen *New Line Cinema*'nın[97] yapımcılığında kitabı üç bölüm olarak filme çekmeye soyunur[98]. Film görsel efektleri, kostümleri ve Yeni Zelanda'da çekilmesiyle büyük bir bütçeyle kotarılır ve gişede beklendiği üzere büyük başarı kazanır.

1925-1959 yılları arasında muhtelif üniversitelerde İngiliz dili ve Edebiyatı ve Anglo-Sakson kültürü hakkında dersler veren Tolkien, dilbilim uzmanlığını eserlerinde de sergilemiştir. Kendisinin yine kendi türettiği bir sözcükle *glossopoeia* adını verdiği bu dil üretme süreçleri Tolkien için daha ilk gençlik çağlarından başlamıştır. Oğlunun ölümünden sonra yayınladığı belgelerde kendi yarattığı dillerde ancak Yüzüklerin Efendisi serisinden aşina olmadığımız karakterlerle hikayeler oluşturma çabasında olduğu anlaşılır. Tolkien hikayeleri dilin gelişimi için bir araç olarak görmektedir. Onun için dil, hikayenin kendisinden daha önemlidir: Tolkien bu durumu şöyle ifade der: "Dili oluşturmak işin temelidir. 'Hikayeler' dilin içinde gelişebileceği bir dünya sunar ve süreç sonra tersine doğru işler. Benim için isim önce gelir, hikaye onu takip eder." (Carpenter, 1981:165)

Gerçekçi bir tasarımın peşinde olan Tolkien için ürettiği dillerin sonraki evrimini

---

[97] New Line Cinema'nın silinmeyen bağımsız film şirketi imajı yüzünden, Lord of The Rings'ten en büyük bütçeli bağımsız film diye söz edildiği de olur

[98] *The Fellowship of the Ring* (2001), *The Two Towers* (2002) ve *The Return of the King* (2003). Hepsinde yönetmenliği Peter Jackson üstlenmiştir.

izlemek bir tutkudur. Kendisi birçok Elf'çe (*Elvish*) dil yaratmıştır; bunlardan en meşhurları *Sindarin* ve *Quenya*'dır. İki dil de filmlerde yer almış, Sindarin günlük konuşmalar için Quenya ise büyüyle ilgili sahneler için kullanılmıştır.

Tolkien ortaya çıkardığı ilk dil olan Elfçe dili Quenya'yı yaratmadan önce aralarında Eski İngilizce, Eski Cermen dilleri, Eski Vikingçe ve modern batı dilleri gibi pek çok dile hakimdir. Dilin kendisi Tolkien'ın yaratılarında o kadar öndedir ki, bir noktada aslında bütün eserleri Elfçe de yazabileceğini ama bu noktada kimseden bir karşılık görmeyeceği için İngilizce sunulduğunu anlatmıştır. Bir noktadan sonra Tolkien, yazardan ziyade kendi yazdığı Elf'çe metinleri İngilizce'ye çeviren bir çevirmen olarak kendini konumlandırmıştır.

1940 yıllarda Hobbit kitabının devamı olarak, Yüzüklerin Efendisi kitabını yazmaya başladığında Tolkien, Orta Dünya için detaylı bir dil çalışması gerçekleştirir. Sadece Elf'çe dilleriyle yetinmez aynı zamanda kötücül güçlerin konuştuğu *Black Speech* gibi diller de bu çalışmada yer alır. Filmde konuşulan diller Sindarin, Quenya, Khuzdul (Dwarf'ların konuştuğu dil), Black Speech ve insansı karakterler tarafından konuşulan Rohirric (Eski İngilizce)'dir.

Filmin yönetmeni Peter Jackson, kitaptaki dillerin filmdeki kullanımları konusunda oldukça özenli davranmıştır. Filmin çekildiği zamanda bile kitapların popülerliği sayesinde Elf'çe dillerine merak salan küçük bir azınlık mevcuttur. Bu sebeple Amerikalı bir Elf'çe uzmanı olan dilbilimci *David Salo*, filmdeki dil kullanımından sorumlu kılınır. Senaryoda adı geçen dillerdeki diyaloglar *Salo* tarafından kaleme alınmıştır. Dil koçları *Andrew Jack* ve *Roisin Carty* bu dillerde değişik aksanlar türetirler ve filmdeki oyunculara Elf'çe dilini filmin çekiminin üç ay öncesinden başlayarak öğretirler. Hatta oyunculara Elf'çenin kendine has alfabesi olan *tengwar* bile öğretilir[99]

Bu filmde yönetmenin kitaba ve kitabın dilbilimle ilgili ruhuna bağlı kalması, Hollywood'da sıkça rastlanan popüler kitap uyarlamalarının filmde aynı başarıyı

[99]Tolkien dilleri hakkında https://www.elvish.org/gwaith/movie_intro.htm ve aynı siteden filmde kullanımlarıyla ilgili https://www.elvish.org/gwaith/movie_elvish.htm

kazanamaması döngüsünden çıkmasını sağlamıştır. Yüzüklerin Efendisi filmleri serisi, üzerinden yirmi yıl geçse de kitap kadar popülerliğini korumuş ve hatta pek çok kişi filmler sayesinde Tolkien'ın kitaplarından haberdar olmuştur. *Hobbit* serisi gibi (Peter Jackson, 2012-2014) Tolkien'ın dünyasına ilişkin diğer filmlerle seri hala sürmektedir. Yüzüklerin Efendisi filmlerindeki dilsel zenginlik, Tolkien'ın dilbilimci özelliği sayesinde bu bölümdeki diğer örneklere göre çok daha zengindir ve filmin içindeki diller, filmin getirdiği popülariteyle de beraber pek çok insanın ilgi alanına girmeyi başarmıştır.

### *Avatar* Filminde Kullanılan *Na'vi* Dili:

*Avatar* 2009 yılında çekilen epik bilim-kurgu türünde bir filmdir. 310 milyon dolara yakın yapım masrafı ve 150 milyon dolarlık promosyon bedeli ile tüm zamanlarda yapılmış en büyük bütçeli filmler arasında yer edinmiş ve toplamda 3,5 milyar doları geçen gişe geliri sağlamıştır. Uzun yıllara yayılan izlenirliği ile bir şekilde gündemde kalan film için bir devam filmi çekileceğinden bu çalışmanın yapıldığı zamanlarda bahsedilmektedir.

Film Pandora gezegeninde doğayla uyum içinde yaşayan barışçıl Na'vi halkının, bir savaş şirketi tarafından sömürgeleştirilme çabasını anlatmaktadır. Savaş gazisi ve belden aşağı felçli ana karakter *Jake Sully*, gezegenin kaynaklarını sömürmek üzere Avatar isimli programın yardımıyla, yarı Na'vi yarı insan formunda bu gezegene gönderilir. Ancak Sully, görevinin ortasında Na'vi halkından *Prenses Neytiri*'ye duyduğu aşkın da etkisiyle taraf değiştirip, şirkete karşı Na'vi halkının yanında yer alır.

Gösterime girmesinden itibaren batılıların Amerikan yerlilerini sömürgeleştirmesi ile benzetilen öyküsü, filmin popülerliğinde rol oynamıştır. Film ilk bakışta doğal yaşamı savunan, şirketlere karşı çıkan duruşu ile aslında filmin çekildiği zamanlarda yükselişe geçen çevreci hareketlere olan kamusal ilgiden de yararlanmıştır. Cynthia Erb'ün Avatar'ı 'çevrecilik' (environmentalism) gibi 'yeni dinler'le bağdaştırdığı çalışması aslında zamanımızda yükselen '-mış gibi yapma' tutumunun da güzel bir örneğidir (2014:3). Bu

anlamda Avatar'ı pazarlama teorilerinde geçen 'greenwashing'[100] gibi kavramlara da paralel şekilde, herkes tarafından sözde yüceltilen ama sonuca pek etkisi olmayan; söylem olarak ilk bakışta doğru ama özde bambaşka olan yakın zaman dinlerinin suyuna hizmet eden bir ürün gibi görmek yanlış olmayacaktır. Sonuçta on yıllarca Amerikan yerlilerini kötü göstermek için sinemanın tüm araçlarını kullanan Hollywood, tam olarak onlar olmasa da onlara benzer bir halkı yücelterek zamanın yükselen değerlerine göz kırpmaktadır.

Daha önce *Titanik* filmiyle sinema tarihinde önemli yer edinmiş olan yönetmen James Cameron, bu filmde Na'vi halkının konuştuğu ve aynı adla anılan dilin oluşturulması için Southern California Üniversitesi'nde dilbilim profesörü olan Paul Frommer'dan yardım alır. Cameron'ın başka bir profesör aracılığıyla ulaştığı Frommer o sırada kendi kendine egzersiz amacıyla bir yapay dil geliştirmiştir. Yönetmenle tanıştığında kendisine örnek seslerle üç adet dil önerir: birincisi (Mandarin gibi) yükselen ve alçalan sesli harflerin olduğu, ikincisi değişen uzunluklarda sesli harflerin kullanıldığı, üçüncüsü ise sessiz harflerin hava çıkışı olmadan telaffuz edildiği örneklerdir. Cameron içlerinden üçüncüyü beğenir ve doksan dakikalık bir toplantı sonunda Frommer'ı Na'vi dilini şekillendirmesi için ekibe alır (Milani, 2009:3-5).

Zamanla filmden bağımsız olarak da dünyanın dört bir yanından insanların ilgi gösterdiği, kursları açılan bir dil haline gelen Na'vi dili, yönetmen Cameron'ın istekleri doğrultusunda geliştirilmiştir. En başta filmdeki karakterlerin de öğrenebileceği ve aktörler tarafından telaffuz edilebilecek bir dil olması öngörülmüştür. Filmin yayınlandığı 2009 yılında Na'vi yaklaşık 1000 kelimelik bir kelime haznesine sahip ve grameri pek oluşmamış bir dildir. Ancak Frommer filmin yayınlanmasından sonra da dil üzerinde çalışmaya devam eder, bugün 2600 kelimeyi aşan dağarcığı ve gelişmiş grameriyle öğrenilebilir ve uygulanabilir bir dil haline gelmiştir. İnternet üzerinde Na'vi ile ilgili forumlarda bu dili öğrenmekte olan binlerce kişi deneyimlerini birbirleriyle paylaşmaktadırlar.

Cameron, Avatar için baştan bir yeni dünya yaratmak niyetindedir. Na'vi kültürünü

[100] Greenwashing, şirketlerin çevre korumaya yaptıkları finansal katkılardan çok daha fazlasını tüketicilere ne kadar çevre dostu olduklarını duyurdukları promosyon faaliyetlerine ayırmasına verilen genel isimdir.

detaylı bir şekilde oluşturmak sadece görsel öğelere değil, dil gibi o kültürün en önemli işaretçisiyle de ilgilidir. Filmin ön hazırlık çalışmaları sırasında Cameron, Na'vi halkını temsil eden bir dilin gerekliliğini öngörmüştür. Frommer'ın desteğini almadan kendisi de 30 kelime kadar tasarlamış olsa da daha kapsamlı bir dilin ihtiyacıyla gerisi Frommer tarafından tasarlanmıştır.

Yukarıda değindiğimiz Ewok ve Ulam dillerinden farklı olarak, Na'vi dili filmin senaryosunda yer almıştır. Hatta casting için audition'lar başlamadan tamamlanması özellikle hedeflenmiş ve audition'lar sırasında Na'vi dilinden cümleler de aktörlere okutulmuştur. Frommer'ın kendisi de bu süreçte hazır bulunmuş ve aktörlerin okuduğu cümlelerin anlamlarını kavramalarına yardımcı olmuştur.

Filmin senaryosunda yer alması haliyle filmde kullanılan Na'vi dilini ses efektleri arasından çıkarıp diyaloglar sınıfına sokmaktadır. Avatar filmi altyazı ya da dublaj aracılığı ile başka bir dile çevrildiğinde, Na'vi dilinde olan bazı[101] kısımlar da çevrilmektedir. Zaten filmin orijinal kopyasında bu kısımlarda görüntüyle bütünleşik haldeki altyazı ile filme eklenmiş haldedir.

### 2.3.2. Ses Efektleri

Bir görsel işitselin ses kuşağında konuşmalar ve müzik dışında kalan bütün sesler ses efekti (SFX)[102] olarak değerlendirilir. İlk bakışta sanki orada bulunmaları zorunlu olduğu için bulunan ve anlatımdaki yaratıcılığa fazla katkısı yokmuş gibi görünen ses kuşağının bu en az ilgi çeken öğesi, aslında doğru kullanıldığında çok güçlü ve manipülatif bir araçtır.

Gündelik yaşamımızda etrafımızda olup biten tüm şeyleri kendilerine özge sesleriyle duyarız. Havlayan bir köpek gördüğümüzde havlama sesinin ona eşlik etmesi kaçınılmazdır. Ya da elimizde taşıdığımız metal kutuyu yere düşürdüğümüzde ses çıkacağını biliriz. Hatta

[101] Nerelerde çeviri yapıldığından yola çıkarak filmin çokdillilik üzerinden bir analizini aşağıda yapacağız.
[102] SFX, *sound effects* terimi için kullanılan bir kısaltmadır.

nasıl bir ses çıkacağı konusunda bile öngörülerimiz oldukça gelişmiştir.

Sinemanın icadıyla başlayan bugün sessiz film dönemi olarak andığımız dönemde de ilk eksikliği hissedilen öğe işte bu ses efektleri olmuştur. Bu sebeple sessiz film gösterimlerinde çoğunlukla davul ya da perküsyon çalan müzisyenlerden seçilen[103] 'ses efektçileri' bu iş için özel üretilen ve oldukça da çeşitli olan aletleriyle sinema salonunda perdenin arkasında sahnede olan biten aksiyon için ses efektleri üretirlerdi. Bu oldukça canlı ses efekti üretme uygulaması sessiz film döneminde özellikle Amerika'da bu ses efekti ürünlerini yapan değişik firmaların doğmasına bile yol açmıştır. Bu seri üretimden de anlayabileceğimiz üzere sinema salonlarında filmlere 'ses efekti' eklenmesi oldukça yaygın bir durumdur. Adı geçen firmalar çeşitli ulaşım araçları (transatlantik, vapur, tren, tramvay, polis sireni), canlılara ait ses efektleri (aslan, muhtelif kuş çeşitleri, köpek, küçük yaştaki bebek) ve daha birçok kategoride ses efektleri üreten aletleri piyasaya sürerler. Bu aletlerden bazıları birden çok ses efekti üretmek için tasarlanmıştır.[104]

Aslında görsel aksiyona bir ses efekti ile eşlik etme geleneği sessiz sinemadan da öncesine dayanmaktadır. Fransa'da ortaya çıkıp, en popüler zamanını İngiltere ve Amerika'da yaşayan *vaudeville*[105] tipindeki gösteriler bunun ilk örneğidir. Bir sahne gösterisi olan vaudeville'de dansçılar, komedyenler, hayvanlı gösteriler, sihirbazlar, vantrologlar, güç gösterileri gibi pek çok seyirlik aynı anda bulunabilmektedir. Bütün bu seyirliklere orta büyüklükte bir orkestra canlı çalarak eşlik eder. Bunlardan sıra komedyenlere geldiğinde[106] bu düşmeli-kalkmalı tipteki komedide orkestranın davulcusu bütün komik durumlara tam doğru anda trampete veya zillere vurarak eşlik eder. Bu şekilde esprilere daha çok gülündüğünü fark etmiş olacaklar ki bu alışkanlık gittikçe bütün vaudeville tiyatrolarına yayılır. Bir nevi izleyicinin nerede güleceğini gösteren bir sinyal niteliği de taşımaktadır[107]. Görsele enstrümanla yapılan bu işitsel müdahale bugün ilk ses efekti olarak pek çok kaynakta

[103] Ritim ve zamanlama becerileri gelişmiş olduğu için genelde bu enstrümanları çalanlar tercih ediliyordu.
[104] Sessiz sinema dönemi 'efektçi'leri birden fazla salonda çalıştıkları ve orada oraya bu aletleri taşıdıkları için, bir çanta içine sığabilecek tasarımlar daha rağbet görmektedir.
[105] Vaudeville, Fransızca voix de ville (şehrin sesi) kelimelerinden türemiş bir isimdir.
[106] Charlie Chaplin de İngiltere'de vaudeville gösterilerinde çalışarak kariyerine başlamış bir oyuncudur.
[107] Bugünün televizyon sitcom'larındaki gülme efekti de (laugh track) aynı amaçla orada bulunur.

anılmaktadır. Bunun bir benzeri, bugün talk show'larda orkestrandaki davulcunun çaldığı *rim-shot* denilen esprinin altını çizen vuruşlarda yaşamaktadır.

Aksiyon ve onunla gelen ses efekti adeta ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır. İlerleyen dönemlerde, doğası gereği sesle tamamen alakasız bir mecra olan çizgi romanlarda bile bu ses efektlerini yazılı olarak görürüz. Kahraman yumruk attığında ya da bir şey hızla çarptığında çıkması düşünülen sesler ilk bakışta anlamsız harf öbekleri olarak karenin içinde yer alır. Bu 'yazılı' ses efektleri diyalogların yer aldığı konuşma balonlarında değil, aksiyonun geçtiği çizimle ilgili kısımda ve hatta çizime dahildir; aynı filmlerdeki gibi bir görev ayrışmasını burada da gözlemleyebiliriz.

Haliyle sesin görüntüyle senkronizasyonundan sonra da ses efektlerine olan ihtiyaç süregelmiştir. Sesin görüntüyle senkronize olarak sunulabildiği ilk film olan *Don Juan*'da hiç konuşma olmasa da az sayıda ses efekti filmin içinde yer almıştır. Bugün bizim anladığımız anlamda ayak sesleri vesaire gibi çevresel sesler olmasa da silah sesi gibi büyük sesler filmde yer bulmuştur. 1926-1933 arası o zamanki teknolojik imkanlar gereği filmler büyük oranda sesli çekildiğinden, ayrıca bir ses efekti eklemek pek akla gelmemiştir. Bunu takiben dublaj film üretiminde başat diyalog ekleme yolu haline geldiğinde önceleri ses efektlerini dublaj sanatçıları diyalogları kaydederken arkada bir şekilde halletmeye çalışmışlardır. Zamanla bunun yetersizliği bariz bir şekilde ortaya çıktığında, Jack Donovan Foley isimli bir Universal çalışanının aklına başka bir yol gelmiştir. Önceleri *direct-to-picture* diye anılan bu yöntemde, Foley ve bir grup arkadaşı filmi izleyip bütün ses efektlerini baştan sona tek bir kayıtta performe ederler. O zamanlar üst üste kayıt gibi bir teknoloji olmadığından bu şekilde yapmaları zorunluluktandır. İlk olarak 1936 yılında çekilen *Show Boat* isimli müzikal filmde yeteneklerini sergileyen Foley ve arkadaşları, kısa sürede Universal'ın bütün prodüksiyonları için aynı hizmeti vermeye başlar. Diğer film stüdyoları da çok geçmeden direct-to-picture metoduyla filmlerine ses efektleri eklerler. Diğer stüdyolar için işe alınan kişiler genelde Foley'nin ilk ekibindeki çalışma arkadaşlarıdır.

Foley efektler sayesinde karakterlerin hareketlerinin altı ses kuşağındaki efektlerle çizilmiş olur. Ses efektlerinin görsel üzerinde sadece destekleyici değil aynı zamanda işaretleyici bir etkisi de vardır. Bir ses efekti duyduğumuzda o an baktığımız kadrajı içinde

aynı anda hareket eden bir şey görürsek, o hareket normalde olduğundan çok daha fazla dikkat çeker. Ses efektleri bu fonksiyonlarıyla filmin kadrajı içinde nereye bakacağımızı gösteren bir rehber gibi işlev üstlenirler.

#### 2.3.2.1 Ses Efektlerini Üretme Yolları

Sesin görüntüyle senkronizasyonundan sonra ses efektleri filme üç şekilde eklenmiştir. Birincisi sette doğrudan kaydetme yoluyla[108], film setinden ayrı bir şekilde dışarıda kaydederek (bu yöntem *non-sync* olarak da bilinmektedir) ya da bir foley sanatçısı tarafından üretilerek. Hollywood'un klasik zamanlarında filmler büyük ölçüde sette çekilmekteydi. Bu tercih ses efektlerinin zamanla post-prodüksiyonda halledilmesini daha yaygın hale getirmiştir (Flueckiger, 2009:151)

Aynı zamanlarda ses efekti yerine geçecek müzik kullanımı da oldukça yaygın bir pratiktir. Özellikle *Saturday Morning Cartoons* diye anılan çocuklara yönelik çizgi filmlerde bu pratiğin zirveye ulaştığı söylenebilir. Bu yöntemde sahne içindeki ses efektleri enstrümanlar aracılığıyla müzikal olarak seslendirilmektedir. Bu biraz da *optical track* denilen filmin üzerine tek kanal ses kaydının getirdiği zorunluluktan olmuştur. Zamanla 1950'ler civarında çok kanallı ses kaydı mümkün oldukça bu durum değişime uğramıştır. Birkaç sıradışı örnek dışında ses efektleri 1970'lerin ortalarına dek anlatıya destek olma anlamında değişik işlevler üstlenmemiştir. Bu değişimin sebebi sadece teknolojik gelişmelere değil, aynı zamanda kültür alanındaki büyük gelişmelere, okullu yönetmenlerin üstündeki Avrupa sanat sineması etkisine ve popüler kültür içerisinde genel olarak sesin etkisi konusundaki farkındalık artışına bağlıdır (Flueckiger, 2009:151)

Ses efektlerinin sınıflandırılması için şu kriterlerden bahsedebiliriz:

1) Elde ediliş biçimlerine göre ses efektleri: Foley ses efektleri, non-sync ses efektleri, ses kütüphanelerinden edinilen ses efektleri

[108] Başlangıçta filmler sesli çekildiğinden bu muhtemelen ilk akla gelen yöntem olmuştur

2) Senkronizasyona göre ses efektleri: Senkron ses efekleri[109], senkron olmayan (arka plan) ses efektleri

Foley sesler yukarıda açıkladığımız üzere karakterlerin hareketini desteklemeyi amaçlar. Non-sync ses efektleri ses ekibinin kamera ekibinden ayrı kaydettiği filmde ihtiyaç duyulacak seslerdir. Bir korsan filmi için o dönemdeki makara, halat gibi gemicilik araç gereçlerinin sesine ihtiyaç olacaktır. Bunun dışında o korsan gemisinin günümüzde birebir bir kopyası varsa, o gemiye gidip ahşabın gıcırdamasını ya da yelkenlerin seslerini kaydetmek bir non-sync kayıt örneğidir. Ses kütüphaneleri günümüzde eskiye göre çok daha kolay ulaşılır haldedirler. Yine de filmlerin ses prodüksiyonundaki genel eğilim bütün efektleri her film için baştan yeniden kaydetmek yönündedir. Ses kütüphanelerinden gelen ses efektleri günümüzde daha çok, büyük ya da yapması zor sesler (örneğin bomba patlaması) ya da arka planda kalan ve gerçekliği arttırma amacıyla konan detay sesler (örneğin iki karakter konuşurken arka planda off-screen bir şekilde duyulan köpek havlaması) için kullanılmaktadır.

Genel olarak ön plan sesleri senkronken, arka plan sesleri senkrondan bağımsızdır. Hangi ses efektinin senkron olması gerektiği, biraz da hangi görüntüyle kullanıldığıyla alakalıdır. Örneğin dalga sesi arka plandaysa senkron olmasına gerek yoktur ama kamera yakın planda kıyıdaki taşa çarpıp köpüren bir dalgayı gösteriyorsa bu durumda senkron olacaktır. Bazen de off-screen seslerin senkron olması gerekebilir. Yürüyen bir karakteri önden bel planda gördüğümüzde, sesi çıkaran ayakkabıları kadrajda değildir ama adım sesleri karakterin vücudunun salınımına uygun şekilde eklenir.

Bunlar dışında bahsedilebilecek bir diğer ayrım da gündelik hayatta karşılığı olmayan cisimler ya da canlılar için ses efekti üretimidir. Ses tasarımcısına daha geniş bir alan tanıyan bu ses efekti tipi Tasarım Ses Efekti (*Design Sound Effects*) olarak anılır.

### 2.3.2.2 Tasarım Ses Efektleri

[109] İngilizce'de genelde Hard Sound Effects olarak anılmaktadır.

Ses efektleri, ilk bakışta görselde var olan bir hareketin altını çizen ve yaratıcılık anlamında geniş bir palet sunmayan bir alan gibidir. Görseldeki hareket ve o hareketten kaynaklanan izleyici tarafından beklenen bir ses vardır. Yapım sonrasındaki ses efekti düzenleme sürecinde, bir şekilde izleyicinin günlük hayat tecrübelerine de uyacak bir ses efekti üretmek zorunluluğu vardır. Ses efektleri ile ilgili bölümde bu algının tam olarak gerçeği yansıtmadığını açıklamıştık.

Filmde bazı durumlar vardır ki, görseldeki hareketin hatta nesnenin ya da canlının gerçek hayatta işitsel bir karşılığı yoktur. Çünkü çoğunlukla gördüğümüz şey görsel bir tasarımdan ibarettir. Bu durumda ses efektlerinin üstlendiği rol diğer durumlardan epey farklıdır. Bu tip ses efektlerinin tanımlayıcı yönü, gündelik yaşamda karşılığı olanlara göre çok daha kuvvetlidir. Çünkü izleyici perdede gördüğü nesne ya da canlıyı ilk defa görüntüsü ve sesiyle deneyimlemektedir. Daha önce de değindiğimiz üzere günlük yaşamımızda öğrenme sürecimizde algılarımızı ayrı ayrı değerlendirmeyiz. Örneğin bizim için en yakın arkadaşımız; görüntüsü, sesi, davranışları gibi pek çok bileşenin toplamıdır. Bunlardan herhangi biri değiştiğinde müthiş bir yabancılaşma bizi beklemektedir.

Günlük hayatta karşılığı olan ses efektlerinde de bu durum bir nevi altın kural gibidir; izleyici görüntü sesle bir arada geldiğinde kesinlikle bir yabancılaşma hissetmemelidir. Aynı zamanda film izleyicisinin yaygın olarak kabul edilen bir başka özelliği kesintisiz bir şekilde kendine sunulan verilerden anlam üretme çabasıdır. Örneğin filmin bir sahnesindeki kısa bir havlayan bir köpek görüntüsü için iki farklı versiyon yaratalım. Birinde havlama sesi diğerinde at kişnemesi olsun. Doğal olan ve beklenen havlama sesi versiyonunda bu izleyici için sıradan bir görüntüdür. At kişnemesi olan versiyon ise izleyicinin dikkatini bir anda çeker, çünkü gerçek hayat tecrübesi ile uyumlu değildir ve izleyici burada başka bir anlam arar, yönetmenin bunu niye yaptığıyla ve genel hikayeyle olan alakasıyla ilgili teoriler geliştirmeye çalışır. Eğer amaçlanan böyle bir şey değilse köpek görüntüsü ile at kişnemesini beraber kullanmak tabii ki doğru bir tercih olmayacaktır. Çünkü izleyicinin dikkatini filmden eksilten başlıca şey (sanat sinemasında bolca kullanılsa da), ona bir şey vaat edilip sonradan arkasının getirilmemesidir. Havada kalan imajlar, bağlantılar, diyaloglar bir hikaye peşinde olan izleyici için, film izleme deneyiminin daha az çekici olmasına yol açabilir. Gerçek

hayatta karşılığı olmayan şeylere sesler üretirken de bahsettiğimiz görsel-işitsel bütünsellik ve sonucun izleyici tarafında yabancılık yaratmaması öncelikli amaçlardandır.

Sürecin başında gözetilmesi gereken şeyse, izleyicide uyandırılması hedeflenen etkidir. Örneğin bir robot için ses tasarlanıyorsa, bu robotun izleyicide hangi etkiyi bırakacağına göre bir tasarıma gidilmelidir; korkunç, sempatik ya da gizemli gibi.

Tasarım ses efektleri diğer ses efekti üretme yollarına göre üreten kişiye daha geniş bir yaratı alanı tanır ve bu şekilde üretilen ses efektleri biraz da efektin eklendiği objenin izleyiciler için yeni olması yüzünden ses kuşağında daha çok dikkat çeker.

### 2.3.3. Film Müziği

Çok uzun zamandır, deneyimlerimizin ve sosyal yaşamımızın bir parçası olan müzik, varlığını kanıksadığımız ve varlık nedenini sorgulamadığımız bir kavramdır. Müzikle ilgili en ilginç şeylerden biri, evrimsel olarak bonobolar ya da şempanzeler gibi bize genetik olarak yakın olan türler de dahil olmak üzere, insan dışında hiçbir canlının müzikal bir algısının bulunmayışıdır. Gerçekten en zeki canlılar bile, müziğin içindeki ilk algılanan bileşen olan '*beat*'i bile ayırt edememektedirler. İnsanlığın müzikle ilişkisi kendi tarihinden bile eskidir. O kadar ki, bizden daha önce ortaya çıkıp bir süre beraber var olduğumuz bir diğer insan türü olan *Homo Neanderthal*'lerde ilk tasarlanmış çalgı örneklerine rastlanmıştır[110]. Konuyu *Homo Sapiens* kapsamında ele alırsak müziğin tarihi insanlık tarihinden önce başlamıştır. Ana dil (*proto-language*) ve müziğin kökenlerini konu aldığı *Singing Neanderthals* kitabında Steven Mithen, bu olayı *Neanderthal*'lerin ilkel de olsa konuşma yetisine sahip olmalarına bağlar (2005:15). Müzikle ilişkilenme ve konuşma arasındaki bağlantı müziğin dile benzer bir iletişim kurmasıyla da ilişkilidir. Müzikal fikirler aynı konuşma gibi müzikal cümleler ile

[110] İnsanlığın ilk çağlarında çalgı olarak kullanılmış şeyleri tanımlamak pek kolay değildir. Çünkü iki ağaç parçasını birbirine vurarak da bir vurmalı çalgı etmek mümkündür. Neandertal'lerden kalan sözü edilen çalgıysa bir ayının femur kemiğinden üretilmiş, tamamen müzik için tasarlandığı belli olan ilkel bir flüttür. 67.000 yıl kadar önce yapıldığı düşünülen bu buluntu, yaygın olarak en eski çalgı örneği olarak kabul edilir.

aktarılır, notaların hiç kesilmeyen bir akışta olması, hiçbir noktada duraklamaması bizim için zor algılanır bir müzik örneğidir. Duyduğumuz müzikal sesleri de aynı günlük hayattaki kelimeler gibi gruplar olarak algılarız. Jacques Derrida ‘dilden önce müzik yoktur’ diyerek, müzik ve dil arasındaki bu benzerliğin altını çizmiştir (Aktaran Kılıçbay, 2004:59)

Bazı film müziği kullanımları filmdeki sözden bağımsız, bambaşka çağrışımları yaratmayı hedeflerler. Tarkovsky'nin son filmi *The Sacrifice*'da (1986), izleyiciler görüntülerle beraber bir nevi 'öbür taraf'tan gelen sesler duyarlar. Bu sesler günümüz dünyasının kargaşasından ayrı, sanki gerçek olmayan bir kulak tarafından duyuluyormuş gibidir. Genç insan seslerinden oluşan bu müzik, bizi duru bir atmosfere çağırır gibidir. Doğuştan ölümsüz gibi hissetiğimiz çocukluğumuzun en derinlerine götürür. İzleyici bu seslerin farkında olmayabilir. Görüntüdeki hiçbir şey bu sesleri gösterir ya da onlarla ilişkiye geçer halde değildir. Görüntüyü bir tepe olarak düşünürsek tepenin üzerine tırmanıp diğer tarafı görmek gibidir; bir anlamda görüntünün öte yaşamı gibilerdir. Filmin jeneriğindeki bilgilendirmeyle bu zikirvari müziğin İsveç halk şarkıları olduğunu anlarız. Bu Tarkovsky'nin filmlerindeki müzik kullanımına tipik bir örnektir. Bizi başka bir dünyaya çağırır ve sonra ilk sunulandan koparak bir başka bir yöne yönlendirir. Zaman zaman filmlerinde, dünyanın uğultusu şeklinde aynı zamanda hem yakın hem de endişe verici bir mırıldanma da duyulabilir.

Filmle müziğin birlikteliği yukarıda da değindiğimiz üzere sesin görüntüyle senkronlanmasından önceye dayanır. Kayıt teknolojisi ve film teknolojisinin daha ilk zamanlarından beri ‘zaman içinde akan’, bir zaman parametresi barındıran bu iki yeni medyumun birbiriyle kolayca uyumlandığını hem film yapanlar hem de izleyenler fark etmiştir. İster projektör sesi bastırmak gibi zorunlu bir sebepten çıkmış olsun, ister filmler müzikle izleyici üzerinde daha çok ‘çalıştığı’ için olsun film müziği uzun bir zamandır film üretiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Öyle ki, artık 1910’ların sonlarına doğru eski opera binalarını andıran devasa sinema salonları inşa edilirken araba sesi, bebek ağlaması gibi efektlerin de çalınabildiği dev havalı orglar da bu binaların içine yerleştirilmiş, hatta pek çok binada yine opera binalarına benzer şekilde orkestra çukurları yapılmıştır. Filmlere müzikle

eşlik etme işi gösterilen filmin yapımının büyüklüğüne göre değişik boyutlarda olabilmektedir. Sık görülen uygulamalardan biri hazır çalma listeleridir. Filmdeki değişik duygudurumları için, aynı çağrışıma sahip muhtelif parçalardan hazır listeler oluşturulur. İlerleyen yıllarda müziğin icra şekli de epey çeşitlilik göstermiştir. Avrupa'da ve Amerika'daki büyüklük ve dekor açısından farklı on binlerce sinema salonunda amatörden, profesyonele, orgcudan piyaniste, birkaç kişilik gruplardan büyük orkestralara kadar bir çeşitlilikten bahsetmek mümkündür (Marks, 1997:9). Sinemada canlı olarak müziğin kullanılması sadece Batı ülkelerinde görülen bir durum değildir. Kısa zamanda tüm dünyaya yayılan sinema salonlarında müzisyenler, gösterimin yapıldığı yere ait enstrümanlarla kısa zamanda salonlarda yerini alır. Türkiye'de de aynı şekilde kahvehane ya da tiyatro salonlarından devşirilen ilk sinema salonlarında film gösterimi esnasında müzisyenler bulunmaktadır (Gökmen, 1989:33).

Hazır listeler dışında daha seyrek görülen başka bir uygulama ise o filme özel olarak müzikler hazırlanmasıdır. Bugün bildiğimiz anlamda film müziğinin temelini oluşturan bu ilk örnekler, genelde sadece çok büyük prodüksiyonlarda görülür. En bilindik örneği *David Wark Griffith*'in *Klu Klux Klan* yüceltmeli filmi *The Birth of A Nation* (1915) için Joseph Carl Beril tarafından yazılan film müziğidir. Bu müzik filmin gösteriminde planlandığı gibi canlı olarak performe edilmiştir. Onun öncesinde 1908'de Fransa'da, sinemaya hala mesafeli olan üst sınıfın gözüne girmeyi amaçlayan *Pathé*, zamanın en büyük bestecilerinden Camille Saint-Saens'e, *L'Assassinat du Duc de Guise (The Assasination of the Duke of Guise)* filminin (yönetmenleri Charles le Bargy, André Calmettes, 1908) müziklerini ısmarlamıştır (Marks, 1997:vii)

Bir an için sinema tarihinin değişik bir şekilde evrimleştiğini düşünelim. Filmlerin içinde hiç müzik kullanımı olmasın. Filmlerde denk gelebileceğiniz yegane sesler, o filmin uzayına ait olan konuşmalar ve ses efektlerinden ibaret olsun. Bu müziksiz denebilecek ortama alışmışken derken bir gün, diyelim ki film müziğinin babası sayılan Max Steiner'in renkli orkestrasyonlarla bezediği, gösterişli ve ısrarcı müziğiyle öne çıkan 1945 yapımı *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) filmine gitmiş olalım. Karşılaştığımız şeyle önceden bildiğimiz sinema birbirinden oldukça farklı görünecektir. Çünkü filme eşlik eden müzik,

filmin diğer hiçbir elemanını değiştirmesek de algımızı neredeyse tümüyle kontrol altına alacaktır. Müzik o sahnede olup biteni nasıl yorumlamamız gerektiğini söyleyen bir anahtardır, birazdan olacak şeyleri haber verendir, hikayede yepyeni bir yola girdiğimizi ya da hikayenin tam o anda bittiğini bize söyleyendir. Filmi izleme deneyimimizde aslında bu görünmez 'rehber', üstümüzde sandığımızdan çok daha fazla etkilidir.

Her film izleyicisi, her film kuramcısı, hassas bir kulağa sahip olmasına gerek olmaksızın film müziğinin, filmin içinde ne kadar her yerde olduğunun ve dramatik filmde müziğin psikolojik gücünün zaman zaman mutlaka farkına varmaktadır. Film müziği, aslında tanım olarak filmin içinde yer alan her tip müziktir. İster bir karakter tarafından piyanoda çalınıyor olsun, ister yüz enstrümanlı bir orkestra ile icra edilip sahnenin arkasında konsun hepsi film müziği kapsamındadır (Latham, 2011:11).

Esas konu edineceğimiz, İngilizce'de *original score* diye adlandırılan ve filmde hikaye akarken çalan 'kaynağı belirsiz' müziğin ilginç bir özelliği vardır; izleyici tarafından 'dinlenmeyi' hedeflemez. Film müziğiyle ilgili çalışmalarda ilk dile getirilen yönü budur çünkü diğer müzikal üretimlerden (kendisi bir müzik türü müdür değineceğiz) en başta bu özelliğiyle ayrılmaktadır. Film müziği disiplinlerarası (interdisipliner) bir alandır. Adından ilk edinilen izlenim film üretme ve müzik üretme pratiklerinin tam ortasında olduğudur; ancak bu tam olarak gerçeği yansıtmaz. Film müziği, tamamen film üretme pratiğinin bir parçasıdır ve müzik sanatıyla ilişkisi tahmin edilenden çok daha zayıftır. Peki izleyicinin 'dinlemesi' amaç değilse bu müzik niye filmde yer almaktadır?

1920'li yıllarda film şirketleri ses ve görüntüyü senkronize hale getirmeye çalışırken temel motivasyonlarının müzikalleri sinemaya aktarmak olduğunu söylemiştik. Ses senkronize edilebildiğinde, ses kuşağından bekledikleri onu müzik için kullanabilmekti. Ancak sinema "müzikli sinema" yerine "konuşmalı sinema"ya evrilince, film müziği ilk başta planlanandan çok daha az filmlerde yer bulabilmiştir. Talkie döneminin ilk filmlerinde müzik sadece açılış ve kapanış jeneriklerinde kullanılır hale gelmiştir. Müziği filmin öyküsünün tamamen dışından gelen, non-diegetic bir öğe olarak kullanmak muhtemelen zamanın film yapımcılarının aklına çok yatmamıştır. Aslında sessiz sinema döneminde müzik kullanımı bu kadar yaygınken, sesin senkronize oluşuyla müziğin filmlerden adeta silinmesi

çok ilginç bir durumdur. Yapımcılar diyaloglar sayesinde henüz yeni bir gerçeklik katmanına kavuşmuşken, bunun non-diegetic bir öğeyle uyumlu gitmeyeceğini öngörmüş olabilirler. Ta ki 1933 yılında dev şirketlerden RKO, *King Kong* filmini (yönetmenler Merian C.Cooper, Ernest B.Schoedsack) yapmaya karar verinceye dek.

King Kong filmi için müzikleri besteleyen *Max Steiner*, ilk dönem Hollywood bestecilerinin çoğu gibi Avrupa'da (Viyana) doğmuş sonrasında önce İngiltere'ye sonra Amerika'ya yerleşmiş bir bestecidir. Hem ilklerden oluşu hem de RKO ve Warner Bros için bestelediği 300'ün üzerinde film müziği ile pek çok kaynakta modern film müziğinin babası sayılır. Steiner bir çocuk dâhidir, on iki yaşında bir operette ilk orkestra şefliğini yapmıştır. On beş yaşından itibaren tam zamanlı olarak orkestra şefi, besteci ve aranjör olarak çalışmaya başlar. Birinci Dünya Savaşı yıllarında çalışma kampı tehlikesiyle karşı karşıya kalınca, Londra'ya göç eder. Altı yıl sonra Broadway'de ürün vermek için Amerika'ya yerleşir, ardından 1929 yılında henüz yeni senkronize "ses"e kavuşmuş olan Hollywood'da çalışmaya başlar.

Kendisinin Tony Thomas ile yapmış olduğu söyleşiden öğrendiğimiz kadarıyla[111] King Kong filmi için müzik yapmaya başladığında kendisinin *underscoring* olarak tabir ettiği akan bir aksiyonun altına müzik yapma yolunun etrafta bir örneği yoktur. Kendisi bu deneme için önce bir makara uzunluğundaki[112] film için müzik yapar, sonrasında RKO'daki yetkililer bunun işe yarayabileceğini gördüğünde, filmin tamamı için müzik yapmasını isterler.

Max Steiner'ın King Kong için yapmış olduğu müzik, on yıllara yayılan pek çok akademik çalışmada konu edilmiş ve underscoring anlamındaki ilk örnek kabul edilmiştir. Bu filmden önceki filmdeki müzik kullanımı, açılış ve kapanış jenerikleri dışında Adorno ve Eisler tarafından da eleştirinin hedefi olan diegetic müzik kullanımı ile sınırlıydı. Bu ilk non-diegetic denemede de aslında Steiner, alıştıra alıştıra bir geçiş sağlamıştır. Filmin başlarında karakterler henüz New York'tayken filmde ses efektleri ve diyaloglar dışında bir ses yoktur.

---

[111] Max Steiner ile yapılan söyleşinin youtube videosu. Max Steiner, Hollywood Composer, talks to Tony Thomas: Pt.1 https://youtu.be/eQuNnzH6_g8

[112] Bir makara 35mm sesli film yaklaşık 11 dakika sürmektedir (24 kare/sn). Sessiz filmler 18 kare/sn hızında çekildiğinden bir makara yaklaşık 15 dakika sürer.

Müzik hiç kullanılmamıştır. Ne zaman ki kahramanlarımız gizemli Skull adasına yaklaşırlar ve adayı sisler içinde görürüz, o an filmde kullanılan ilk müziği duyarız: yaylılar ve ahşap üflemelilerin sakince eşlik ettiği yavaş bir arp arpeji. Adaya çıktıklarında yerlilerin dansına eşlik eden müzik pek diegetic gibi durmamaktadır, çünkü görsel olarak müzikteki bazı enstrümanları görmediğimiz gibi duyduğumuz batılı enstrümanlar gösterilen vahşi ortama da pek uymamaktadır. Ancak müzik aynı zamanda non-diegetic olarak da tanımlanamaz; çünkü müziğin hala davul ve dansla yakından ilişkisi vardır. Hikaye adaya ulaştığında ses efektleri ve non-diegetic müziğin etkisi ses kuşağında artar. Aralarında James Buhler, David Neumeyer ve Rob Deemer'ın bulunduğu bazı film müzik tarihçileri New York'taki sadece ses efektlerinden örülmüş ses kuşağı tasarımını 'rasyonel şekilde organize edilmiş ses alanı' diye tanımlarken, ona karşıt olarak adadaki ses kuşağı dengesini primitif, rasyonalite öncesi (çünkü aynı zamanda dil öncesi) ve efsunlu olarak tarif ederler (Slowik, 2013:2)

King Kong filminde Steiner birçok yeni tekniği ilk defa uygular. Bunlardan birincisi müziğin görüntüye senkron olacak şekilde bestelenmesi ve kaydedilmesidir. Filmdeki aksiyonlardan hangisinin altı çizilecekse (mesela King Kong'un kadına dokunması), o noktalara müzikal bir işaret koymak için müziğin tempo (hız) olarak tam o sahnelere uygun şekilde gelmesi gerekmektedir. Görüntüyle müziğin senkron olduğu bu noktalara *cue point* adı verilir. Genel olarak müzikte bir eserin içinde büyük tempo değişimleri olması oldukça istisnaidir. Ama film müziğinde cue point adı verilen bu noktalar bir filmde düzensiz şekilde geldiğinden ve tek bir tempo ile müziğin bu noktaların hepsinden birden geçmesi mümkün olmadığından film müziği tempo konusunda, diğer müzik türlerinden farklı olarak oldukça değişkendir. İleriki yıllarda hesaplamalarla ve değişebilen metronomlarla orkestralar film müziğini kaydetse de, Steiner'in zamanında bunların hiç biri yoktur. Steiner müziğin daha etkili olması için genel bir ruh halini tanımlamanın ötesinde senkron olması gerektiğini fark etmiştir. Bu senkronizasyonu sağlamak için filmin ses kuşağına karelerin sayısından hesaplayarak belli aralıklarla delikler açar. Tempo değiştikçe deliklerin sıklığı da değişmektedir. Sesin yazılı olduğu kuşakta her delik için metronom benzeri bir ses çıkar. Steiner, metronom yerine geçen bu sesi kulaklıktan duyarak orkestrayı yönettiğinde çalınan müzik perdedeki aksiyona tam olarak senkron olur.

Steiner sonraki belki on binlerce filmde uygulanacak bu değişken tempolu, aksiyonu takip eden arka plan müziğini böylece yaratır, ancak bununla da kalmaz. Opera geçmişinden gelen bilgiyle belli duygu durumları için belli birkaç tema belirler ve müziği bunlar üzerine şekillendirir. Ancak temalardan biri duygu durumuyla değil King Kong karakteri ile ilişkilidir. King Kong ekranda ilk göründüğünde bu tema çalar. Sonraki göründüğü anlarda da bu temayı duyarız. Artık izleyici bu müzikal tema ile karakteri eşlemiştir. Sonra bir an gelir ki King Kong'u görmeden müzikal temayı işitiriz ve orada olan bitenin King Kong'la ilgili olduğunu tamamen bilinçdışı bir şekilde 'anlarız'[113]. Bu teknik operada uzun zamandır kullanılan *leitmotif* tekniğidir. Diğer birçok şey gibi bu da Steiner'in film müziğine kazandırdıkları arasındadır.

Bu filmin ardından *underscoring*'in film için çok önemli olduğu ve anlatıya hizmet ettiği herkesçe kabul edilir ve Hollywood genelinde daha çok kullanılmaya başlanır. Hollywood bunun üzerine film müziği yazabilecek besteci arayışına girer. Aynı yıllarda siyasi karışıklık içinde olan Avrupa'daki sanatçılar ve bilim adamları da sıklıkla Amerika'yı sığınılacak bir ülke olarak seçmektedirler. Bunun da etkisiyle Hollywood'un ilk dönem film bestecilerinin neredeyse tamamı Avrupa kökenlidir. Bunlar içinde yukarıda bahsettiğimiz film score işini başlatan Max Steiner dışında en önemlileri, Erich Wolfgang Korngold ve Frank Waxman (Almanca adıyla Franz Wachsmann)'dır.

Bir çocuk dahi olarak müzik kariyerine başlayan Korngold, 11 yaşında bir bale bestelemiş, 13 yaşında yazdığı piyano sonatı meşhur icracılar tarafından Avrupa'nın değişik yerlerinde seslendirilmiş, 19 yaşında yazdığı iki ayrı tek-perdelik opera büyük beğeni kazanmıştır. Avrupa'da zamanının en gözde bestecilerinden olan Korngold, otuzlu yıllarda Avusturya Devlet Konservatuarı'nda profesör olarak görev yaparken Hollywood'dan teklif almış ve biraz da siyasi karışıklık sebebiyle film müziği yazma işine atılmıştır. Diğer bestecilere nazaran az filme müzik yapan Korngold, Amerika'ya gelir gelmez Warner Bros'un film müziği bölümünün başına getirilmiş, müziğini yaptığı *Anthony Adverse*

[113] Burada tabii ki film müziğinin arka planda çalışması sebebiyle bilişsel bir anlama söz konusu değildir, ancak izleyici beraber sunulan uyaranların bir sonucu olarak bu bağlantıyı bir şekilde hisseder.

(Mervyn LeRoy, 1936) ve *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, 1938) filmleriyle iki kez Oscar ödülü kazanmıştır. Diğer bestecilerde görülmeyen zenginlikteki orkestral yazısı ve başta John Williams gibi yakın dönem bestecilerince çok taklit edilen yoğun bakır nefesli kullanımı (*fanfare* diye de anılmaktadır) ve özellikle aşk temalı sahnelerdeki ince işlenmiş yaylı düzenlemeleri Korngold'un film müziklerinde öne çıkar (Tonks, 2003:12). Az sayıda filme müzik yapmış olmasına rağmen Korngold, kendinden sonraki film müziği estetiği üzerinde kalıcı izler bırakmış olması ve sonra gelen kuşaklarda görülmeyen ustalıktaki romantik dönem klasik müzik bestecilerini aratmayan armoni ve melodi kullanımı ile film müziği tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Konservatuarda kompozisyon ve şeflik okuduktan sonra Alman film endüstrisinde film müziği besteciliğine başlayan Frank Waxman, Yahudi olduğu için Nazi yönetiminde baskı görünce 1934'te önce Fransa'ya sonra Amerika'ya yerleşir ve Hollywood için çalışmaya başlar. Genelde korku ve gerilim tipi filmlerdeki müzikleri ile ünlenen Waxman, ilk önce *The Bride of the Frankenstein* (James Whale, 1935) ardından da Hitchcock'un yönettiği *Rebecca* (1940) ile Hollywood'da kendine sağlam bir yer edinir ve Universal stüdyolarında müzik bölümünün başına geçer.

Bir kaçını yukarıda andığımız ilk dönem besteciler Hollywood'da sonradan günümüze dek sürecek olan senfonik orkestra estetiğinin yerleşmesinde önemli rol oynar ve kendilerinden sonra gelen nesilleri büyük ölçüde etkilerler. İlk dönem bestecilerindeki tabiri caizse aşırı sanatlı orkestra yazısı, yerini zamanla daha hedefe odaklı daha işlevsel ve daha basit olan film müziğine bırakır.

1950'li yıllarla beraber, *A Streetcar Named Desire* filmiyle (Elia Kazan, 1951) senfoni orkestrası dışında jazz müziği ile ilişkili enstrümanlar da film müziğinde kullanılmaya başlar. İkinci jenerasyon bestecilerin en ünlülerinden Alex North'un bu filmde yaptığı müzikler, jazz tınılarının filmlerde kullanılmasının, hatta 1960'larla beraber senfoni orkestrasını bırakıp jazz ya da pop müzikte kullanılan enstrümanlarla film müziği yapılmasının yolunu açmıştır. Spaghetti westernlere yaptığı müziklerle İtalyan Ennio Morricone, Pembe Panter serisi müzikleriyle Henry Mancini, Görevimiz Tehlike için yazdığı 5/4'lük temayla bilinen Lalo Shiffrin, casus filmleriyle John Barry bu dönemde senfonik olmayan film müziğinde öne

çıkan isimlerden sadece birkaçıdır. Daha yakın zamanda Steven Spilberg'le Star Wars serisi ile başladığı ortaklığını pek çok filmde sürdüren John Williams, senfonik enstrümanlara dijital ritimler eklemesiyle kendi tarzını yaratan Hans Zimmer ve Tim Burton filmlerindeki ortaklığında, hem zengin orkestra yazısı hem de müzikal filmler için şarkı yazarlığıyla öne çıkan Danny Elfman başlıca bestecilerdendir.

Film müziğinin diegetic/non-diegetic ayrımının ikisinde de var olması, film müziği kuramcılarını uzun zamandır meşgul eden bir konudur. Diegetic film müziği[114], diğeri kadar olmasa da filmlerde zaman zaman yer bulabilmektedir. Hanns Eisler ve Theodor Adorno tarafından 1947 yılında kaleme alınan *Composing For The Films* isimli çalışmada diegetic film müziği, yönetmenin sessizlik tarafından oluşabilecek göstergebilimsel fakirliği ve duygusal boşluğu gizleme çabası olarak değerlendirilir. Aynı zamanda bu tip müzik kullanımını işitileni görselle doğrulama konusunda bir kötü alışkanlık ve önyargı olarak görmektedirler (Adorno ve Eisler, 1994:11-12)

Diegetic film müziğini filmlerinde bir nevi kendine özgü bir imza olarak kullanan bir yapımcıdan bu noktada bahsetmek gerekir. 1940'lı yılların başında, zamanın dev Amerikan yapım şirketlerinden biri olan *RKO* üst üste giriştiği büyük prodüksiyonların da etkisiyle bir mali krize düşer. Şirket, yapımcı *Val Lewton*'ın öncülüğünde düşük bütçeli korku filmleri çekmek üzere yeni bir birim oluşturur. Rakipleri Universal benzer filmlerle ciddi bir gelir elde etmiştir, RKO da bu durumu taklit etmeye çalışmaktadır. Mart 1942-Ağustos 1945 arasında Lewton, dokuzu korku filmi olarak piyasaya sürülen on bir adet film çeker. Başta ilk çektiği film *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942) olmak üzere, filmlerin tamamı şirkete kar getirir. 1970'lerden başlayarak Lewton'ın bu serisi, geriyi dönük olarak epey ilgi çeker. Eleştirmenlerin övgüsünü kazanır, hakkında epey sayıda makale yazılır, iki uzun metrajlı belgesel çekilir ve pek çok film festivalinde filmler gösterilir.

Lewton'ın bu başarısında şüphesiz filmlerindeki ses öğelerinin özenli kullanımı da yer tutmaktadır. Ses efektlerinden, arka plan müziğine kadar düşük bütçe içinde oldukça yer tutan maliyetlerle iyi işçilikler çıkartılır. Ancak burada bu seriye değinmemizin sebebi

[114] Source music olarak da adlandırılmaktadır.

Lewton'ın filmlerinde sıklıkla diegetic müziğe yer vermesidir. Diegetic music kullanımı düşük bütçeli yapımlarda sık görülen bir durumdur. Fakat Lewton örneğinde diegetic music, non-diegetic arka plan müziği gibi sahnenin moduna uygun bir şekilde gelmektedir. Hatta bundan daha ileri giderek filmin öyküsünün geçtiği zaman ve yeri tanımlamakta yardımcı olmaktadır. *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1945) filminin başında, *Scottish Airs* denilen şarkılardan biri bir sokak şarkıcısı tarafından söylenmektedir. Bu filmin hikayesinin geçtiği yeri işaretleyen bir unsurdur. Aynı şekilde *The Leopard Man* (Jacques Tourneur, 1943) filminde, *El Pueblo* isimli gece kulübünde İspanyol müziğini duyarız. Lewton filmlerinde Diegetic müzik kullanımı aynı zamanda bazı alt anlamlar da içermektedir. The Cat People filminde hayvanat bahçesinde çalan akordeoncu, Friedrich von Flotow'un 1847 tarihli operası *Martha*'dan "*Magdel der Himmel euch Vergeben"* isimli şarkının hızlandırılmış ve enstrümantal bir versiyonunu çalmaktadır. Filmin hemen başlarında görülen bu sahne, operadaki hikayede kullanıldığı yerle ilişkili olarak da hem ileride olacakları haber eder ve hem de anlatılan hikayeye bir yorum getirir (Lee, 2012:114)

Film müziği bazen de dokusuyla ya da içerdiği enstrümanlarla filme katkıda bulunabilir, örneğin rock grubu Radiohead'in gitaristi olarak tanındıktan sonra film müziği alanına giren Jonny Greenwood'un müziğini yaptığı İngiltere Prensesi Diana'nın hayatını anlatan *Spencer* filminde (Pablo Larrain, 2021) yer yer harpsichord[115] kullanılmaktadır. 1980'li yıllarda geçen hikayenin, barok müzikte kullanılan harpsichord enstrümanıyla doğrudan bir ilgisi yoktur ama Greenwood bu enstrümanı seçerek kraliyet ailesini ve onlarla ilişkilenen zamanın saray müziğini işaret etmektedir. Harpsichord eşliğinde büyük kraliyet bahçelerini gördüğümüzde kraliyet ailesinin geçmişle ne kadar bağlı olduğunu ve bunun kendi içlerinde ne kadar yerleşik bir kültür olduğunu anlarız.

Yukarıda da birden çok noktada değindiğimiz gibi etrafımızdaki dünyayı

[115] Bazı Avrupa dillerinde *clavecin* diye de anılan, piyanonun atası olduğu kabul edilen ve klasik müziğin Barok döneminde yoğun bir şekilde kullanılan, tuşlu ve telli çalgı. Modern piyano olan *pianoforte*'den farklı olarak tuşlara basıldığında bir çekicin tellere vurması değil, elastik bir dilin teli tutup yukarıdan bırakması sağlanmış olur. Tuşa basma şiddeti ne olursa olsun tel hep aynı yükseklikten bırakıldığından, bu çalgıyla notaları *piano* ya da *forte* çalmak mümkün değildir. Barok dönemden sonra yerini sırasıyla *fortepiano* (hammerklavier) ve modern *pianoforte*'ye bırakmıştır.

duyularımızın bir bileşkesi olarak algılarız. İşitme duyumuza dahil olan müzik ise daha çok duygularla ilgili bir uyaran olarak algılanır. 1970'li yılların sonunda taşınabilir kasetçalarlar olan walkman'lerin yaygınlaşmasıyla insanlar aslında farklı bir şeyi deneyimlemeye başladılar. Günlük hayatlarına müzik fon olarak eşlik etmeye başladı. Ondan önce müzik sadece evdeki müzik setinden ya da arabanızın stereosundan duyabileceğiniz bir şeyken alışveriş ederken, arkadaşı beklerken, denizi izlerken ya da toplutaşım araçlarıyla da okula giderken de müzik dinleyebilmeye başladık. Bu günlük hayat deneyimlerimiz dinlediğimiz müzikle şekillendi ya da biz nasıl şekillenmesini istiyorsak o tip müziklere daha çok yöneldik. Gördüğümüz şeyin müzikle birleşince farklı bir anlam oluşturması, aslında film yapımcılarının çok daha önce keşfettiği bir şeydi. Sessiz sinema dönemindeki müzikli gösterimleri de içine katarak tüm arka plan film müziği (original score) aslında aynı şeyi yapmaktadır. Kulağımızda bir walkman ile filmin dünyasında geziniriz. O walkman'den bazen müzik bazen filmin diegetic sesleri gelir ama bizim ne gördüğümüzü anlamamız üzerindeki yoğun etkisi asla kaybolmaz. Müziğin temposu, tonalitesi ve diğer parametreleri ile etrafımızı (ya da izlediğimiz sahneyi) daha sakin, daha mutlu, daha kaygılı, daha heyecanlı algılamamız mümkün olur.

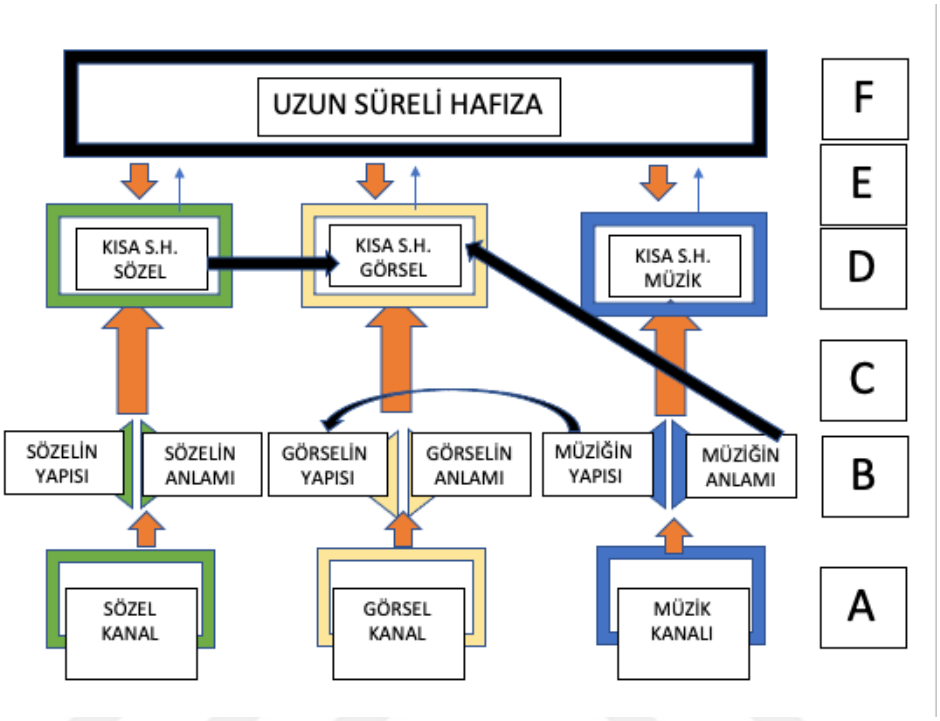
Duyduğumuz müzik, nasıl görsel bilgi ile birleşip anlam üretme sürecine katıldığına gelirsek; görseldeki hareketin müzikle betimlenmesi temelde iki düzlemde gerçekleşir. Müziğin hareketin mekanik yönünü vurgulaması ve müziğin hareketin anlamını vurgulaması. Müziğin içindeki tempo, ritim, melodi ve armoni gibi bileşenlerin hepsi bu ilişkilenmede rol oynar. Müziğin ritmi ve temposu ile görsel kurgunun temposu izleyici tarafından beraberce değerlendirilir. Beraberce değerlendirilmesi her zaman koşut olacakları anlamına gelmemektedir, hızlı bir görsel kurgu üzerine konan yavaş müzik de kontrasttan kaynaklanan başka bir anlam doğurmaktadır. Müzik ve film temposu konusundaki güzel bir örnek Eisenstein'ın *Film Duyumu* kitabında yer alır. *Aleksandr Nevskiy* (1938) filmindeki buz üzerinde savaş sahnesi için Eisenstein besteci Prokofiyev ile çalışır. Sahnedeki görsel aksiyonun, müziğin değişik bileşenşeri ile nasıl ilişkilendiği ilgili kitapta çeşitli diyagramlarla da açıklanmaktadır (Eisenstein 1984:151-152)

Bilişsel olarak film müziğinin ne şekilde çalıştığı genel anlam üretme sürecimizle

yakından ilişkilidir. Film izlemek oldukça kompleks bir algısal deneyimdir. Sadece birden çok çeşit uyaranı barındırdığı için değil aynı zamanda bunlardan bir anlam/sonuç çıkarmamız beklendiği için izleyici kendisine ulaşan görsel-işitsel verileri işlemek zorundadır. Bu verileri işlemenin ilk aşaması, onları algılama düzeyidir. Başta söylediğimiz gibi bize ulaşan veriler üç kategoride gruplanır; sözel (genellikle diyaloglar), görsel (yazılar dışında gözümüze ulaşan her çeşit veri ve bunların hareketi) ve işitsel (film müziğini de içeren grup) (Tablo-3'te A satırı). Verileri algılamamızdan sonra her bir kategoriyi yapısal ve anlamsal olarak iki farklı şekilde değerlendiririz (Tablo-3'te B satırı). Bu noktada müziğin yapısal yönü görselin yapısal yönüne hizmet eder. Örneğin ekranda bir uçtan bir uca hareket eden bir buharlı tren görüntüsü olsun, hareketli ve dinamik bir müzikle tren daha hızlı hareket ediyormuş gibi görünür, aynı görüntüyü değiştirmeden yavaş bir müzikle eşleştirdiğimizdeyse salına salına gelen bir tren görürüz. Müziğin anlamsal yönüyse görselin kısa süreli hafızaya kaydedilmesinde etkilidir (Tablo-3'te gösterildiği gibi). Örneğin ekrandaki karakter başı ellerinin arasında duruyor olsun, üzgünlük anlamı çıkarılabilecek bir müzikle ekrandaki karakterin üzgün olduğu sonucuna ulaşırız. Sözel kategoride oluşan kısa süreli hafıza bilgisi de görselde oluşacak kısa süreli hafıza bilgisine etki eder. Başka bir karakterden o karakterin üzgün olduğunu duyarsak, görseli öyle algılama ihtimalimiz de artar (kısımlar arası bağlantılar için Tablo-3).

Daha sonra her kategori, kendi kısa süreli hafızasını oluşturur (Tablo-3 D satırı). Filmi izlerken filmdeki olayları anlamak için oluşturduğumuz kısa süreli hafıza, aklımızdaki benzer deneyimlerimizle oluşturduğumuz uzun süreli hafıza ile karşılıklı bir ilişki içerisindedir (Tablo-3 E satırı). Kısa süreli hafızadaki bilgiyi oluştururken aynı zamanda geçmiş deneyimlerimizden yani uzun süreli hafızadan da yararlanırız. Başka bir deyişle kısa süreli hafızada oluşan bilgi, uzun süreli hafızadaki benzer bilgiyle uyuşmalıdır. En sonunda oluşturduğumuz kısa süreli hafıza, sonraki değerlendirmelerde kullanılmak üzere uzun süreli hafızaya katılır (Cohen, 2000:373).

**Tablo-3. Film ve Müzik İletişimini Anlamak için Örtüşme ve İlişkilendirilme Yapısı (Cohen, 2000:372)**




Film müziğinin hafızayla ilgili boyutunu *leitmotif* kullanımında görebiliriz. Film müziğinde sıkça kullanılan bu yöntem tamamen film izlerken oluşturulan kısa süreli hafızayı hedeflemektedir. Leitmotif tekniğinde film müziğinde kullanılan müzikal temalardan biri bir karakter ile eşlenir. Karakter her perdede belirdiğinde karakter ile ilişkin tema çalar. Dikkati müziğin üzerinde olmayan izleyici için bile, sonuçta bu eşleme izleyicinin algısal radarına girer. Karakterin sonraki bir kaç görünümünde de eşlenmiş olan müzikal tema çalınır. En sonunda hikayenin ilerleyen yerlerinde, karakteri görmediğimiz bir anda müzikal tema tekrar kullanılır. İzleyici kendiliğinden (ve nasıl olduğunu bilinç düzeyinde pek fark edemeden) o sırada olan şeylerin eşlenen karakterle bir ilgisi olduğunu anlar. Aynı teknikte eşlenen öğe, karakter yerine bir mekan ya da geçmişteki bir olay da olabilir. Örneğin bir polisiye filmde dedektifler öldürülen kızın odasına her girdiğinde aynı tema çalmaktadır. Öykünün ilerisinde kızın odasının müzikal temasını duyduğumuzda, o odanın o an anlatılmakta olan şeyle bir ilgisi olduğunu anlarız. Olayla eşlenmesine örnek şöyle olabilir; karakterlerden birinin bir çocukluk travması vardır. Film içinde o travmanın gösterildiği insert'lerde hep aynı müzikal tema çalar. Filmin devamında karakterin erişkin hali bir konuda karar alacakken o müzikal

temayı duyarız ve aldığı kararda çocukluk travmasının etkili olduğunu anlarız.

#### 2.3.3.1 Film İçin Müzik Üretme Süreci ve Senkronizasyon

Günümüz sinemasının ses kuşağında neredeyse vaz geçilmez bir konumda bulunan film müziğinin üretim süreci disiplinler arası olarak değerlendirilen bu alanı daha iyi anlamamıza katkıda bulunacaktır.

Film müziğini üretme süreci klasik yapım anlayışında post-prodüksiyon evresinde gerçekleşir. Filmin görsel kurgusunun tamamlanmış olması, senkron bir film müziği yazabilmek için zorunludur.

Besteci, yönetmenden filmle ilgili yönlendimeleri aldıktan sonra film müziğinin başlangıcı temaları bulmaktır. Film müziğinde tema genelde bir melodi olmakla beraber, bir akor gidişatı ya da tekrar eden ritmik bir yapı da olabilir. Bir uzun metrajlı film için genellikle dört-beş civarında tema kullanılmaktadır. Bu temalar yukarıda açıkladığımız gibi leitmotif olarak kullanılabileceği gibi, aşk teması, gerilim teması gibi hikayenin hedeflediği duygulanımla da ilişkili olabilir.

Her yönetmenin müziğe karşı yaklaşımı farklı olabildiğinden besteci ile ne kadar işbirliği içinde olduğu da değişebilmektedir. Ancak bir genelleme ile sinema tarihinde ya da sinema sektöründe büyük diye anılan yönetmenlerin neredeyse hepsinin sese karşı özel bir ilgisi ve epeyce de bilgisi olduğu gözlemlenebilir; değişik jenerasyonlardan Chaplin, Kubrick veya Nolan bunlardan sadece birkaçıdır.

Filmdeki esas kreatif kişi filmin yönetmeni olsa da konu film müziğine geldiğinde, aynı kurgu sırasında kurgucuyla olduğu gibi, yönetmenler konunun uzmanının görüşlerine genelde önem verirler. Temaların bulunmasından sonraki *spotting* denen aşamada yönetmen ve film müziği bestecisi beraber çalışarak filmde nerelere müzik yapılacağına ve müzikle filmin hikayesindeki hangi noktaların hangi anlamı çıkarak şekilde işaretleneceğine karar verirler. Filmdeki müziğin görüntüyle senkron olarak görseli desteklediği bu anlara yukarıda değindiğimiz gibi cue point denmekte, cue pointların oluşturduğu liste de cue sheet olarak

adlandırılmaktadır.

Besteci daha sonra önceden oluşturduğu temaları karışık şekilde kullanarak, belirlenen sahneler için film müziğini yazmaya başlar. Bazen müziğin tabiri caizse daldan dala atladığı çok uzun pasajlar, bazen kısa sahne geçişleri filmlerin içinde kullanılabilir. Film müziğinin kaydı bittikten sonra post prodüksiyondaki film müziği editörü tarafından ses kuşağının diğer elemanları ile birleştirilir ve filme eklenir.

Film müziği müzik üretmekten çok, filme hizmet etmeye odaklı olduğundan diğer müzik türlerinden epeyce farklıdır. Müzikte genelde tempo yani parçanın çalım hızı bir parça içinde çok değişmez, hatta sabittir. Film müziği üretilirken, müziğin tam vuruşunda geçmesi gereken görüntüyle senkron noktaları vardır. Cue point adındaki bu noktalar timeline içinde düzensiz olarak geldiği için, film müziğinin temposu da sıklıkla değişir. Sadece dağınık noktalar sebebiyle değil, müzik perdedeki aksiyonu takip ettiğinden, filmdeki akış aniden hareketlendiğinde müzik de buna göre değişir; örneğin sakin bir sahnenin hemen ardından hareketli bir takip sahnesi gelmişse, müzik akışını kesmeden hızlanır.

Film müziğinin başka bir özelliği de söz içermemesidir. İnsan sesi tüm sesler içinde en dikkat çeken olduğundan, film müziğinde söz olursa karakterlerin konuşmalarında olması gereken dikkat dağılır. Original score diye adlandırılan arka plan müziğinde bu yüzden neredeyse hiç söz bulunmaz. İlla sözlü bir parça kullanılacaksa da karakterler pek konuşmaz. Bunun istisnası diegetic müziklerin olduğu sahnelerdir, bu gibi durumlarda da müzik sesi konuşma başladığında iyice kısılır.

Müzik icrasında müzikal fikirlerin dinleyiciye geçmesi önemlidir, bu yüzden genelde hiç bir şey bir kez çalıp bırakılmaz. Genel olarak müzikte, müzikal fikirler (temalar) belli bir sıra içinde sunulur. Buna müzikte form denir. Bu sıra klasik müzikteki sonat allegrosu gibi oldukça kesin bir kalıp olabilir ya da kabaca şarkı formu denen ve içinde kıta (verse), nakarat (chorus) ve üçüncü kısım (bridge) bölümlerinin değişik sıralarda kullanılabildiği serbest bir form da olabilir. Ancak film müziğinde yine temalar bulunsa bile, bunlar dağınık bir şekilde ve aynı temaların değişik versiyonlarıyla filmin içinde kullanılmaktadır. Sadece *main theme* denilen, genelde tam filmin adı göründüğünde çalan müzik içinde filmin içinde kullanılacak temalar sergilenebilir ama burada yine tekrar içeren herhangi bir form yoktur. Bu biraz

operadaki üvertürün eser içindeki tüm temaları barındırmasına öykünme gibidir.

Filmlerde fiziksel olarak bağlı olmayan iki kuşağın, ses ve görüntünün hassas bir senkronizasyonla sergilendiği anlar, bu iki bileşenin tek bir bütün olarak algılanması için anahtar bileşenlerdir. Görsel ve işitselin birbirine 'kilitli' olması, kendi varlığını ortadan kaldıran gizemli ve büyülü bir birliktelik ortaya çıkarır. Film, durmaksızın senkron anlarla hiçbir bariz senkronizasyonun bulunmadığı anlar arasında gidip gelme eğilimindedir. Aralarında Sergei Eisenstein, Pierre Schaeffer, R.Murray Schafer ve Michele Chion'un bulunduğu film üreticileri, psikologlar ve ses kuramcıları tarafından üretilen ses kuramlarına baktığımızda, ses ve görüntünün senkronize olduğu anlar, fazlasıyla heyecanlı ses ve görüntü uyaranlarının akışı sırasında film için birer dinlenme noktasıdır.

Sinema kuramının geçmişine baktığımızda ses ve görüntü arasındaki senkronizasyonun şaşırtıcı derecede az konu edildiğini görürüz. Bu konuya dair Michel Chion'un ortaya attığı ses ve görüntünün anlık birleşimi olan 'synchresis' ve ilk dönem kuramcılarının çalışmalarından bahsedilebilir. Kuramcıların çalışmaları film içindeki senkronizasyondan ziyade, sesin görüntüyle senkronize halde sunulabilmesinin sonuçlarını tartışan, sesli sinemaya geçişle ilgili tezlerdir.

Aslında bu senkronizasyon noktaları birbirinden bağımsız iki farklı yolda akmakta olan verilerin birleşip illüzyonel bir bütün oluşturmasıdır. Bu hem izleyici deneyimi açısından hem de sektörel açıdan böyledir. Ses ve görüntüyü birlikte algılamaya o kadar alışkınızdır ki, senkronizasyon konusundaki tartışmaların yoğunlaştığı 1970'lerde Christian Metz bu konudaki süregelen tartışmaların illüzyonun ötesine geçmesi gerektiğini belirtmiştir. Buna rağmen film sesi konusundaki analizler ses ve görüntü arasındaki senkronizasyonu bir ön kabul olarak ele almışlardır. Konuşmalı sahnelerin zaten büyük çoğunluğu senkron içermektedir. Aksi hali gerçeklikten bir kopuşa yol açar. Amerika'da olay yaratan ilk konuşma içeren sesli *The Jazz Singer*'ın İngiltere'deki premier'i okyanusun ötesinde olduğu kadar gösterişli olmamış, sesin senkronunda oluşan kaymalar sebebiyle izleyicilerin filmle alay ettikleri görülmüştür[116]

[116] Sonradan müzik dinleyicileri için de popüler bir yayın olan zamanın müzisyen gazetesi Melody Maker'da,

Film müziğinin ne kadar senkronize yazılacağı, başka bir deyişle ne kadar cue point'a sahip olacağı filmin türüne ve hedeflenen etkiye göre değişebilmektedir. Aksiyon dolu bir sahnede her köşeden bir tehlike gelirken müziğin bunların hepsini işaret etmesi gayet olasıdır. film müziğinin daha çok dramatik amaçlara hizmet ettiği filmlerde ise senkron miktarı çok daha düşüktür ve cue pointlar dramatik değişimler için saklanmıştır. Senkronun en fazla görüldüğü film müziği türü *Mickey Mousing* denilen bol aksiyonlu çizgi filmlerdeki kullanımdır. Yukarıda efektler bahsinde değindiğimiz gibi *Saturday Morning Cartoon* denen bu tip çizgi filmlerde müzik, ses efektlerinin görevini de üstlenir. Çünkü o yıllarda dışarıda ses efekti üretmek çok zorken müzik kontrolü daha kolay ve istenen hareketi işaret edebileceğiniz bir araçtır.

### 2.3.4 Ses Tasarımı

Ses kuşağının elemanlarının birbiriyle olan dengesi film boyunca sürekli değişmektedir. Bu değişim yönetmenin anlatım diline ve eldeki malzemelerin niteliğine göre farklılık gösterebilir. Diyaloglar sürekli ön plandaki yerlerini korurken, arkadaki diğer ses öğeleri bize farklı türde bilgiler aktarabilmektedirler.

Ses kuşağı ile ilgili tasarımlardan özellikle son birkaç on yılda artış gösteren bir tanesi, arka arkaya gelen sahnelerin sesini üst üste bindirmektir. Daha doğrusu bir sonraki gelecek olan sahnenin diegesis'ine ait bir sesi, bir önceki sahne bitmeden kullanmaya başlamaktır. İlk defa *Citizen Kane* filminde kullanılan bu teknikte kesişim, genelde birkaç saniye ile sınırlıdır ve bize bir sonraki hakkında kısa süreli bir ipucu verir. Aynı tekniğin oldukça geniş tutulmuş versiyonunu *The Favourite* filminde (Yorgos Lantimos, 2018) Kraliçe Anne'le, hikayenin protagonisti olan yeni gözdesini yakınlaşarak dans ettikleri sahnede görürüz. Yeni gözde, bunu yerini aldığı eski gözdeden kaçak bir şekilde yapmaktadır. Bu sahnede olması beklenen müzik yerine, gördüğümüz aşk dolu dans sahnesiyle alakasız

müzisyenlerin işsiz kalacağına vurgu yaparak 'Flowers all over the Orchestra Pit' başlığıyla çıkan yazıda The Jazz Singer'ın ilk İngiltere gösterimi böyle anlatılmıştır (Donnelly, 2010:40)

olarak, dakikalarca dışarıdaki sportif amaçlı tüfek atışlarının ve onla ilgili bağırışların, silah doldurmalarının sesini duyarız. Bu bizi ister istemez ilk gözdenin dışarıda meşgul olduğu algısına götürür (çünkü daha önceki bir sahnede eski ve yeni gözdeleri beraber atış yaparken görmüşüzdür), ancak eski gözde kapıda belirince az önce duyduğumuz ses efektlerinin aslında sandığımız durumu işaret etmediğini anlarız. Bu sahne diegetic ses efektlerinin, hikayenin algılanışını nasıl etkileyebileceğine dair güzel bir örnektir. Çünkü sahne dışından gelen seslerin ne kadarının filmin dışından ne kadarının kadraj dışından geldiğini her zaman netlikle kavrayamayız. Yönetmen bu durumu lehine kullanarak ses kuşağı aracılığıyla izleyiciye bir sürpriz hazırlamıştır.

Başka bir ses kuşağı tasarımı örneği olarak, Tarkovsky filmlerinden söz etmek gerekecektir. Tarkovski ses kullanımı konusunda bilgilidir; bazen boğuk, dağınık, sıklıkla sessizliğin sınırlarında ve hayatımızın sıkıcı ufkundadır; bazen o ana ait gürültüler, çatırdamalar, suyun damlaması gibi. Bazen de geniş ölçüde bir ritim oluştururlar. *The Sacrifice* filminde her beş on dakikada bir filmdeki İsveç evinin üzerinden kırlangıçlar geçer. Filmde onları asla görmeyiz. Karakterlerden hiçbiri onlar hakkında konuşmaz. Muhtemelen filmde onları tek duyan, onları bekleyecek zamanı olan, onları izleyen, onların dönüşlerinin ritmini bilmek isteyen çocuk karakterdir (Chion, 1994: 124).

Ses kuşağının tasarımında öne çıkan diğer bir durum sessizliktir. Sessizliğin etkin kullanımı izleyici üzerinde sesin etkin kullanımı kadar etkilidir. Ancak bu iki araç gerçekten birbirine karşıt mı yoksa benzer nitelikte midir? Haneke'nin *Amour* filmi (2012) seksenli yaşlarındaki iki karakterin evine polisin kapıyı kırıp girmesiyle başlar. Öncesinde karanlık bir ekran ve sessizlik içindeyken birden bu ani aksiyon ile seyirci irkilir. Haneke sineması için oldukça tanıdık olan bu durum, sessizliğin kullanımı için de güzel bir örnektir. Burada sessizlik (görsel olarak da karanlık) seyirciyi aniden uyaran bu durum için aslında bir ön hazırlayıcı olarak kullanılmıştır (Dima, 2015:168)

Chion'a göreyse bir filmde sessizlik izlenimi, doğrudan sesin yokluğu anlamına gelmemektedir; sessizlik, sadece bağlam ve hazırlık ile elde edilebilen bir durumdur. En basit örneklerde bile gürültülerle (seslerle) yapılan bir hazırlık söz konusudur. Sessizlik hiçbir

zaman kayıtsız bir boşluk değildir. Sessizlik öncesinde duyduğumuz seslerin tam tersidir ve bir karşıtlık yaratmanın sonucudur (Chion, 1994:57). Sonuç olarak sessizlik, sesin yokluğu değil onun özüdür. Esas vurgulanan sessizliğin başladığı ve bittiği noktadır (Coulthard, 2010:20).

Filmde sessizliğin tam tersi, yani sesin olup görüntünün olmaması daha az rastlanan bir durumdur. Bununla ilgili uç bir örnek sesli sinemanın ilk yıllarında Alman dışavurumcu sinemasında üretilmiştir. Walter Ruttmann tarafından 1930 yılında üretilen *Weekend* isimli sesli film, hiçbir görsel barındırmamaktadır. Daha önce *Berlin: Symphony of a Great City (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt)* (1927) isminde günlük yaşamdan kesitler sunan deneysel bir sessiz film üreten Ruttmann, 1928 yılında Berlin Radyosu tarafından ısmarlanan Weekend'de yeni kullanılmaya başlanan Tri-Ergon teknolojisi ile filmin üzerine ses kaydetmiştir. Filmin ilk gösteriminde sessiz bir film bekleyen izleyiciler, karanlık perdenin karşısında çıkan sesleri duyunca elleriyle kulaklarını kaparlar (Schobert, 1989:90). Kendisinden çok sonra gelen deneysel bestecileri de hatırlatan, hatta music conqrete'in ilk örneği sayılabilecek bu işi için Ruttmann "Dünya üzerinde duyulabilecek her şey malzeme edilebilir" demiştir. Film birbirinden bağımsız çeşitli ses kayıtlarının bir kolajı niteliğindedir. Ruttmann bu kayıtları aynı normal filmi editler gibi pelikülü kesip yapıştırarak editlemiştir. Filmin çekildiği yıllardaki kayıt koşullarına bakarsak, tek ses kayıt aleti phonograph'tır. Ancak disk yüzeye yapılan phonograph kayıtları hiçbir şekilde editlenmeye açık değildir. Bu tip bir ses kurgusunu yapabileceğiniz magnetik teyp'in icadına yaklaşık yirmi yıl olduğu da düşünülürse Weekend ses teknikleri açısından da inanılması güç bir öngörü barındırır. Ruttmann yıllarca görüntü kaydı ve kurgusu için kullanılan bir medyumu almış ve bununla eşi görülmedik bir ses kolajı üretmeyi başarmıştır. Weekend ne yazık ki, belki de 'film' olarak sunulduğunda insanların beklentisi farklı olduğundan gereken ilgiyi görmemiştir. Yıllarca kayıp olduğu düşünülen filmin 1978 yılında bir kopyası New York'ta bulunmuştur[117]. Weekend'in sinema tarihindeki yönü, senkronize sesli filmin ilk zamanlarında şu anda pek

[117]Filmin kendisine ait youtube videosu, The House of Hidden Knowledge - Walter Ruttmann: Weekend (1930) https://youtu.be/v3cEAMh3eng

üzerine düşünmediğimiz bir şekilde, sesli filmin tanımını sorgulatabilmesidir.

Ses kuşağındaki üç öğe genelde belli bir denge içinde yer alır ancak bazı filmlerde diyaloglar, bütün film için kendi başına taşıyıcı bir öğeye dönüşür. *Dialogue-driven movies*[118] denen bu tür filmlerde, filmin görsel yönü ve müzik gibi diğer işitsel öğeler büyük ölçüde geri plandadır. Olayların gelişimini kişiler arası konuşmalar değiştirmektedir. Karakter sayısı iki ya da daha çok olabilir. Bazen Roman Polanski'nin *Carnage*'ında (2011) olduğu gibi çocukların okulda kavga etmesi sebebiyle yapılan bir ev ziyaretindeki iki evli çift arasındaki konuşmalar bütün filmi oluşturabilmektedir. Bu filmlerden bazıları bütün karakterlerin bütün filmi bir mekanda geçirdiği *locked-room mystery* türüne de dahildirler; zamanla kült bir film haline gelen *12 Angry Men* (Sidney Lumet, 1957) buna güzel bir örnektir. Burada örnek alacağımız film 1981 yılında çekilen *My Dinner with Andre*'dir (Yön: Louis Malle). Bu filmde oyun yazarı Wallace ve uzun zamandır görüşmediği tiyatro yönetmeni arkadaşı Andre bir restoranda yemek için buluşurlar. Filmin ilk beş dakikasında, restorana gidiş yolundayken bize Andre'yle tanışıklıklarını ve kendi durumunu anlattığı bir voice-over'la Wallace'ı dinleriz. Arkadaşlar en sonunda restoranda buluştuktan sonra bütün film burada masa etrafındaki konuşmalarda geçer. Müzik olarak sadece diegetic müzik kullanılmıştır. Filmdeki dramatik akış tamamen diyaloglar üzerinden sağlanmıştır, görselin anlatımdaki rolü diğer filmlere göre oldukça azdır. İlk beş dakikayı çıkarırsak tamamıyla aynı deneyim olmasa da bu filmi radyo tiyatrosu olarak dinlemeniz ve anlamanız mümkündür.

Kuşkusuz ses kuşağında izleyici için en önem taşıyan ve en çok enformasyona sahip öğe diyaloglardır. Ancak My Dinner with Andre'nin tam tersine bir ses kuşağı oluşumuna sahip filmler de mevcuttur. Sinemaya sesin girdiği ama sözün girmediği örneklere sesli sinemanın ilk yıllarında bolca rastlanmaktadır. Ancak ilerleyen yıllarda da az da olsa böyle örneklere denk gelmemiz mümkündür. Bütün sinema sektörünün çoktan sesli ve sözlü olduğu 1952 yılında yapılan *The Thief* filmi (Yön: Russell Rouse) bunlardan biridir. Bu filmde yakın plandan görülen iki telegraf dışında herhangi bir sözel kullanım yoktur. Film hiç diyalog içermez ama diğer ses elemanları yani ses efekti ve film müziği filmde kullanılmıştır. 1950'li

[118] Diyalog ağırlıklı filmler diye çevrilebilir

yıllarda içinde hiç konuşma geçmeyen bu film intertitle kullanan sessiz filmlerden bile daha az sözel veriye sahip, sıra dışı bir çalışmadır. Benzer bir örnek on yıllar sonra çekilen ve Oscar ödülüne layık görülen *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) filmidir. Bir sessiz film starını anlatan film, sesli sinemaya geçişle starın gözden düşüşünü de yansıtır. Ancak sesli filme geçtikten sonra, filmde diyalogların kullanılmaya başlanması bu filmi *The Thief*'ten ayırmaktadır. Tabii *The Artist*'in yapıldığı yıllarda, ses kuşağı tasarımının çok daha gelişmiş olması, müzik ve ses efektlerinin yerinde kullanımı bu filmde diyalogların yokluğunu çok daha az hissettirmiştir.

### 2.3.5 Ses Kuşağı Kullanımında Farklı Örnekleri Barındıran Filmler

Sesli filmlerin başlangıcıyla filmsel anlatımın önemli bir öğesi haline gelen ses kuşağı film üreticilerinin elinde zaman içinde değişik kullanımlara kavuşmuştur. Bu farklı kullanımlar diegetic-non diegetic ses ekseninde olabildiği gibi, ses kuşağındaki öğelerin alışılageldik kullanımlarının dışına çıkmak yoluyla da sağlanabilmiştir.

Aynı filmin görsel kuşağının yeni kamera teknikleriyle, yeni kurgu yöntemleriyle ve görüntünün her alanıyla ilgili teknolojik yeniliklerle zenginleşmesi gibi ses kuşağı ile ilgili olarak da zaman içinde yeni anlatım teknikleri ortaya çıkmıştır. Yukarıda ses kuağı ile ilgili bahsettiğimiz kuramsal yönleri pekiştirmek adına, bu bölümde ses kuşağını ya da ses kuşağındaki öğeleri değişik kullanımlarıyla öne çıkan filmlerden bazılarına ait analizlere yer vereceğiz.

#### 2.3.5.1 Shirin: Ses Kuşağı Üzerinden Olmayan Bir Film Yaratmak

Türkiye'de *Arkası Yarın* başlığıyla da bilinen radyo tiyatrolarının ilk örnekleri

Amerika'da 1930'larda görülmeye başlamıştır. Bu radyo tiyatrolarında sinemadaki ses kuşağının da üç öğesi olan diyaloglar, ses efektleri ve müzik kullanılarak işitsel bir hikaye anlatımı tasarlanmıştır. İranlı yönetmen *Abbas Kiarostami*'nin 2008 yılında çektiği *Shirin* filmi bir yönüyle bu radyo tiyatrolarını anımsatsa da, görsel yönüyle aslında bundan çok daha fazlasını içermektedir.

*Abbas Kiarostami* (1940-2016) İran sinemasını dünyaya tanıtmış olan ülkesinin başat yönetmenlerinden biridir[119]. Gerçekçi dokusuyla öne çıkan filmleri ile tanınmaktadır. Bu uğurda pek çok kere profesyonel olmayan oyuncularla çalışmıştır. Kiarostami'nin filmlerinde öne çıkan unsurlardan biri de onun en yaygın non-diegetic öğe olan film müziğini kullanmaktan sıklıkla kaçınmasıdır. Non-diegetic öğelerin, hikayenin gerçekçi algılanması üstündeki olumsuz etkileri düşünüldüğünde, bu *Kiarostami* sineması için gayet anlaşılır bir durumdur. *Kiarostami* genelde sıradan halkın günlük dertlerini konu eder. Filmleri gerçekçi olduğu kadar sosyal konuları da ele almasıyla bilinir. Ancak bu çerçevede kalmaz, tek bir arabada kadın şöför ve yolcuları arasında geçen *10*, beş uzun çekimden oluşan *Five* ve aralarında resim ve fotoğraflarının da bulunduğu yirmi dört görselden yolan çıkarak yapılan yirmi dört kısa filmden oluşan son işi *24 frame* gibi deneysel filmler de filmografisinde mevcuttur. Şüphesiz bahsini ettiğimiz *Shirin* de sinemasal anlatım tekniğiyle ilgili daha önce örneği bulunmayan bir deneme sunmaktadır.

*Shirin,* Türkiye kültüründe de Ferhat ile Şirin adıyla bilinen, 12.yy'a ait bir aşk hikayesini konu alır. Filmde bu aşk hikayesini konu alan sözde bir film vardır (film içinde film). Orijinal adı *Kushraw u Shirin* olan ve trajik romantik öğeler barındıran eser 1177-1180 yılları arasında *Nizami Ganjavi* tarafından yazılmıştır. Aslında kaynağını İslam öncesi Farsi edebiyatından şair Şahname'nin anlatılarından alır. Yüzyıllar boyunca kompleks yapısıyla bu hikaye pek çok yazar tarafından değişik şekillerde işlenmiştir. Nizami'nin versiyonu, sadece resmini gördüğü Pers Prensi'ne aşık olan Ermeni Prenses Shirin'i konu almaktadır. Shirin aşkını görmek için at sırtında onun yaşadığı saraya gider. Ancak küstah ve her önüne gelenle

[119] Kiarostami, 1997 yılında *Kirazın Tadı* ile aldığı *Altın Palmiye* dahil, pek çok uluslararası ödülün sahibidir.

beraber olan Kushraw'ı tanıdığında onu tam olarak kabul etmez. Ancak Shirin'le evliliğin getireceği maddi imkanları değerlendiren Kushraw, Shirin'in istekleri yönünde değişir. Bu arada Shirin'in bir talibi daha vardır, sarayının baş mimarı olan sabırlı, hassas ve sanatçı *Farhad* . Farhad'ı kıskanan Kushraw, Shirin'in öldüğünü söyleyerek Farhad'ın intihar etmesine sebep olur. Hikayenin ilerleyen kısımlarında Kushraw'ın evlilik dışı çocuğu tarafından bıçaklanarak öldüğünü öğrenen Shirin de intihar eder. Teatral yönü de dikkate alındığında Shirin'in öyküsü sadece eski tarihlerde üretilmiş olmasıyla önemli değildir. Nizami'nin versiyonu, aslında oldukça feminist bir bakış açısı taşımaktadır. Shirin karakteri bilgelikle cinselliği, zeka ile erotisizm'i birleştirmiş gibidir (Aktaran Gronstad, 2012:25)

İran'lı kadınlar, sinema salonunda bu hikayeyi konu alan bir film izlemektedir. Biz kadınların izlediği filmle ilgili hiçbir görsel veriyi görmeyiz, sadece izleyenlerin yüzleri görünmektedir. Perdedeki filmi, *Shirin* filminin süresi boyunca (kadınların izledikleri filmin ismi de *Shirin*'dir) sadece sesinden takip ederiz.[120] Filmin yaklaşık doksan dakika olan süresinde, teker teker bu kadınların perdede izledikleri filmde olan bitenlere verdikleri tepkileri yüzlerinde izleriz. Kadınlar kendi aralarında konuşmazlar ve perdedeki filmin sesi dışında bir ses duymayız.

Bu deneysel filmin en ilginç yanı ise, perdede gösterilen filmin aslında hiç var olmamasıdır. *Kiarostami* bu film için olmayan bir filmin ses kuşağını yaratmıştır. Savaş sahneleriyle, at sırtında yolculuklarıyla, değişik mekanlarıyla, eski filmleri andıran müzikleriyle gerçekten var olan bir filmin sesini dinliyormuş gibi hissederiz. *Kiarostami* böyle duyulması ve sözde filmin sesinin, bir radyo tiyatrosu havasından ayrılması için sinemaya özgü ses tasarım stratejilerini kullanmıştır. Örneğin radyo tiyatrosunda müzik bulunur ama sadece giriş ve çıkış jeneriğinde, bazen de sahnelerin geçişlerinde kullanılır. Sinemadaki gibi diyaloglar akarken ya da perdedeki aksiyon devam ederken müzik çalmaz. *Kiarostami* müziği bir filmde olması gerektiği gibi kullanarak, gerçekten ortada bir film

[120] Benzer bir durum bütün bir film olmasa da bir sahne olarak Michael Haneke'nin *Amour* filminde de (2012) görülür. Filmin ikinci sahnesinde konser salonundaki izleyicileri konser başlamadan görürüz, anonslar yapılır, sessizlik olur, sanatçı sahneye çıkar, alkışlanır, müzik başlar ama bizim tek gördüğümüz herkesin bakmakta olduğu müzisyen değil izleyicilerdir.

olduğu izlenimini kuvvetlendirmiştir.

Shirin filminde bizim izleyici olarak edindiğimiz bilginin büyük çoğunluğu (mesela perdedeki Ferhat-Şirin hikayesinde o anda neler olduğu) bize ses kuşağından ulaşır. Filmdeki bütün sesler, normalde *non-diegetic* bir öğe olan film müzikleri bile o sinema salonunda çaldığından biz izleyiciler için *diegetic* niteliktedir. Yine çok olağandışı bir şekilde, filmimizde oyuncular vardır (filmi izleyenler) ama onların sesini hiçbir şekilde film boyunca duymayız. Resimdeki *mise en abyme* (resim içinde resim) tekniğini andıran bir şekilde bir filmin içindeki filmi duyarız. Bize gösterilen bir film değildir ama izleyicilerin göremediğimiz bu filmde olan bitenlere mimiklerle verdikleri tepkileridir. Görseldeki izleyici mimiklerinden sadece sesini duyduğumuz sahneleri gözümüzde canlandırmaya çalışırız. Konuşmalar vardır, sözel kanal hala bilgi aktarımı görevini başarıyla sürdürmektedir; hatta hikayeye dair görsel bir veri olmadığından bunu diğer filmlerde olduğundan daha çok üstlenmiştir. Hikayede neler olup bittiğini görmediğimiz karakterler arasındaki konuşmalardan anlarız.

Shirin filmindeki başka bir ilginç nokta da, sinema salonundan hiçbir sesin bize ulaşmıyor oluşudur. Aslında sesli bir filmin sesiyle sessiz bir filmin görüntüsü birleşmiş gibidir bir anlamda. Alışıldık sesli sinemada 'karakter' perdede gördüğümüz ve genelde sesini duyduğumuz kişidir. Fakat bu filmde gördüğümüz karakterleri duyamamakta ve esas öykü akışı içindeki karakterleri de duyabilmekte ama görememekteyizdir. Shirin filmi bu deneysel yaklaşımıyla sinema medyumunun olanaklarını genişletmesine imkan sağlayan yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

### 2.3.5.2 The Gods Must Be Crazy: Yerliyi Konuşturmamak

Sömürgeci Hollanda'lılar tarafından biraz da pejoratif şekilde Bushman olarak adlandırılan San halkı Afrika'nın güney kısmında, Kalahari Çölü civarındaki yedi ülkede[121]

[121] Botsvana, Namibya, Angola, Zambiya, Zimbabve, Lesotho ve Güney Afrika

dağınık şekilde yaşayan etnik siyahi gruplara verilen genel isimdir. Tarih boyunca ekonomik ve kültürel anlamda büyük sömürüye maruz kalmış bu insanlardan birinin ana karakter olduğu 1980 tarihli Güney Afrika ve Botsvana yapımı komedi filmi *The Gods Must Be Crazy* görece düşük bütçesi[122] ve B-sınıfı prodüksiyonuna rağmen uluslararası pazarda büyük başarı kazanmış ve arkasından devam filmleri çekilmiştir.

1950'li yıllarda sinema yapmaya başlamış Güney Afrikalı James Uys'un yönetmenliğini üstlendiği filmin orijinali, Hollandaca'nın Güney Afrika'da kullanılan bir versiyonu olan Afrikaan dilinde çekilmiştir[123]. Filmin çekildiği yıllarda halen daha siyahların haklarını çiğneyen ve beyaz azınlığı üstün kılan Apartheit rejimi ülkede varlığını sürdürmektedir. Ülke genelinde %10'a yakın nüfusun konuştuğu Afrikaan dili beyazlar arasında %60'ın üzerinde kullanılmaktadır.

Film Kalahari Çölü'nde barış ve huzur içinde yaşayan, dış dünyadan izole San (Bushman) toplumunu tanıtarak başlar[124]. Bu topluluğun bir üyesi olan ana karakter !Xi, bir gün bir uçaktan atılan bir içecek şişesiyle medeni dünya ile istenmedik de olsa bir temasa geçer. Tanrılardan geldiği düşünülen bu cam içecek şişesi, başta günlük işleri yapmakta işe yarayan bir nesne gibi görünse de, filmin anlatısına göre mülkiyet hissi olmayan bu komün toplumda, zaman içinde kavgalara yol açar ve !Xi bu şişeyi dünyanın ucuna götürüp tekrar tanrılara vermek üzere bir yolculuğa çıkar. Yolculuğu sırasında fil dışkılarından örnekler alarak araştırma yapan bir biyolog olan Andrew Steyn ve onun çok kültürlü siyahi yardımcısı (!Xi'nin konuştuğu Jul'hoan dilini de[125] konuşabilmektedir) Mpudi ile karşılaşır. Filmdeki diğer karakterler olan gazeteciyken gönüllü olarak Botsvana kırsalına ders vermeye giden

---

[122] 5 milyon dolarlık bütçesine rağmen yaklaşık zaman içinde 1,8 milyar dolar gelir ettiği düşünülmektedir. Film Güney Afrika'da 1980 yılında gösterime girdiğinde o zamana kadarki en yüksek gişe yapan Güney Afrika filmi olur. Ancak esas başarısı İngilizce dublaj ile A.B.D.'nde gösterime girmesiyle gelir.

[123] Bu inceleme Afrikaan dilindeki orijinal versiyonuna ulaşamadığımdan İngilizce dublajlı versiyonu üzerinden yapılmıştır.

[124] Bu aslında filmin çekildiği 1980 yılı için çok doğru bir bilgi değildir. Bu yıllarda Bushman diye de bilinen San insanları dünyanın gerisinden haberdardırlar, bir kısmı alkolizmden muzdariptir bir kısmı da ekonomik sıkıntılar sebebiyle büyük oranda Güney Afrika ordusuna katılmaktadır (Volkman. 1985:483)

[125] Bazı kaynaklarda Ju dili olarak da adlandırılan, klik benzeri seslerin bolca duyulduğu bir Afrika dilidir. Genelde San yerleşim alanının batısında yaşayan !Kung insanları tarafından kullanılır. Filmdeki !Xi de bunlardan biridir.

Kate Thompson ve silahlı bir örgütün başında olan beyaz Sam Boga'nın da devreye girmesiyle !Xi'nin hikayesi gelişir.

Filmin ses kuşağını ilginç kılan yön voice-over kullanımına ilişkindir. Yukarıdaki bölümde de değindiğimiz gibi voice-over klasik anlatı sinemasında yardımcı bir unsurdur. Pek az filmde, tüm konuşmalar içinde bu filmde olduğu kadar büyük bir alanı kapladığını görürüz.

The Gods Must Be Crazy filminde, film başladıktan sonraki ilk 10 dakika sadece voice-over sunumuyla sürer. Non-diegetic nitelikteki anlatıcıyı görmediğimiz bu voice-over bize Bushman kabilesini tanıtır ve onların neler düşündüğünden bahseder. Filmdeki anlatıcının bu acousmatic varlığı film boyunca kaybolmaz.

Sonrasında daha da az rastlanır bir voice-over kullanımına şahit oluruz. Bu tip non-diegetic voice-over'ların içeriği genelde hikayedeki uzun atlamaları özetleme amacı taşır. The Gods Must Be Crazy filminde görülen Bushman'lar filmde kendi ilginç tınlayan dillerini konuşurlar, ancak bu konuşmalar aşağıda detaylıca anlatacağımız üzere çeviriye tabii olan diyaloglar değildir. Kendi aralarında ne konuştuklarını da hedef dilde voice-over bize aktarmaktadır. Aynı acousmatic'in tanımında olduğu gibi anlatılan dünyanın üzerinde, olan biten her şeyi bilen bir hali vardır anlatıcı sesin. Yerliler arasında ne konuşulduğundan tutun da, beyaz karakterler perdede ilk belirdiklerinde onları sözle tanıtmaya kadar geniş bir yelpazede her şeyi bilmektedir.

The Gods Must Be Crazy ilk bakışta yerel kabilelerin saflığını ve onların modern dünyayla karşılaştığındaki çaresizliklerini anlatıyor gibi görünse de bu çeviri tercihinden filmin aslında yerlileri yüceltme gibi bir amacının olmadığını anlarız. Bir koyun sürüsüne rastladığında onlardan birini avlayıp yemeye kalkan !Xi hapse atılır. Mbudi'nin orada öleceği hakkındaki endişesi üzerine (çünkü !Xi daha önce hiçbir yere kapatılmamıştır) Steyn ve Mbudi hakime kendileri için çalışacağına söz vererek !Xi'yi hapisten çıkarırlar. Ancak bundan sonraki sahnelerde aslında kendisine bir insandan ziyade yetenekli ve sevimli bir ev hayvanı gibi davranılmaktadır. Avcılık ve iz sürme becerilerinden faydalanırlar ama !Xi'nin söylediklerini ancak aynı dili konuşabilen Mbudi'nin dolaylı aktarımından ya da voice-over'dan öğrenebilmekteyizdir. Beyaz karakterler ve 'coloured' diye adlandırılan bir melez

olan Mbudi'nin diyalogları için ise voice-over kullanılmaz. Filmde diğer karakterler için değil ama !Xi için voice-over kullanmak, yerli karakteri diğerlerinden bariz bir şekilde ayırmaktadır.

Film, Bushman'ları anlatan açılışı ve öyküye !Xi ile başlamasıyla başta sanki onu ana karakter olarak ele alıyormuş gibi görünse de, öykü ilerledikçe kendisi git gide filme eğlence unsurunu katan bir yan karaktere dönüşmektedir. Bunda voice-over ile !Xi'nin her yaptığını her dediğini bize filmin hedef diliyle ileten görünmez aracının rolü büyüktür. Yönetmen !Xi karakterinin sadece söyledikleri için değil aynı zamanda düşündükleri için de voice-over kullanır. Artık karakterin ne hissettiği ya da olaylara nasıl baktığı hakkında düşünmemize gerek yoktur. !Xi, söylediklerinden ve hatta söyleme şeklinden sıyrılmış, bu ona diğer karakterlere nazaran çok daha az insani görünen bir nitelik kazandırmıştır. Voice-over bir anlamda onu paketlemiş ve filmdeki eğlence unsuru olarak önümüze koymuştur. !Xi'nin konuştuğu dil filmde anlatı düzlemi içinde yer bulmamış, içinde ilginç sesler barındırması ve değişik fonetiği ile eğlenceli karakterin başka bir ilginç yönü olmaktan öteye gidememiştir. 'Xi'yi hep bir aracı, bir çevirmen üzerinden duyarız. Bu, izleyici olarak karakterle aramıza aslında görünmez bir perde koyar.

# 3.BÖLÜM
# DİL ARACILIĞIYLA ANLAM ÜRETMEK VE ÇOKDİLLİ SİNEMA

## 3.BÖLÜM
## DİL ARACILIĞIYLA ANLAM ÜRETMEK VE ÇOKDİLLİ SİNEMA

Sinema sanatı ile doğal dilin ilişkisi aslında sesin senkronize hale gelişinden de önce sessiz filmlerin ara yazılarında başlamıştır. Sessiz filmler döneminde bunlara *subtitle* dense de günümüzde İngilizce'de daha çok *title card* ya da *intertitle* olarak anılmaktadır. Sessiz sinema döneminde filmler daha çok hikayeye kavuştukça sadece görsel anlatım kanalından oluşan bilgi aktarımı yer yer film yapımcılarına yetmemeye başlamıştır. İlk ara yazılı film 1898 yapımı bir İngiliz kısa filmi *Our New General Servant*'tır (yönetmen Robert W.Paul). Bir diğer ara yazı kullanan erken dönem filmi Charles Dickens'ın *A Christmas Carol*'ının bir uyarlaması olan 1901 yapımı İngiliz filmi *Scrooge, or ,Marley's Ghost*'tur (yönetmen Walter R.Booth). Sessiz filmler içinde kullanımları genelde oldukça seyrek olan bu ara yazılar diyalogları içerebileceği gibi (*dialogue intertitles*), filmin hikayesiyle ilgili anlatısal ya da tanımlayıcı (*expository intertitles*) ek bilgiler de içerebilirler. Sessiz dönemin sonlarına doğru ara yazı kullanımında bariz bir artış yaşanır[126]. Gittikçe daha kompleks hale gelen film hikayelerindeki karakterler, sanki artık konuşmayı talep eder gibidirler.

Sesin görüntüyle senkronlanması ve diyalogların filme dahil olmasıyla en sonunda gerçekten konuşur hale gelen karakterlerin artık ne söylediği kadar nasıl söylediği de önemlidir. Kelimeler tamamen aynı olsa bile bir konuşmayı kağıttan okumakla o konuşmayı duyarak anlamak farklı anlamlar üretmemize yol açar. Bu çalışmada filmin ses kuşağı ile sinemada doğal dilin kullanımının ilişkilendirilmesi de tam bu nokta ile ilişkilidir.

Devam eden yıllarda sinemada doğal dil neredeyse sadece diyaloglar üzerinden yer bulmuş ve tamamıyla görsel bir medya olan sinemayı dönüştürmüştür. Sinemasal anlatım için artık vazgeçilemez bir öğe olan dil sadece karakterleri konuşurken gördüğümüz ve ne söylediklerini anlamamız için orada bulunmaz. Bir filmin içinde yer alan doğal dillerin sayısı, karakterlerin filmin içindeki dillerle olan ilişkisi, karakterlerin o dili nasıl kullandığı ve hatta

[126] Akademi ödüllerinde ilk defa 1929 yılında en iyi ara yazı ödülü verilmiş ancak 'talkie'lerin yaygınlaşması sebebiyle ödül sadece bir yıl boyunca dağıtılmıştır.

filmin içindeki dillerin hangilerinin ne kadar çevrildiği, anlamın oluşması üzerinde belirleyicidir. Bu bölümdeki başlıklarda doğal dilin nasıl sinemasal bir araç olarak kullanıldığı incelenecektir.

### 3.1. Dil Aracılığıyla Karakteri Yüceltmek ya da Kötülemek, Dilin İçinde Bir Olgu Olarak 'Injun English'

Sinemasal anlatımda önemli bir rol oynayan diyaloglarda bazen birden çok dil kullanımı söz konusu olmasa bile, tek bir dil içindeki değişik kullanımlarla yüceltme ya da kötüleme amacıyla farklı kimliklere vurgu yapılabilir. Dil içindeki bu kullanım farklılığı, belli bir aksanla ilişkilenebileceği gibi, 'Injun English' örneğinde olduğu gibi tamamen uydurulmuş bir konuşma şekli olabilir.

Bozuk ya da aksanlı dil kullanımının en uzun süreli ve bariz örneği Hollywood'un çok erken zamanlarında ortaya çıkan ve özellikle on dokuzuncu yüzyıldaki Amerika'nın daha az yerleşim alan ve haliyle merkezi otoritenin çok etkili olmadığı, Batı sahiline göçü ve oradaki yaşamı konu alan Western türündeki filmlerdir.

Batılıların kafasındaki yerli imajı (Batılı olmayan tüm halklar bu başlık altına eklenebilir) genelde var olanla değil, kendi algılayışlarıyla sınırlıdır. Bu anlayışta kendini daha yüksek bir dünyaya ait konumlayarak Batı-dışı halklara küçümseyici yaklaşmak önemli bir yer tutmakta, bu da kolonizasyonu bir anlamda haklı çıkarmaktadır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda, özellikle Aydınlanma düşüncesinin hakim olduğu Paris'le alakalı Rousseau gibi entelektüellerde, doğayla iç içe ve batının kilise, monarşi gibi çoktan eskimiş kurumlarından bağımsızca yaşayan 'asil yerli' bakışı bir süre için yüceltilse de bu kısıtlı bir entelektüel çevrede kalmış, genel anlayış bunun tam tersi yönde gelişmiştir. Mesela New England Puritan'ları için yerliler, karanlıklar içinde, ormanda gizlenen şeytana ait güçlerdir ve bunlara tutsak düşenlerle ilgili anlatılar zaman içinde edebiyatta epeyce yaygınlaşmıştır (O'Connor, 2003:27).

Western'in bir tür olarak ortaya çıkışının sinemanın icadının bile öncesinde olduğu

kabul edilir. Bazı tarihçiler en eski örnekleri *James Fenimore Cooper*'ın romanlarına, oradan da kovboyları ve kanun kaçaklarını yücelten *dime novel*'lara[127] dek götürmektedirler. İlk örnek olan *Great Train Robbery*'den (Edwin S.Porter, 1903), büyük bütçeli *The Covered Wagon*'a (James Cruze, 1923) kadar western türü sessiz sinema döneminde kendine epeyce yer bulmuştur. Western örnekleri, 1929'da çekilen *The Virginian* (Victor Fleming) ile sesli dönemde de var olmayı sürdürmüştür. Türün evriminin standart hikayeleşmesi 1930'larda ve 1940'larda görülür. 1950'li yıllarla beraber, Anthony Mann gibi yönetmenlerin çektikleri filmler sayesinde western'ler daha karanlık ve daha psikolojik bir türe dönüşür[128]. 1960'larda ve 1970'lerde Sam Peckinpah'ın çektiği *Ride The High Country* (1962) ve *Wild Bunch* (1969) gibi filmler western'in kendi özüne nostaljik ve yeniden yorumlayıcı bir bakış getirirler. 1980'ler ve 1990'larda *Silverado* (Lawrence Kasdan, 1985), *Dancing With Wolves* (Kevin Costner, 1990) ve *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) gibi birkaç örnek dışında western unutulan bir türe dönüşür ve eskiye göre çok daha az ürün verilir olur (Kozloff, 2000:139-140).

Bu filmlerde yer alan Amerikan yerlileri her zaman bozuk bir İngilizce'yle konuşmaktadırlar. Sessiz sinema döneminden beri sayısı belirsiz miktarda çekilen, sonradan İtalyanlar'ca *spaghetti* versiyonu bile üretilen western'lerde, neredeyse hep bir şekilde yer alan Amerikan yerlilerinin orijinal dilleri, büyük bir yapım içerisinde ilk defa ancak 1990 yapımı *Dancing With Wolves* filminde duyulmuştur[129]. O zamana dek çekilen sayısız miktardaki western filminde, Amerikan yerlileri perdede sadece bozuk İngilizce'leri ile gösterilmiş ve bu dilsel eksiklik filmlerde genelde antagonist pozisyonunda olan ama aslen Batılılar tarafından zulme uğrayan bu halkı kötücül, itici ve hatta yetersiz göstermek için bir

[127] Ucuz ve çokça bulunan, genelde süreli yayınlanan, sanatsal beklentiden ziyade kitlesel satışı hedefleyen roman türü

[128] Mann'ın Winchester '73 (1950), The Naked Spur (1953), The Man from Laramie (1955) gibi filmlerindeki karanlık anlatım, ırk, sınıf ve cinsiyet konularına değinmesi, başta Godard olmak üzere Fransız yeni dalgasındaki yönetmenler tarafından beğenilmiş ve örnek alınmıştır (Boxwell, web)

[129] Daha önce *Ulzana's Raid* (1973) isimli bir westernde daha Amerikan yerlilerinin orijinal dilleri duyulmuş ama altyazı ya da başka yolla çevrilmemiştir. Bu şekilde bir kullanım ancak yerlilerin ötekileştirilmesine hizmet etmeye yöneliktir (Kozloff, 2000:150)

araç olarak kullanılmıştır.[130] *Hollywood Injun English*[131] diye isimlendirilen bu kırık İngilizce, Amerika'daki anti-yerli propagandasının da somut bir örneği olması açısından akademik araştırmalarda yer bulmuştur. Filmde, televizyonda ve hatta edebiyatta rastlanılan 'yabancı konuşması' ile 'bebek konuşması' arasında bir yerde düşünülebilecek bu bozuk İngilizce, beyaz adamın kafasındaki 'kızılderili' imajının kurulmasında önemli rol oynamıştır (Meek, 2006:93)

Pejoratif ve ırkçı bir şekilde kızılderili[132] adı verilen Amerikan yerli topluluklarında binden fazla dil konuşulmasına rağmen bunların hiçbiri Amerikan sinemasında ciddi şekilde yer bulmamıştır. Bazı inlemeler, çığlıklar ve bolca "ugh" kullanımı ile perdede temsil edilen Amerikan yerlilerinin konuşmasının en uç örneklerinden biri 1939'da Universal tarafından çekilen *Scouts To The Rescue* isimli *film serial*'da[133] uygulanmıştır (yönetmenler Alan James, Ray Taylor). Dizide Amerikan yerlisi karakterler konuştuklarında İngilizce yazılan diyalogları tersten okuyarak oynamışlardır ve çekilen sahneler sonra tersine oynatılarak filme konulmuştur. Yönetmen bu teknikle yerlilerin daha ifadesiz görünmesini ve konuştukları İngilizce'nin tuhaf bir şekilde bozulmasını hedeflemiştir (Kozloff, 2000:150).

Kuşkusuz dil 'millet' başlığı altında gruplanan insan topluluklarını birbirinden ayırmak için en önemli işaretleyicilerden biridir. Farklı coğrafyalarda bile olsalar aynı dili paylaşan insan toplulukları arasında kültürel alış-veriş olmasından daha doğal bir şey olamaz. Bunun tam tersine, aynı dili konuşmuyor olmak, yabancı olarak işaretlenmenin temelinde yatan nedenlerden biridir. Günümüzde özellikle az gelişmiş ülkelerden Batı'ya doğru olan insan göçü ve bununla gelen yabancı düşmanlığında da bunu görürüz. Bu zenofobiyi hazırlayan temellerden biri, 'ev sahibi' ülkedekilerin gelenleri kendinden aşağı görmesidir. Böyle görülmesinin bir sebebi de gelenlerin geldikleri ülkenin dilini (en azından o ülkede yaşayanlar kadar akıcı şekilde) konuşamıyor oluşudur. Bir an Fransa'ya gelen tüm

---

[130] Bu westernlerin başka dillere, örneğin Türkçe'ye çevrilişinde de aynı 'dili kullanamama' halinin devamını görürüz. Yerliler az sayıdaki diyaloglarında ancak 'ben var gitmek' gibi bozuk cümlelerle konuşabilmektedirler.

[131] *Injun*, Amerikan yerlisi anlamına gelen 'indian' kelimesinin okunuşundan türetilmiştir

[132] Türkçe'de Kızılderili isimlendirmesi yaygın bir şekilde kullanılsa da İngilizce'de 'redskin' Amerikan yerlileri için artık kullanımdan kalkmış oldukça aşağılayıcı bir ifadedir.

[133] 20.yy'ın ilk yarısında sinema salonlarında haftalık gösterilen, film şirketlerince yapılan dizi filmler

göçmenlerin Fransızca'yı kusursuz konuştuğunu düşünelim; eğitimleri, geçmişleri, inançları ve politik görüşleri aynı kalsa da bu göçmenlere gösterilecek tavrın, hiç Fransızca bilmeyenlere gösterilecek tavırdan çok daha farklı olacağını kolayca tahmin edebiliriz.

Injun English diye bahsedilen dil kullanımı da aslında tamamen aynı şekilde çalışmaktadır. Beyaz Amerikalılar ekranda 'onlar olmaya çabalayan ama olamayan', en basit cümleleri bile düzgün söyleyemeyen birilerini görür. Hollywood'daki 'kızılderili' imgesinde olduğu gibi on yıllar boyu bu kişilerin kendi dilleri ve hatta kendi kültürleri olduğu akıllarına bile gelmez. Çünkü genel itibarıyla milliyetçilik hiçbir şey yapmadan kendi varlığından zevk duymanın en kolay yollarından biridir ve ülkelerdeki 'milli' eğitim sistemlerinden, kültürel pek çok farklı aygıta kadar (örneğin geçmişte yaşanmış aynı olayların her ülkede farklı bir şekilde anlatıldığı 'milli' tarih öğretileri gibi) birçok araçla desteklenir. Aynı şekilde tek bir dilin konuşulmasını destekleyen bir politika olarak, çokdilliliğin tam karşıtı olan tekdillilik (monolingualism) tarihteki pek çok örnekte ırkçı ve milliyetçi akımlarca desteklenen bir kavram olmuştur (Atay, 2019:147).

Bazen dil aracılığıyla gelen bu ayrıştırıcı unsurlar başka bir dil değil de başka bir aksan olarak karşımıza çıkar. Bu şekilde, aynı yukarıdaki örnekte olduğu gibi bir grup, kendini ve kendi 'saf' konuşma şeklini ait olduğu grup için önemli bir işaretleyici olarak görür.

Bunun bir örneği 1960'lı yıllarda İngiltere'de yaşanmıştır. 1960'lara kadar İngiliz filmlerindeki neredeyse hiçbir karakter[134] Cockney diye anılan ve Londra'nın belli bir bölgesine ait olan İngilizce'yi konuşmaz. Geniş halk kitleleri Cockney ve diğer yerel aksanlarla konuşsa da sinemaya gittiklerinde bütün karakterler *Received Pronounciation (RP) English* denilen aksan ile konuşmaktadır[135]. Cockney aksanının filmlerde kullanımı kesinlikle hoş görülmemektedir; bu 'linguicism' diye adlandırılan bir grup ya da kişiyi dil kullanımı sebebiyle hor görmenin bariz bir örneğidir. Kendisi de sosyal grup olarak Cockney

[134] Sadece kötü karakterler ve filmlerde arka plandaki işçi sınıfı rolleri oynayanlar RP English dışında bir İngilizce ile konuşmaktaydı ve genelde buralarda kullanılan aksan, gerçekten o aksanla konuşanlar için inandırıcı olmaktan uzaktı.

[135] Bu aksandan zaman zaman "The Queen's English", "Oxford English" ya da "BBC English" diye bahsedilse de bu tanımların hepsi biraz eksik kalmaktadır.

bir aileden gelen aktör Michael Caine, 1960'larda oynadığı bazı filmlerde bu aksanı kullanmıştır. O sıralarda İngiltere film endüstrisinde Amerikalı yönetmenlerle çalışmak oldukça yaygın bir moda haline gelmiştir. Caine'in çalıştığı Amerikalı yönetmenler, iki aksan arasındaki farklılara ya da en azından aksanların kültürel karşılıklarına yabancı olduğundan, Caine'in Cockney aksanı filmlere sızabilmiş ve izleyicide geniş karşılık görmüştür. Caine'in çalışan sınıf kahramanı olarak yer aldığı *The Ipcress File* (Sidney J. Furie, 1965) ve *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966) gibi filmlerin sonradan remake'leri üretilmiştir. Bu oldukça sıra dışı bir durumdur, çünkü belli bir yönetmene ait filmlerin remake'lerinin üretilmesine sıkça rastlanılsa da (örneğin Alfred Hitchcock), bir aktör üzerinden filmlerin gruplandırılıp tekrar üretilmesi az rastlanır bir olgudur (Rasmus, 2021:122).

Belli dönemlerde geçen hikayeler için dildeki sözcük kullanım tercihleri de değişiklik gösterebilir. Günümüzde bolca çekilen Türk tarihi ile yapımlarda kullanılan ve tarihi bir konuşmaya benzemeye çalışırken, araya istemeden karışan modern ifadelerle oldukça eklektik ve postmodern bir hale bürünen sözcük dağarcığı, buna güzel bir örnektir. Aynı şekilde özellikle tarihi arka planda geçen yapımlarda yabancı karakterlerin o dilin ana akım aksanı ile konuşmuyor oluşu, hem İngilizce hem de Türkçe yapımlarda karşımıza çıkan bir durumdur.

Western filmlerinde kullanılan İngilizce'de de bazı gündelik yaşam dışı kullanımlar görmek mümkündür. Bazı film eleştirmenleri western türündeki filmlerde diyalogların çok da etkili olmadığını söylemektedir[136]. Karakterlerin 'cool' tavırlarından, mimiklerle ve zengin görsel öğelerle bilgi aktarımının yoğun olmasından dolayı böyle bir imajın neden oluştuğunu anlamak mümkündür. Ancak western filmler de aynı diğer türdeki filmler gibi diyalogu, bilgi iletiminde etkin olarak kullanmaktadırlar. Westernlerde kullanılan İngilizce kelimeler biraz tarihi kökenden, biraz da Mark Twain gibi yazarların eserlerinden kaynaklanacak şekilde günlük İngilizce kullanımından biraz farklıdır. Kozloff'un *All-Purpose Western Dialect* diye adlandırdığı kelime dağarında, her kadın için 'ma'am', bütün yabancılar için 'pardner', atlar için 'ponies', evler için 'ranches', yemekler için 'chow' ya da

[136] Örneğin American View'daki röportajında John Sturges bunu belirtmiştir (Aktaran Kozloff, 2000:139)

‘grub’, kıyafetler için ‘duds’, silah için ‘piece’, çalışanlar için ‘hands’ ya da ‘boys’, Amerikan yerlileri için için ‘injuns’, ‘bucks’ ya da ‘squaws’, merhaba (hello) yerine ‘howdy’, teşekkürler yerine ‘much obliged’ kullanılır (2000:151).

Tüm karakterler aynı dilde konuşuyor olsa bile aksan kullanımının iyiyi ve kötüyü işaretlemede kullanılmasına güzel bir örnek de *Enemy at the Gates* (Jean-Jacques Arnaud, 2001) filmidir. İkinci Dünya Savaşı’nda Rusya’da geçen bu epik filmde, ana karakter Rus ordusunda savaşan bir keskin nişancı olan Vasili Zaytsev’dir (canlandıran Jude Law). Filmin kötücül karakteri ise Alman keskin nişancı Erwin König’dir (canlandıran Ed Harris). Filmdeki tüm karakterler Alman ya da Ruslardan oluşsa da filmin prodüksiyon dili İngilizce’dir ve tüm karakterler İngilizce konuşmaktadır[137]. Filmdeki neredeyse tüm Rus karakterler RP English saflığında (Law’un İngiliz aksanı özellikle belirgindir) İngilizce konuşurken, filmin Alman karakteri König İngilizce konuşurken bariz bir Alman aksanına sahiptir. Tarihi perspektiften bakıldığında karakterlerin hiçbirinin İngilizce konuşmadığı ortadayken ve iyi ve kötü karakterleri oynayan oyuncuların ikisinin de anadili İngilizce iken, aksanla getirilen bu ayrım, aynı *injun English* kavramında olduğu gibi kötücül karakteri işaret etme amacını taşır. Bu aksan kullanımı filmin sözel kuşağıyla (kelimeler) değil, işitsel kuşağıyla (kelimelerin nasıl söylendiği) ile ilgilidir ve işitsel kuşaktaki diğer öğeler gibi izleyicinin dikkatini, görsel ve sözel anlatıdan uzaklaştırıp kendi üzerine çekmeden görevini yerine getirir.

### 3.2. Çokdilli Sinemanın Tanımı ve Gelişimi

Diyaloglarında birden çok dili içinde barındıran filmler çokdilli (*multilingual*) film kategorisine dahildirler. Çokdillilik sadece sinemaya özgü bir durum değildir elbette. İki ya da daha fazla dilin toplumsal, metinsel ya da kişisel olarak bir arada bulunma halidir

[137] Hikaye itibarıyla çokdilli olması gereken bir filmde tüm karakterlerin konuşmalarının tek dilde sunulması heterolingualizm örneğidir.

(Grutman, 2009:182)[138]. Çokdillilik günlük hayatta sıkça karşılaştığımız bir durumdur aslında; 1945'ten sonraki büyük göç dalgaları, uluslararası şirketler, koloni sonrası edebiyat metinleri, bugünün göçmen ve birden çok dili konuşabilen (polyglot) vatandaşları, günümüzün çokdilli ortamlarına, metinlerine ve kişilerine sadece basit birer örnektir (Meylaerts ve Şerban, 2014:1). Denison, çokdilli bağlamlarda insanların çeviriden ziyade işlevsel plurilingualism'i[139] kullandığını söylese de çokdilliğin kalbinde her zaman çeviri ile ilgili bir durum bulabiliriz. Gerçek dünyada çeviri tek dilli (monolingual) kültürler, mesajlar ya da kişiler arasında değil, çokdilli yapıların içinde ve birbirleri arasında yer bulur (Aktaran Meylaerts ve Şerban, 2014:1). Günümüzde kişileri, mesajları ve kültürleri çokdilli olarak anlamamız, geçmişteki tek millet, tek kültür, tek ulus-devlet romantizmini sorgulamamızı da beraberinde getirir. On dokuzuncu yüzyılda güçlenen bu yaklaşım aslında sadece iki yüz yıllık bir geçmişe sahiptir. Örneğin, Ortaçağ İngiltere'si İngilizce, Galce, Kernevekçe (Cornish), Fransızca, Latince, Eski Norsça, Hollandaca ve İbranice dillerinin hepsinin konuşulduğu bir yerdir. Ortaçağ yazarları ve okuyucuları bir dilden diğerine alışık olmadık şekillerde geçebilmektedirler. Bu dil geçişleri rastgele olmayıp belli izlekleri (pattern) takip eder (Ferguson, 1959:326). Örneğin, Latince prestijli edebiyat türleri ve resmi belgeler için kullanılırken, yerel dil düşük profilli türler ve sıradan durumlar için kullanılır. Aynı durumun geçerli olduğu İtalya'da *Dante Alighieri* bilimsel tezlerini Latince yazarken, daha az önemli işlerini Florentine diyalektinde kaleme almıştır. Shakespeare zamanında, İngilizce hala aşağı düzeyde bir dil olarak kabul edilir, Kral ve çevresi genelde Latin dilindeki tiyatro performanslarına katılmaktadır. Yine de Shakespeare İngilizce yazmayı tercih eder, ancak eserlerinde hala çokdilli bir yapı hakimdir.

---

[138] Sadece iki dil söz konusu olduğunda bazı kaynaklarda *bilingual* olarak adlandırılmaktadır.

[139] Kaynaklarda Türkçe'ye yine çokdillilik olarak çevrilen ama multilingualism'den farklı anlamı olan plurilingualism'e de bu noktada değinmek gerekir. Bu iki kavram başlarda birbirlerinin yerine kullanılsa da zaman içinde farklı anlamlar kazanmıştır. Plurilingualism çokdilliliğin kişi özelinde yaşanan halidir. Bir kişi birden çok dili etkili bir şekilde kullanabiliyor ve bu çok sayıda dil arasında duruma göre en kullanışlı olana geçiş yapabiliyorsa burada plurilingualism söz konusudur. Filmlerde de karşımıza çıkabilen bu tip karakterler (örneğin Almanya'da yaşayan Türk'leri konu alan filmlerde olduğu gibi) çalışmanın devamında bu tanım kapsamında değerlendirilecektir. Bazı tanımlara göre de plurilingualism'in multilingualism'den farkı, multilingual ortamlarda birden çok dil kendi başlarına ve ayrı ayrı yer alırken, plurilingualism'de bu dillerin bir arada kullanılarak ortak bir kültür ve hatta dil oluşturmasıdır. Creole örneğinde olduğu gibi.

Son iki yüz yılda milliyetçi fikirlerin önem kazanması ile tek dilliliğin yüceltilmesi, kavramlar aracılığıyla kültüre de sirayet etmiştir. Çok uzun zaman çeviri bile bir tek dilli yapıdan başka bir tek dili yapıya dönüştürme olarak algılanır. Yirminci yüzyılda ancak seksenler ve doksanlardan itibaren çokdillilik hak ettiği ilgiye ve öneme kavuşmuştur. Zamanla bu tek dilliğe indirgeme, filmde, tiyatroda ve operada da sorgulanır hale gelir. Çokdillilik en başta sinemanın yapım sürecinde bile sıklıkla ortaya çıkan bir durumdur. Örneğin, Şerban'ın aktardığına göre (2012:56) Tarkovski'nin Nostalji ve Kurban filmlerinin setleri tam bir Babil Kulesi örneğidir. İtalya'da çekilen filmde, aktörlerle anlaşacak kadar İtalyanca'sı olan Tarkovski bir yanda, İsveç'li aktöre söylediklerini İngilizce'ye çeviren çevirmen bir yanda, Rus oyuncuya İtalyanca'dan çeviri yapan çevirmen diğer yandadır.

Gerçek hayatta sıklıkla tecrübe ettiğimiz çokdillilik tabii ki kurgusal dünyada da karşımıza çıkar. Edebiyatın yanında sinema da çokdilliliği kullanan bu kurgusal dünyalardan biridir. Öyle ki zamanla, özellikle akademik dünyada çokdilli (multilingual) sinema bir tür olarak diğerlerinden ayrışmıştır. Eğer film içinde kullanılan dil sayısı ikiyse iki dilli (*bilingual*) olarak da adlandırılabilmektedir. Bu dillerden bir tanesi mutlaka hedef dil (*target language*) konumunda olmalıdır.

Ancak burada dikkatten kaçmaması gereken bir hususdan bahsetmek gerekir. Bir filmin içinde birden çok dil kullanılıyor olması onu doğrudan çokdilli bir anlatı haline getirmez. Üzerinde çalışabileceğimiz çokdilli bir anlatı olması için bu dillerin bir arada ve birbirleriyle yer değiştirebilir halde bulunmaları gerekmektedir. Örneğin birbirinden bağımsız sekanslardan oluşan bir filmde, her bir sekans ayrı bir dili içeriyorsa bu durumda filmde birden çok dil kullanılmış olsa bile çokdilli bir anlatıdan bahsedemeyiz. Buna güzel bir örnek 1998 yapımı *The Red Violin* filmidir (François Girard). On yedinci yüzyıl İtalya'sında üretilmiş olan bir kemanı yüzyıllar içinde takip eden film sadece değişik dönemleri değil değişik coğrafyaları da öyküsünde barındırmaktadır. Karakterlerin İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca ve Mandarince konuştuğu bu birbirinden bağımsız sekanslar kemanın zaman içindeki yolculuğun takip eden tek bir hikaye içindedir. Tek bir sekans içinde çoklu dil kullanımı bulunmadığı için çokdilli anlatıya bir örnek değildir.

Bir filmde çokdilli bir anlatı var ise, yani karakterlerden bazıları farklı dillerde

konuşuyorsa, ki özellikle birkaç milleti kapsayan savaş filmlerinde ya da göçü konu alan filmlerde bu neredeyse kaçınılmaz bir durumdur, burada filmi üreten için yapılabilecek birkaç tercih vardır. Birincisi gerçekte öyle olsun olmasın, filmdeki bütün karakterleri filmin hedef dilinde konuşturmak, ikincisi bütün karakterleri anadillerinde konuşturup, hedef dilde olmayan kısımlar için altyazı eklemek.

Çokdilli sinema zaman içerisinde kendi başına bir tür olarak ortaya çıkar. Chris Wahl'a göre, çokdilli film türü, geleneksel film türü normlarının dışında benzersiz bir kategoridir. Bu tür, birden çok dilin zenginliğini keşfeden, kültürler arası iletişimi teşvik eden ve yabancı deneyimler yaşatan filmleri içerir. Bu filmler, çeşitli dillerin kullanımıyla birlikte dilin gücünü vurgular, farklılıkları anlama ve karşılıklı etkileşimi güçlendirme amacı güder (Wahl, 2008:3). Bu filmler geleneksel tür kavramlarına meydan okuyarak özgün yaklaşımlarla şekillenmiştir. Klasik türlerin sınırlarını aşan çokdilli film, dilin gücünü ve çeşitliliğini kullanarak iletişimi derinleştirir ve izleyicilere yeni bir bakış açısı sunar (Altman, 1999:99). Bu tür filmler aynı zamanda göçmenlik deneyimi, küreselleşme etkisi ve farklı dillerin dinamikleri gibi temaları ele alır, izleyiciye, farklı dillerin ve kültürlerin etkileşimiyle şekillenen bir dünyayı keşfetme fırsatı vererek, geniş bir perspektif sunar.

Gerçekte hangi dili konuşuyor olursa olsun, filmdeki bütün karakterlerin konuşmaları tek bir hedef dilde sunulduğunda sıklıkla izlenen başka bir strateji vardır; hedef dili kullanmayan karakterlerin bu dili bozuk ya da aksanlı konuşması. Hikayedeki protagonist zaten hemen her zaman hedef dili kullanan taraftadır. Filmde ne dediğini tam anlayamadığımız bir ana karakter olması sinema evreninde oldukça seyrek rastlanan bir durumdur. Yine de bununla ilgili birkaç örnekten bahsedebiliriz, *Dersu Uzala* filminde (Akira Kurosava, 1975) filmle aynı adı taşıyan ana karakter filmin hedef dili olan Rusça'yı bozuk konuşmaktadır. Sadece aksan boyutunda değil, kullandığı kelimeler bazında bir bozuk kullanımdan bahsedilebilir. Öyle ki filmin altyazılı versiyonlarında da bu durum gözlenebilmektedir. Bu bozuk dil kullanımı Dersu Uzala'nın medeniyete uzak, kendine özgü yaşamının da bir nişanesidir aslında. O şehirden gelen insanlarla farklıdır ve etrafındaki doğa ile onlardan farklı bir ilişki içerisindedir. Onlarla kendi dillerinde akıcı bir iletişim kuramaması da kendi doğasının onların yaşamından farklı olduğunu göstermektedir.

İlk çokdilli filmlerden olan 1931 tarihli Alman yapımı *Niemandsland* filmi (yönetmenler Victor Trivas, George Shdanoff) sesli sinema zamanında ama dublaj ve altyazının yokluğunda çekilmiş savaş karşıtı bir filmdir[140]. Wahl, alt teması 'eşitlik' olan bu tip filmleri, 'arkadaşlık kurma' filmi olarak adlandırır ve çokdilli sinema içinde bir alt tür olarak tanımlar (2008:6). Değişik dönemlerde karşımıza çıkan bu filmlerin arka planında mutlaka bir savaş vardır. Niemandsland filmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında siperlerin arasında kalan bir metruk bir mahzende geçer. Mahzene sırayla çeşitli milletlerden askerler sığınırlar. Az önce karşı saflarda çarpışan kimi yaralı olan bu askerler, çukurda birbirleriyle savaşmadıkları gibi birbirlerine yardım ederler. En sonunda çukurda bir Rus Yahudisi, bir Alman, bir İngiliz, bir Fransız ve bir siyahi Amerikalı vardır. Karakterlerin hangi miletten olduğunu görsel kanaldan gelen bir veriyle, üniformalarından anlarız. Siyahi Amerikalı'nın biraz Almanca bilmesi dışında hiç bir karakter diğerinin dilini konuşamaz ve genelde işaretlerle anlaşırlar. Bu tip erken dönem çokdilli filmler aslında uluslararası pazar konusunda çaresiz olan film sektörü için bir süreliğine çıkış olarak görülmüştür. Çevirinin olamadığı bu filmlerde bazı ortak özellikler göze çarpar:

1.Karakterler kendi dillerinde konuşur

2.Karakterler anlaşmak için diğer dillerle ortak ya da benzer olan kelimeleri kullanırlar

3.Çokdilli bir karakter bir başkasının ne dediğini çevirir[141]

4.Karakterlerden biri yarım yamalak da olsa çokdilli bir monoloğa girer[142](Wahl, 2008:7)

Karakterler birbiriyle anlaşamazken zaman zaman tek tük İngilizce kelimeler kullanırlar. İngilizce o zamanlar bugün olduğu kadar *lingua franca* bir dil olmamasına rağmen, Amerika'nın hızla büyüyen sinema ve müzik sektörleri sayesinde yine de insanların

[140] Filmin tamamının videosuna şu youtube linkinden ulaşılabilir. Inkwell Images – Niemandsland https://youtu.be/S-4XhNMWoyw

[141] Niemandsland filminde bu siyahi Amerikalı karakterdir

[142] Siyahi Amerikalı "*Alors Kameraden, un moment, moi je suis né Africain, Du: Deutscher, toi: Français, toi: inconnu–weiß nicht, you: an English: beautiful! We are friends und Suppe gut. Wir machen Frieden. Mahlzeit! Vive la paix!*"

en aşina olduğu dildir. Bu tip çokdilli filmlerdeki çeviri engelini törpülemenin bir başka yolu ortak müzikler kullanmaktır. Niemandsland filminde de filmin bir yerinde sivil hayatta kabare sanatçısı olan siyahi Amerikalı mızıkasında bir şarkı çalmaya başlar ve melodiyi tanıyan Alman, Fransız ve İngiliz askerler şarkıya kendi dillerinde eşlik ederler (Wahl, 2008:7). Benzer bir ortak şarkı söyleme sahnesi, 1914'teki Noel gecesi ateşkesinde yaşanan gerçek bir olayı konu edinen *Joyeux Noël* (Christian Carion, 2005) filminde de görülür. Fransız cephesinde bir Alman tenor Fransız, Alman ve İskoç askerlerin bildiği bir şarkı söylemeye başlar.

Yönetmenler çeviri imkanlarının yokluğunu birbirinin dilinden hiç anlamayan karakterlerin işaret diliyle anlaşmasında çözmüşlerdir. İzleyicilerin çoğunun tekdilli olduğu düşünülürse, herhangi bir çevirinin olmayışıyla biz de askerler gibi konuşmaların çoğunu anlamayız. Sinemanın mesaj iletiminde büyük önem taşıyan sözel kanalı ancak biz o dili konuşabildiğimizde ya da dilimize çevrildiğinde aktif olabilmektedir.

### 3.3.Çokdilli Sinemada Çeviri ve Filmsel Anlatıma Etkileri: Dublaj ve Altyazı

Görsel işitsel çevirisinin üzerine yapılan akademik araştırmaların başlangıcı 1930'lu yıllara dek uzanır ancak 1980'li yıllara kadar çeviribilim[143] alanında ayrı bir dal olarak kabul görmemiştir (Orero, 2009:130) Yazılı çeviride ikinci metin oluşturulurken sadece ilk metinden yararlanılır ama görsel-işitsel çeviride iki dil arasındaki çeviriyi yaparken metnin yanında (diyaloglar), karakterin hareketleri ya da kameranın ne gördüğü gibi görsel kaynaklar da aynı ölçüde önemlidir. Çeviribilimde genelde L3 şeklinde gösterilen *third language* olgusu, bir anlatıdaki anadili ve içinde konuşulan diğer dilden başka olan bir dili işaret eder. Bu iki dilin üçüncü dili konuşanlara nasıl çevrildiği de yine filmin anlatı dünyasının ne şekilde kurulduğuyla ilgili veriler barındırmaktadır. Örneğin hedef dili İngilizce olan bir filmde Almanca konuşmalar da varsa bu iki dilin filmin Türkçe çevirisinde

[143] Translation studies

ne şekilde yer aldığı önemli veriler barındırmaktadır.

Genel bir bakışla çevirinin sinema dünyasında iki şekilde yer aldığını söyleyebiliriz. Birincisi, filmlerin uluslararası pazarda dolaşımı ile bütünüyle orijinal dillerinin dışına çevrilmesidir. İkincisi ise çokdilli filmlerde filmin hedef dilini konuşmayan karakterlerin konuşmalarının çevrilmesi ile ilgilidir.

Orijinal dilleri dışında diğer dillere çevrildiğinde filmlerin izleyicilerin karşısına ne şekilde çıktığı geniş bir araştırma alanıdır. Herkesin üzerinde uzlaştığı bir gerçek olan her çevirinin orijinalinden bir miktar eksik oluşu, film çevirileri için de geçerlidir. Sinemada çeviri sadece diyaloglarla sınırlı olmayıp; filmin isminden, bazı durumlarda içindeki karakterlerin isimlerine kadar değişime uğrayabilen geniş bir alanı kapsar.

Genelde bir metin ne kadar uzunsa onu çevirmenin o kadar zorlu olacağı kabul edilse de çoğunlukla birkaç kelimeden oluşan film isimlerinin çevirisi bunun aksini kanıtlar niteliktedir. Üretimi oldukça pahalı bir ürün olarak filmler genelde sadece sanat yapma amacıyla üretilmezler; amaç bir yandan da filmin mümkün olduğu kadar fazla izleyiciye ulaşmasını sağlamaktır (Punga ve Badea, 2018:55). Yapımcılar filmin isminin çevrilmesinde genelde belirleyici pozisyonda olanlardır. İngilizce'de *tradaptation* denilen çevirmeyle uyarlama arasındaki yaklaşım film isimlerini çevirirken oldukça kullanışlıdır. Filmlerin isimlerini çevirirken orijinalini korumayla (translation) yerelleştirme (adaptation) iki karşıt vektör olarak karşımıza çıkar. Bu karşıt kuvvetler arasında filmin en çok satmasını sağlayan çözüm, film ismi çevirisi için en ideal olandır. Film isimleri için çeviri stratejisi seçerken, hedef kitlenin kültürel arka planını, tercihlerini ve projenin temel amacını dikkate almak önemlidir (Shi, 2014:65-66). Aşağıda çokdillilik bağlamında analiz ettiğimiz *Auf der anderen Seite (Yaşamın Kıyısında)* filmi için değişik ülkelerde kullanılan isimler ve Türkçe çevirileri ilgili bölümde listelenmiştir.

Bir filmin içindeki çokdilli yapının çeviriyle olan ilişkisine geldiğimizde, burada çeviriyi uluslararası pazardaki fonksiyonundan farklı şekilde daha ziyade anlatımsal bir araç olarak görürüz. Çeviri aslında filmin sözel iletişim kanalında bizim konumumuzu belirler bir niteliktedir. Bazı filmlerde hedef dilin dışındaki diller çevrilmez. Bu durumda biz de hedef dili konuşan ana karakterin yanında olur ve aynı onun gibi diğer dilleri anlamayız. Bu aslında

çok anlaşılabilir bir yaklaşımdır, çünkü filmlerin çoğunda filmin hikayesinin içine daha çok girebilmemiz için ana karakterle bir özdeşlik kurmamız beklenir. Dolayısıyla ana karakter başka dili konuşan insanların arasında kaldığında bir şey anlamıyorsa çevirinin yokluğu sayesinde biz de konuşulanlara yabancı kalırız. Bu yöntem western filmlerde çok uzun süre Amerikan Yerlileri için kullanılagelmiştir. Çevirinin yokluğu filmde anlamadığımız dilde konuşan kişilere karşı bir yabancılaşma etkisini beraberinde getirir; böylece onların insansı özellikleri daha geri plana itilmiş olur.

Bunun tam tersine bazı durumlardaysa, çeviri sayesinde izleyici adeta hikayenin üstüne çıkar ve her şeyi anlayabilen bir güç olarak karakterin anlamadığı dile de hakim bir noktaya konumlanır. Bu yaklaşım hedef dil dışında konuşan karakterlere karşı daha insancıl bir yaklaşımdır. Bazen bu iki durum film içerisinde yer değiştirebilir. Film başladığında diğer dili konuşan karakterlerin ne dediğini anlamayız ama film ilerledikçe çevirinin konusu olurlar, yukarıda dil üretimi açısından ele aldığımız Avatar filminde olduğu gibi.

Avatar filminde gördüğümüz Na'vi ırkından ilk kişi olan Prenses Neytiri ilk göründüğünde Na'vi dilinde bir şeyler söyler ama kahramanımız Jake Sully henüz o dili anlamadığı için, biz de dediğinden bir şey anlamayız. Burada Prenses Neytiri'nin söyledikleri çevrilmemiştir. Biz de Sully kadar bu dile yabancıyızdır. Film her ne kadar Na'vi'lerin kurtuluş mücadelesini konu alsa da biz bu çeviri tercihinden görebileceğimiz gibi aslında işgalcilerden olan ana karakter Sully'nin yanındayızdır. Neytiri takip eden sahnede kendi halkıyla konuştuğunda Na'vi dilinin çevrildiğini görürüz[144]. Sully, Na'vilerin köyüne getirildiğinde etraftaki köy halkının laf atmaları da yine çeviri dışıdır. Çünkü Sully ne dediklerini anlamaz. Sadece hikayeyi takip etmemize yetecek kadar kısmı çevrilmektedir. Prenses Neytiri aynı zamanda babası olan halkın lideri ile konuşurken bu sefer altyazı yine devreye girer. Daha önce köylerine barışçıl bir şekilde gelen insanlar sayesinde Neytiri ve annesi İngilizce konuşabilmektedir. Bir noktadan sonra Sully Na'vi dilini konuşabilmeye başlar ama hala bazı konuşmaların çevrilmediğini görürüz. Neytiri ara sıra konuşurken bir

[144] Çeviri yapılan altyazılarda da özel bir kaligrafi çalışması ile kadrajın ortasına doğru altyazı koyulduğunu görüyoruz.

iki sahne önce öğrendiğimiz Na'vi dilinde kelimeleri kullanmaktadır. Bunlar çevrilmeden diyaloglarda yer alır, çünkü biz de Sully gibi bunları anlamaya başlamışızdır. Bu durum çeviri aracılığıyla filmin karakterleri arasında nasıl konumlandığımıza güzel bir örnektir.

Çokdilli filmlerde çevirinin filmin analizine konu olabilecek başka bir fonksiyonu vardır. Diyaloglar bahsinde anlattığımız üzere filmdeki bütün insan sesleri diyalog sınıfına girmez. Arka plandaki insan sesleri bunlara bir örnektir. Açık bir pazar yerinde geçen bir sahneyi ele alalım. Böyle bir sahnede iki karakter konuşuyorken arka plandaki satıcıların bağırmaları, alışveriş yapan insanların konuşmaları, karakterlerin konuştuğuyla aynı dilde olsalar bile diyalog kapsamında değil ses efekti kapsamındadır. Sadece arka plan sesleri değil, bazen kasıtlı olarak karakterlerin konuşmaları da 'çeviriye konu edilmemesi sebebiyle' filmde ses efekti olarak filmde yer bulur. Hedef dili Japonca olmayan bir filmde iki Japon turistin yer aldığı bir sahne düşünelim. Sadece hedef dili konuşabilen bir başka karakter yanlarında olduğu halde, turistler birbirleriyle hala Japonca konuşuyorlarsa ve konuşmaları çevrilmiyorsa, bu durumda iki turist arasındaki konuşma diyalog değil ses efektidir. Bu konuşmanın çeviriye tabi olmamasından, kabaca senaryoda yer almadığı sonucunu da çıkarmak mümkündür. Aynı şekilde bu Japon turistlerin filmin hikayesinde önemli yer tutmayacağı mesajı da çevirinin olmayışıyla izleyiciye iletilir.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi filmde çeviride kullanılan iki yol öne çıkmaktadır: dublaj ve altyazı. Bunların yanında voice-over'la çeviri, akademik çalışmalara da daha az konu olan ve daha çok Doğu Avrupa coğrafyasında yaygın bir çeviri yolu olarak sayılabilir. Bu çeviri yolunda, filmin orijinal sesi silinmez ama volümü düşürülür. Sonrasında sadece bir konuşmacı, çevrilecek dilde bütün karakterlerin konuşmalarını herhangi bir oyunculuk çabası gütmeden ve karakter ayrımı yapmadan mümkün olduğunca monoton bir sesle okur.

Çeviri anlamında dublaj filmdeki ses kuşağından sadece diyalogların silinip bunun yerine başka dilde konuşmaların eklenmesidir. Çeviri anlamında altyazı ise görsel materyalin üzerine bindirilmiş, genelde iki satırla sınırlı olan, filmdeki diyalogların başka dildeki çevirisini barındıran metindir (Borell, 2000:4) Dublaj ya da altyazıdan hangisinin daha kullanışlı olduğu uzun zamandır süren güçlü ve genelde varsayımlara dayanan bir tartışmadır. Altyazı ve dublajın film anlama, izleme deneyimi ve hafıza üzerindeki etkileriyle ilgili ortaya

atılan sorular dikkate değerdir. Özellikle, altyazının anlama ve hafıza üzerindeki olumsuz etkileri, dublajın izleme memnuniyetini artırıp artırmadığı ve altyazının özellikle yaşlı yetişkinlerin film anlama ve hafıza süreçlerini nasıl etkilediği araştırılmaktadır (Perego, 2018:147). Sektörde bu iki yolun da hala kullanımda olduğu göz önüne aranırsa tek bir cevap bulmaktansa hangi koşullarda hangisinin daha kullanışlı olduğunu araştırmak daha yerinde olur.

Altyazı ya da dublaj tercihinde göz önünde bulundurulması gereken başlıca iki değişken vardır, çevrilecek materyalin niteliği ve çevrilecek materyalin hedeflediği kitle. Bu ikisine eklenebilecek son bir değişken de çevirinin konusu olan materyalin gösterileceği medyadır.

Çevrilecek materyalin niteliği: İçinde şarkılar içerdiğinden ve şarkıların sözleri neredeyse filmdeki diyaloglar gibi çalıştığından, müzikallerin dublajla çevrilmesi diğer filmlere göre daha sorunludur. Sadece şarkılı kısımlara altyazı eklenmesi zaman zaman bir çözüm olarak getirilmektedir. İçinde dramatik kısımlar barındırmayan belgesel filmler dublaja en uyumlu görsel-işitsel türüdür.

Çevrilecek materyalin hedeflediği kitle: Çeviriye konu olan yapım çocuklar veya yaşlıları hedef alıyorsa dublaj daha yerinde bir tercihtir. Okul öncesi çocukları zaten okuma yazma bilmezken, ilkokulun erken yıllarındaki çocuklar da altyazıyı takip edebilecek kadar hızlı okuyamamaktadırlar. Yaşlıların da altyazı okumada sorunlar yaşadığını ve dublajı tercih ettiklerini gösteren çalışmalar vardır (Perego, 2018:154).

Gösterilecek medyanın etkisiyle ilgili olarak televizyon yapısı gereği daha çok dublajlı çeviri tercih ederken, sinema salonları ve eğitim amaçlı videolarda altyazı pek çok ülkede daha yaygındır. Dublajın maliyeti daha yüksek olduğundan Almanya, İspanya, İtalya gibi büyük nüfusa sahip Avrupa ülkelerinde hala daha yabancı filmler dublajlı olarak gösterime girerken, Danimarka, İskandinav ülkeleri, Hollanda, Portekiz gibi ülkelerde altyazı kullanımı daha yaygındır (Pisek, 1997:38). Dublajlı çevirinin maliyeti altyazıya göre çok daha yüksek olduğundan, yabancı yapımlar için sürekli dublaj kullanmak ülkeye girecek yabancı yapımların sayısına ekonomik yönden bir sınırlama getirebilmektedir. Yüz filme altyazı eklemenin maliyeti yaklaşık olarak bir filme dublaj yapmakla aynıdır (Dwyer,

2017:39).

### 3.4. Çokdilli Sinemaya İlişkin Analize Yönelik Film Örnekleri

Çokdilli sinema bir tür olarak kabul görmesinin yanı sıra diğer film türlerinin içinde yer alan bir durum da olabilmektedir. Bazen filmin geçtiği coğrafya, karakterlere özgü durumlar ya da filmin ana teması (örneğin göç ya da savaş gibi) bu çokdilli durumun oluşmasına sebep olabilir.

Çokdilli bir filmi, filme dahil olmayan bir dilde altyazıyla izliyorsak, filmdeki dil kullanımları bizim için artık görsel ve sözel kanalın ötesinde, işitsel kanalla ilişkili bir öğe halini almaktadır. Senarist senaryoyu oluştururken hangi dilleri kullanmış olursa olsun, kullanılan bütün dillerin sadece sözel yani kelimesel anlamları altyazı ile bize geçer. Onun dışında bu kelimelerin filmin orijinalinde hangi dilde söylendiği bizim için bir detay konumundadır. Örneğin aynı filmi dublajla izliyorsak, artık dil farklarını bile ayırt edemeyecek bir noktaya geliriz.

Bu bölümde sinemadaki çokdilliliği ve filmlerde ortaya çıkabilen çokdilli durumları analiz edebilmek adına, çokdilliliği değişik şekillerde kullanan üç farklı film örneği ele alınacaktır. Analiz edilecek filmler oldukça bilindik yapımlar olmasına rağmen Babel dışındaki diğer iki örnekte çokdillilik daha geri planda ve hikayenin kendi doğasından kaynaklanmaktadır.

Fatih Akın'a ait *Auf der anderen Seite (Yaşamın Kıyısında)* (2007) yönetmenin kendi yaşam öyküsüyle paralel olarak Almanya'daki Türk diasporasından karakterler barındırmaktadır. Bu karakterler iki anadillidir ve bu diller içindeki geçişler neredeyse kendilerinin bile farkında olmadığı doğallıktadır. Hikayenin içine Türkiye'den bir Türk ve bir Alman'ın karışması ve bunların kendi aralarında İngilizce anlaşması ile filmdeki çokdillilik örgüsü daha zengin bir hal alır.

Le Mépris filminde (Jean-Luc Godard, 1963) ise bir Amerikalı, bir Alman, bir İtalyan ve bir Fransız'dan oluşan uluslararası bir ekip Odysseia'nın film versiyonunu çekmeye

çalışmaktadır. Ekip içinde polyglot üyeler olduğu gibi, sadece tek dil konuşanlar da vardır. O ortamdaki bütün dillere (Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca) hakim bir çevirmenin varlığı ile filmin çokdilli çatısı oluşur.

Yaşamın Kıyısında filminde özellikle polyglot karakterlerin dil tercihlerinin altında yatan sebepler analizin konusu olacaktır. Geçtiğimiz on yıllarda giderek popülerliğini arttıran ve çokdillilik içinde doğal bir ortam oluşturan ağ anlatı (network narrative) tekniği ve yapım şirketlerini buna iten sebepler *Babel*'le (Alejandro González Iñárritu, 2006) ilgili kısmın odak noktasıdır. Le Mépris filmiyle ilgili analizde ise farklı dillerin arasındaki çevirinin sürekli varlığı, niteliği ve kapsamı ve bunların anlam oluşumuyla etkisi incelenecektir.

Bu çalışmada analizin konusu olan filmler çokdilli oluşlarıyla öne çıkmazlar. Hatta bu oldukça bilinen filmleri izleyip de onları çokdillilik üzerinden değerlendirmeyen oldukça fazla izleyici vardır[145]. Filmlerde çokdilliliğin hemen kolay fark edilemiyor oluşu, onu filmin iletişiminde yukarıda bahsettiğimiz işitsel kanal ile benzer bir konuma sokar. Bütün dikkatimiz filmin görselleri ve diyaloglarındayken, hele bir de filmi üçüncü bir dilin altyazısıyla izlemekteysek dil değişimleri, diğer çokdilli durumlar ve bunların arkasındaki anlam çok görünür bir düzeyde oluşmamaktadır. Çalışmanın bu kısmı, çokdilli sinema ile sinemasal anlatımda kullanılan yolları daha ön plana getirme amacını taşımaktadır.

### 3.4.1. Auf der anderen Seite - Yaşamın Kıyısında (Fatih Akın -2007)

Almanya Federal Cumhuriyeti 1950'li yıllarda, savaştan sonra hızlı büyüyen ekonomisinin bir sonucu olarak, işgücü açığını Türkiye gibi dış devletlerden getirilen işçilerle kapatma politikası izler. Bu işçiler 'gastarbeiter' (misafir işçi)[146] tanımıyla ülkeye getirilir. Türkiye dışında İtalya, Yunanistan, Yugoslavya, İspanya gibi ülkelerden de işçi alımı

[145] Örneğin Le Mépris üzerine sayısız akademik çalışma olmasına rağmen, çokdilli yapısı ulaşabildiğim çalışmalar içerisinde sadece bir çalışmada detay niteliğinde ele alınmıştır.

[146] Zamanla ülkedeki Türk varlığının kalıcı hale gelmesiyle 'yabancı vatandaşlar' (Ausländische Mitbürger) tanımı kullanılır olmuştur.

yapılır. 1950'li yıllarda adı geçen ülkelerle başlayan işçi göçü, 1964 yılında bir milyonuncu işçiye ulaşır. Bu işçiler genelde vasıf gerektirmeyen fabrika bandı, temizlik gibi işlerde çalışmak üzere alınmıştır. Türkiye'den gidenler için bir süre düzenli göç söz konusu olsa da gidenlerin yakınlarını-hısımlarını yanlarına almasıyla ve ülkedeki siyasi şartlardan göçenlerle beraber düzensiz göç, düzenli göçü kısa süre içinde geride bırakır. Günümüzde (2020 verilerine göre) Almanya'da 3 milyon ile 3,5 milyon arası Türkiyeli yaşadığı düşünülmektedir. Altmış yıldan uzun süredir Almanya'da yaşan Türkiyeli nüfusu haliyle orada bir çok yeni jenerasyonun doğmasına ve büyümesine sebep olmuştur. Misafir oldukları düşünüldüğünden başta herhangi bir kültürel entegrasyon programına tabii tutulmadan ve Türkiye içinde dahi büyük bir şehir görmeden Almanya'ya götürülen ilk nesil işçilerle onların çocukları ve torunları arasında Türk ve Alman kültürlerini yaşamak açısından büyük farklar bulunmaktadır. Başka bir kültürün içinde kalmış her azınlık topluluk gibi[147], kendi kültür işaretçilerine Türkiye'deki Türkiyelilerden de çok sarılan Alman-Türk toplumu zamanla kendi izole kültürlerini oluşturmuş ve bunu hala bir şekilde yabancı oldukları Alman toplumuyla farklarını işaretlemekte kullanmışlardır. İlk nesil ve takip eden nesillerin Alman toplumuna ne kadar uyum sağladığı konusunda dil şüphesiz önemli bir işaretleyicidir. İlk nesil gidenlerde aradan geçen uzun yıllara rağmen Almanca hakimiyeti zayıf olabilse de orada doğan nesiller için Almanca ikinci bir anadil gibidir. Takip eden nesillerde hiç ya da çok az seviyede Türkçe konuşabilen Türkiyelilerin varlığı da oldukça yaygın bir durum haline gelmiştir.

1973 yılında Hamburg'da dünyaya gelen yönetmen Fatih Akın da oraya yerleşen Türkiyelilerin sonraki jenerasyonlarına bir örnektir. Alman ve Türk kültürleri içinde büyüyen ve eğitimini Almanya'da alan Akın, günümüze dek pek çok filme yönetmen ve yapımcı olarak imza atmış, çok sayıda uluslararası ödüle layık görülmüştür.

Yönetmenin 2007 yılında çektiği beşinci uzun metrajlı filmi olan ve Türkçe'ye Yaşamın Kıyısında diye çevrilen *Auf der anderen Seite* filmi, o yılki Oscar ödüllerinde Almanya'nın yabancı dilde Oscar adayı olmuş, gösterime girdiğinde büyük ilgiyle

[147] Bazı kaynaklar diaspora tanımını da kullanmaktadır

karşılanmıştır. Fatih Akın özellikle ilk dönem filmlerinde Almanya'da yaşan Türkiye kökenli karakterleri geniş ölçüde konu edinmiştir. Almanca ve Türkçe dillerine hakim olan bu karakterler ve yine çok kültürlülüğe dayanan hikayeler sebebiyle Akın'ın filmleri çokdilli sinema incelemeleri için bir vaha niteliğindedir.

Karakterlerin iki dile de olan hakimiyeti yüzünden, Akın filmleri için multilingualism tanımının daha da özeli olan, yukarıda bahsettiğimiz plurilingualism daha geçerli bir kavram olarak ele alınmalıdır. Çünkü filmdeki karakterlerden özellikle Almanya'da yaşayan Türkiyeliler iki dili de etkin olarak kullanabilmektedir. Karakterler, sanki o an hangi dili konuştuklarının farkında olmayacak kadar iki dilin varlığını da doğal kabul ediyor gibidirler. Gerçekten de Yaşamın Kıyısında filmindeki dil geçişleri birazdan listeleyeceğimiz üzere oldukça fazla sayıdadır. Almanya'da yaşayan Türkiyelilerin birkaç jenerasyonundan örnekler barındıran bir hikayeye sahip olan filmde, yer yer Almanca sorulan soruların Türkçe cevaplanmasına varacak kadar bu diller birbirinin içinde kullanılır. Bu çalışmada senaryodaki bu dil tercihlerinin anlam oluşumuna etkisi ve kültürel karşılıklarını çözmeye çalışacağız.

Filmin ana hatlarıyla konusu şöyledir: Uzun yıllardır Almanya'da yaşayan ve birinci nesil göçenlerden olan Ali, kendisi gibi Türkiye kökenli olan hayat kadını Yeter'e kendisiyle beraber yaşamasını teklif eder. Ali, ikinci jenerasyonu temsil eden ve Alman dili profesörü olan oğlu Nejat ile beraber yaşamaktadır. Yeter'in eve geldiği gün Ali bir kalp krizi geçirir. Eve döndüğünde bir kavga esnasında Yeter'i yanlışlıkla öldüren Ali cezaevine düşer. Babası hastanedeyken Yeter'le arkadaşlık kuran ve Yeter'in Türkiye'deki kızının varlığını öğrenen Nejat, Yeter'in ölümü üzerine kızı Ayten'i bulmak için İstanbul'a gelir ve bir kitap dükkanını devralarak oraya yerleşir. Aynı sırada Ayten, politik sebeplerden ötürü Türkiye'den Almanya'ya kaçar ve orada annesini ararken geçirdiği zor zamanlarda kendi yaşlarındaki Alman bir kadın olan Lotte ile duygusal ilişki yaşamaya başlar. Lotte'nin evinde kaldığı zamanlarda annesi Susanne ile geçinemezler ve en sonunda Lotte ile Yeter'i aramak için evden ayrıldıklarında, Ayten polis tarafından yakalanır ve Türkiye'ye gönderilir. Ayten'in peşinden Türkiye'ye gelen Lotte uzun süren dava sürecinde İstanbul'a yerleşir ve tesadüfen tanıştığı Nejat'ın evinde bir oda kiralar. Ayten'in talebi üzerine yasadışı bir örgüte yardım ettiği sırada Lotte beklenmedik bir cinayet sonucu ölür. Ölümünü takiben annesi Susanne,

İstanbul'a gelir ve Nejat'ı bularak evinde kalmaya başlar. Aynı sıralarda hapisten çıkan Ayten, Susanne ile buluşur. Nejat ise cezaevinden tahliye olan ve cinayetten beri konuşmadığı babasını bulmak için Karadeniz'e gider.

Filmde kullanılan diller Almanca, Türkçe ve İngilizce'dir. Filmdeki karakterler ve filmde gördüğümüz kadarıyla konuştukları dillerin dökümü şu şekildedir (Tablo-4)

**Tablo-4. Yaşamın Kıyısında Filmindeki Karakterlerin Dillere Göre Dağılımı**

| | Türkçe | Almanca | İngilizce |
|---|---|---|---|
| Ali | X | X | |
| Nejat | X | X | X |
| Yeter | X | X | |
| Ayten | X | | X |
| Lotte[148] | | X | X |
| Susanne | | X | X |

Yaşamın Kıyısı filmi boyunca yaşanan çokdilli durumlar şu şekilde listelenebilir (zaman referansları için DVD kopyası esas alınmıştır):

**4:04** Ali, genelevde gördüğü Yeter'le Almanca pazarlık ediyor. İçeri girdiğinde çalan Türkçe müzikten Türk olduğunu anlıyor ve Türkçe konuşmaya başlıyorlar. Türkçe konuşma içine, günlük dilde çok kullanılan kelimeler, örneğin 'su' gibi, Almanca olarak karışabiliyor. Bu, dilin kimlik işaretleyicisi olarak kullanımına örnektir

**5:38** Yeter, Ali'yi uğurlarken Türkçe konuştuğunu fark eden adamları tehdit olarak algılayıp camını kapatıyor. Dilin kimlik işaretleyicisi olarak kullanımına örnektir.

**6:20** Baba Ali ve oğlu Nejat tamamen karışık bir düzende Türkçe ve Almanca'yı beraber kullanarak konuşuyorlar. Nejat (Almanca) 'Sana bir kitap aldım', Ali (Türkçe) 'Konusu ne bu kitabın?' örneğinde olduğu gibi bazen sorular ve yanıtları bile farklı dillerde olabiliyor.

**7:00** Nejat, yarış atının ismi olan 'Sunshine of Life'ı babası için çevirirken hem Türkçe'ye hem Almanca'ya çeviriyor. Buradan Nejat'ın İngilizce de konuşabildiğini anlıyoruz.

**8:30** Ali, şakayla karışık oğlu Nejat'a kimlerle yattığını sorunca Türkçe 'Centilmen adam

[148] Üniversitede İspanyolca eğitimi aldığından bahsedilse de filmde bunu kullanırken görülmemektedir.

böyle bir şey konuşmaz' cevabını alıyor. Genelde Almanca sorulara bile Türkçe yanıt veren Ali burada biraz da centilmen olmayı batılılıkla ilişkilendirdiğinden ötürü, kendisinin de centilmen olduğunu vurgulamak için Almanca 'Bunu bilmiyordum' diyor. Dilin sınıf işaretleyicisi olarak kullanımına örnektir.

**11:35** Tramvayda giderken Türkçe konuşan iki adam Yeter'i hayat kadınlığı yapmaması için sıkıştırıyor. Yeter başta Almanca konuşup kimliğini gizlemeye çalışsa da adamlar kendisini daha önce gördüğü için inanmıyor, 'Türkçe konuştuğunu duyduk, sen hem Müslüman hem de Türk'sün' diyorlar. Dilin kimlik işaretleyicisi olarak kullanımına örnektir.

**12:30** Tramvayda tehdit edenler vedalaşırken 'Selamünaleyküm' diyorlar. Yeter de 'Aleykümselam' diye cevap veriyor. Giderken 'selamünaleyküm' demek, Türkiye için oldukça tuhaf bir kullanımdır. Dil aracılığı ile diğer bir kültür işaretleyicisi dine vurgu yapması ve izole bir toplulukta Türkçe'nin Türkiye'de olmayan kullanımlarının yaygınlaşmasına bir örnek.

**15:20** Yeter eve ilk geldiğinde, Ali ve Nejat'la üçü rakı sofrasındayken, diğerleri Türkçe konuşurken Nejat bütün sahne boyunca sadece Almanca konuşuyor. Türkçe sorulan sorulara da Almanca yanıt veriyor. Burada babasının para karşılığı eve uzun süreli kadın getirmesinin doğulu bir davranış olduğunu düşünüp ona tavır alıyor. Kendini dil aracılığı ile o ortamdan soyutlamaya ve tepkisini göstermeye çalışıyor.

**17:25** Ali körkütük sarhoş olunca, Nejat yatağına taşırken babasına Türkçe iyi olup olmadığını soruyor. Aileye vurgu yapılan anlarda Türkçe kullanımı var. Bu, Nejat'ın Türkçe'yi kendi özüyle ilişkilendirdiğini gösteriyor.

**17:44** Nejat masaya geri döndüğünde Yeter'le yine Almanca konuşmaya devam ediyor. Nejat'ın dil aracılığıyla gösterdiği tepkisinin sürdüğü görülüyor. Burada, dil tercihi bir tutum işaretleyicisi.

**18:00** Yeter, Almanca konuşurken tam 'Ben bir hayat kadınıyım' dediği yerde Türkçe'ye geçiyor. Bunun üzerine Nejat ilk defa Yeter'le Türkçe konuşup 'Hayat kadını ne demek?' diye soruyor. Yeter de ne olduğunu açıkladıktan sonra, Nejat'ın sözsüz kınamasının üzerine biraz sitemle Almanca 'İyi geceler' diyerek odaya çekiliyor. Bu sefer Yeter'in Almanca'yı tepki göstermek için kullanımı söz konusu.

**20:20** Yeter ve Nejat hastaneden dönerlerken kendi aralarında yine Almanca konuşuyorlar. Yeter 'Kızım için her şeyi yaparım, cahil kalmasını istemedim' derken Türkçe'ye geçiyor. Tıpkı Nejat'ın az önce yaptığı gibi, aile ile, öz ile ilgili konularda Türkçe tercih ediliyor. Dil tercihi aile gibi diğer kavramlarla eşleşebiliyor.

**21:20** Nejat Yeter'e 'Domates ister misin?' derken hala Almanca konuşuyor, Yeter Almanca sorulara Türkçe cevap veriyor. Yeter'in kızı konusuyla devam eden diyalog aynı şekilde Almanca sorulara Türkçe cevaplar şeklinde devam ediyor. Nejat (babasının kıskançlığını da düşünerek) Yeter'le mesafeyi koruyor, Yeter'de ise daha aileden biri gibi davranma eğilimi var (işe giderken yanına yemek koyması da bunu gösteriyor). Dil burada yine tutum işaretleyicisi işlevindedir.

**23:40** Nejat hastaneden çıktıktan sonra sigara içen babasına Almanca kızıyor, Ali Türkçe cevap veriyor. Mantıkla ilgili şeyler Almanca, duyguyla ilgili şeyler Türkçe gibi bir ayrım dil tercihlerinde etkili.

**32:50** Nejat, Yeter'in kızını bulmak için üzerinde Almanca ve Türkçe 'Bu kadını tanıyor musunuz?' yazan duvar ilanları hazırlıyor. İlanlar Türkiye'de asılmak için hazırlanmasına rağmen Almanca daha üste yazılmış. Bu, hala daha Nejat'ın Almanca'yı kendi için birincil dil olarak gördüğünün bir işareti. Dil tercihinin kimlik işareti olarak kullanımına örnektir.

**34:35** Nejat, Ali ve Yeter'le ilgili hikaye Türkiye'ye taşındıktan sonra haliyle tüm diyaloglar Türkçe. Nejat Almanca kitaplar satan kitapçıya girdiğinde, dükkanını satılığa çıkaran dükkan sahibi Alman ile Almanca konuşuyor. Dükkan sahibinin çay isterken Türkçe konuşmasından Türkçe konuşabildiğini anlıyoruz. Nejat kitapçıya girdiğinde kendini bir miktar Almanya'da saydığından ve Alman kimliğine vurgu yapmak istediğinden Almanca kullanıyor.

**35:40** Uzun zamandır Türkiye'de olduğunu öğrendiğimiz dükkan sahibi Marcus, geri dönme sebebi olarak 'Almanya'yı ve dilini çok özledim' diyerek dil ve kültür arasındaki bağı vurguluyor.

**46:00** Ayten Almanya'ya kaçtığında Almanlarla İngilizce konuşuyor, bu sayede İngilizce konuşabildiğini öğreniyoruz.

**49:30** Ayten ve Lotte arasındaki tüm diyaloglar, Ayten bu dilde çok rahat olmasa da üçüncü dil olan İngilizce üzerinden dönüyor.

**57:40** Ayten sabah Lotte'lerin evinde Susanne'ye Almanca 'Günaydın' diyor. Susanne onun anlamadığını bile bile Almanca 'Neredeyse öğlen oldu' diyor ve İngilizce 'Aç karnına sigara içmemelisin' diye devam ediyor. Burada, dilin karşı tarafın bilmesini istemediği durumlar için kullanımı söz konusudur.

**1:02:00** Lotte ve Ayten'in arabası polisler tarafından durdurulunca Lotte polislerin Almanca söylediklerini Ayten'e İngilizce çeviriyor. Yakalanma endişesindeki Ayten bilmediği dilde dönen konuşmalardan ötürü daha tedirgin hissediyor. Polislerin Almanca söyledikleri altyazıda yer almıyor, dolayısıyla dil tercihi burada yine bir coğrafya işaretleyicisidir.

**1:02:30** Ayten olay yerinden kaçarken polis tarafından yakalanıyor ve muhtemelen daha önce öğretildiği şekilde Almanca 'mülteci' diye bağırarak iltica talebinde bulunuyor. Dil tercihinin coğrafyayı vurgulaması söz konusudur.

**1:08:30** Ayten Türkiye'ye iade edildikten sonra, peşinden gelen Lotte, Türkiyeli avukatla çevirmen aracılığı ile konuşuyor. Çevirmen Türkçe söylenilen şeyleri Almanca aynen tekrar ettiği için Almanca kısımların altyazıda Türkçe çevirisi yapılmıyor.

**1:17:00** Lotte hapishanede Ayten'i ziyarete gittiğinde, tüm cezaevi görevlileri Lotte'yle Türkçe konuşuyor. Beden dili sayesinde Lotte girişte kontrol için gerekli olan komutları anlıyor. Dil yine coğrafya işaretleyicisi işlevindedir.

**1:20:00** İstanbul'a yerleşen Lotte, evden çıktığında tavla oynayanlara 'Selamünaleyküm' diyor. Karakter ve içinde bulunduğu coğrafya arasındaki bağların geliştiğinin işaretidir.

**1:37:00** Lotte öldükten sonra Türkiye'ye gelip kızının kaldığı eve yerleşen Susanne, kapıdan çıktığında tavla oynayan aynı kişilere bu sefer Almanca 'Merhaba' diyor, haliyle Türkçe olarak karşılık veriyorlar. Dil farklı olsa bile, ilk örnekte yönetmen bize bu selamlaşmanın bulunduğu ortama ısınma anlamı taşıdığını verdiğinden, iki örnek bağdaşıyor.

Filmin genelinde karakterlerden Ali, jenerasyonunun özellikleri sebebiyle de olsa gerek, zorda kalmadıkça Almanca konuşmayı pek tercih etmemektedir. Burada Ali karakterinin kendini bir Alman'dan önce hala bir Türkiyeli olarak gördüğünü bariz olarak görmek mümkün. Bir sonraki jenerasyonu temsil eden oğlu Nejat içinse tam tersi geçerlidir. Nejat Almanca'yı ve buna bağlı olarak da Alman kültürünü kendisi için birincil olarak görmekte ve neredeyse ancak zorunda kaldığı durumlarda Türkçe'yi kullanmaktadır.

Ali'nin Türkiye kültürü ve Türkçe ile bağlatışının daha somut bir örneği, filmin içinde Nejat'ın babasına okuması için verdiği kitapta gizlidir. Babası Ali'yi filmin sonunda kitabı bitirmiş ve duygulanmışken görürüz. Selim Özdoğan'a ait olan 'Demircinin Kızı' adlı bu kitap[149] filmde Türkçe kapağı ile görünse de Almanca yazılmıştır ve film çekildiği sırada henüz Türkçe'ye çevrilmiş değildir. Ali karakteri, oğlu kendisine Almanca bir kitap verse neredeyse kesinlikle okumayacak olduğundan, filmde henüz var olmayan Türkçe çevirisiyle bu kitap yer almıştır (Gramling, 2010:370).

Yaşamın Kıyısında filmindeki dil tercihi sebepleri şu maddelere dökülebilir:

- **Karaktere ait bilgi sunma** (özellikle bir dili ilk defa kullandığında, aksi yönde bir bilgi yoksa karakterin o dili konuşabildiğini anlarız). Uzun metrajlı filmler yapı olarak karakter odaklı olduklarından, filmin girişindeki serim bölümünde karakter hakkında bilgi aktarımı yoğun olmaktadır. Karakter hakkında özellikle görsel ve sözel iletişim kanallarından edindiklerimizle bilgi ediniriz. Karakterin cinsiyeti, görünüşü, yaşı, davranışları, dışarıdan nasıl algılandığı, nasıl konuştuğu gibi şeyler bize bu kanallardan iletilir. Özellikle çokdilli filmlerde hangi karakterin hangi karakterlerle iletişim kurabildiği yani hangi dilleri konuşabildiği de bizim için önem taşır.

-**Kimlik/sınıf işaretleyicisi**. Doğal diller büyük ölçüde bir kültürle ilişkili olarak dünya üzerinde bulunur. Almanca öğrendiyseniz Almanya ve Alman kültürü hakkında daha çok bilgi sahibi olmanız doğaldır[150]. Karakterler özellikle ait hissettikleri etnisite ile ilgili işaretleri kullandıkları dil aracılığıyla verebilirler. Çokdilli karakterin dil tercihinde tamamen

[149] 2005'te *Die Tochter des Schmieds* adıyla yayınlanan kitabın konusu, filmdeki öykü ile benzerlikler taşıyan bir kuşak çatışması öyküsüdür. Kitap Ekim 2007'de film gösterime girdikten sonra Türkçe'ye çevrilerek yayınlanmıştır.

[150] Bunun istisnası *lingua franca* niteliği taşıyan dillerdir. Farklı kültürler arasında iletişimi sağlayan ama o kültürlerin hiçbirine has olmayan, üçüncü dil niteliğindeki ortak diller lingua franca olarak anılır. *Bridge language* ya da *common language* olarak da bilinir. Tarih boyunca muhtelif diller lingua franca işlevi görmüştür. Terim ortaçağda Akdeniz havzasında tüccarlar arasında ortak dil olarak kullanılan ve Latin dillerinden türeyen bir dilden alınmıştır. Farklı dilleri konuşan grupların birbirleriyle anlaşmak için bu şekilde ortak oluşturdukları dillere *Pidgin* adı verilir. On dokuzuncu yy. sonunda ve yirminci yy. başında Fransızca bu niteliğe sahipken, günümüzde İngilizce pek çok toplumda en çok öğrenilen yabancı dil olarak lingua franca işlevi görmektedir. Yaşamın kıyısında filminde Alman Lotte ve Türkiyeli Ayten'in İngilizce konuşması lingua franca'ya güzel bir örnektir.

bağımsız olduğu ortamlarda tercih ettiği dil kültürel kimlik konusunda yatkınlığa güzel bir örnektir. Örneğin Ali ve Nejat'ın günlük konularda karşılıklı konuşurken birinin Türkçe konuşmada diğerinin Almanca konuşmada ısrar etmesi gibi. Herkesin çokdilli olduğu ortamlarda yaygın olan tutum hangi dilde sorulursa o dilde cevap vermenizdir ama burada baba oğul arasında aksi yönde, karşılıklı bir kesin tutum görülmektedir. Bunun tek istisnası Nejat'ın Ali'yi centilmen olmamakla eleştirdiği sahnedir. Ali, Almanca kullanarak centilmen olduğunu göstermek ister.

-**Karaktere ait bir tutumun işaretleyicisi.** Birden çok dili kullanabilen karakterlerin belli durumlardaki dil tercihleri bize hikayenin genelinde o karakterin bir kişiye ya da bir olaya karşı tutumunun ipuçlarını verebilir.

**-Dil tercihinin coğrafyayı vurgulaması.** Dil ile kültür, kültür ile coğrafya birbirleriyle yakın ilişki içinde olan kavramlardır. Bir filmin açılışında müzik yapan Mariachi'leri görsek o ortamda İspanyolca konuşulmasını bekleriz. Filmler içlerinde birden fazla dili barındırabilecekleri gibi birden fazla ülkeyi de barındırabilirler. Anlatılan hikaye içindeki bu ülke geçişlerinde dilin de değişmesi haliyle normaldir. Çokdilli karakterler değişik sebeplerden, vatanlarını özledikleri için, etraflarıyla daha iyi ilişkiler kurmak için ya da başka amaçlarla bulundukları coğrafyanın dilini tercih edebilirler ya da o dili bilmiyorlarsa bile günlük konuşmalarda o dilden öğrendikleri basit cümleleri kullanabilirler. Bir yerde yaşayan insanlar ülkelerine gelen yabancıların kırık dökük de olsa misafir oldukları ülkenin diliyle birkaç şey söylemesine genelde sempatiyle yaklaşırlar. Bunu uluslararası dolaşımdaki müzisyenlerin konserlerde sık sık o ülkenin diliyle merhaba demesinden ve bunun karşılık görmesinden de anlamak mümkündür.

**-Diğer bir karakterden bir şeylerin gizlenmesi.** Çokdilli filmlerde karakterlerin dil tercihlerini belirleyen bir başka sebep, o sırada sahnede bulunan başka bir karakterden bir şeyler gizlemektir. Bu üç kişilik bir diyalogda bir kişiyi dışarıda bırakmak şeklinde olabileceği gibi, diğer karakterin yüzüne anlamadığı dilde bir şeyler söylemek şeklinde de

olabilir. Her iki durumda da o sahnedeki karakterlerden birinin söylenen şeyi bilmesi istenmemektedir.

Akın'ın filmografisinde özellikle çok kültürlü yapıya sahip hikayelerde çokdilliliğin önemli bir araç olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bir filmde çok dilli yapıya sahip olmak diyaloglarınızı yazarken, karakterler arası ilişkileri düzenlerken kuşkusuz daha geniş bir alan sunmaktadır. Bir karakter için diyalog yazarken senarist, sahnenin ihtiyacına ve ne anlatmak bağlı olarak karakteri iki dilden istediğinde konuşturma imkanına sahiptir.

Yukarıda bahsettiğimiz uluslararası dolaşımda filmlerin isimlerinin değişmesi bahsine atfen, filmin uluslararası pazardaki isim tercihleri de birbirinden ufak farklılıklar göstermektedir:

Almanca -Auf der Anderen Seite - diğer tarafında
İngilizce -On the Edge of Heaven – cennetin kıyısında
İtalyanca – Ai Confini del Paradiso – cennetin kıyısında
Fransızca – De L'autro Cote – diğer tarafında
Yunanca - Η άκρη του ουρανού – gökyüzünün kıyısında
İspanyolca (İspanya)-Al Otro Lado-diğer tarafta
İspanyolca (Meksika)-A La Orilla del Cielo-gökyüzünün kenarında
Portekizce-Do Outro Lado-diğer taraf
Arapça- حافة الجنة – cennetin kıyısında
Japonca - そして、私たちは愛に帰る -ve aşka dönüyoruz
Türkçe – Yaşamın Kıyısında

### 3.4.2. Babel – Babil – (Alejandro Gonzales Inarritu - 2006)

İncil'in içinde yer alan kısımlardan (kitaplardan) biri olan Yaradılış (Genesis) Kitabı'nda, Eski Babil'le ilgili oldukça bilinen bir hikaye yer alır. Hikayeye göre Babil Kulesi

yapılmadan yeryüzündeki tüm insanlar aynı dili konuşup birbirleriyle anlaşabilirlerken, kulenin yapımını kendi otoritesine başkaldırma olarak değerlendiren Tanrı insanlara ceza olarak onları birbirlerinin dillerinden anlamaz hale getirir. Başlığından da anlaşılabileceği gibi Babel filmi hem mecazi anlamda hem de diller bağlamında insanların birbirlerini anlamalarıyla ilgili bir hikayedir. Buna bir hikaye yerine aslında birbiri ile kesişen dört hikaye demek daha doğru olabilir. Biri hariç hepsinde çokdilli durumların hakim olduğu bu hikayeler kronolojik olarak da karışık sırada (ya da zaman düzleminde biraz kaymış olarak da denebilir) anlatılmaktadır. Daha önce de uluslararası alanda başarı kazanmış filmlere imza atan Inarritu'nun daha önceden çokdillilikle ilişklilenen buna benzer bir filmi bulunmamaktadır.

Dört hikayenin birincisi, Fas'ta yaşayan ve dağlarda keçi çobanlığı yapan iki Berberi kardeş hakkındadır. İkinci hikaye, sağlıklı iki çocuğun ardından üçüncü çocuklarını bebekken kaybetmiş Amerikalı bir karı-kocanın Fas seyahatine ilişkindir. Üçüncü hikaye bu çiftin Amerika'da bıraktıkları iki çocuğuna bakıcılık yapan Meksikalı bir bakıcının ve gözetimi altındaki çocukları oğlunun Meksika'daki düğününe götürmek zorunda kalışının hikayesidir. Dördüncü hikaye ise Japon bir liseli kızın annesi intihar ettikten sonra yaşadığı travmaları, işitme engeli nedeniyle karşı cinsten ilgi görememesinin itilmişliği ile birleştirmesidir. Hikayeler filmde yer aldıkları sıradan bağımsız bir biçimde sunulsa da kendi içlerinde doğrusal bir kronoloji barındırarak en sonunda birleşmektedirler.

Amerika, Meksika, Fas ve Japonya gibi birbirinden epey farklı coğrafyalara yayılmış olan bu dört hikaye haliyle bir çok dili içlerinde barındırmaktadır. Filmde kullanılan ve çokdilliliğe konu olan diller Arapça, İngilizce, İspanyolca, Japonca ve Japon işaret dilidir (Tablo-5)

**Tablo-5. Babel filmindeki çokdilli karakterlerin dillere göre dağılımı**[151] [152]

[151] Bu karakterler dışında tek dile sahip ana karakterler şunlardır: Amerikalı çift (Richard ve Susan) -İngilizce, Faslı aile (Ahmad, Yassef ve babaları) - Arapça

[152] Filmde Berberi dilinde konuşmalar da geçmektedir ancak bunlar hiçbir noktada çeviriye tabi olmadığından diyaloglardan çok ses kuşağı kapsamında kalmıştır.

| | İngilizce | İspanyolca | Arapça | Japonca Konuşma | Japonca İşaret |
|---|---|---|---|---|---|
| Amelia | x | x | | | |
| Debbie | x | x | | | |
| Mike | x | x | | | |
| Anwar | x | | x | | |
| Chieko | | | | (x) [153] | x |
| Yasujiro | | | | x | x |
| Mitsu | | | | x | x |
| Chieko'nun Erkek Ark. | | | | x | x |
| Santiago | x | x | | | |

Çokdillilik genelde doğal dilleri konu aldığından, aynı zamanda çok kültürlülükle de ilişkili bir durumdur. Ancak inceleyeceğimiz dillerden biri olan Japon işaret dili hem tınısal yönünün olmayışıyla, hem de bir kültürel farklılıktan değil karakterin sahip olduğu işitme engelinden kaynaklanmasıyla diğerlerinden ayrılır. Sonuçta tabloda ayırdığımız Japon konuşma dili ve Japon işaret dili aynı doğal dili temel almaktadır. Yazılı olduğunda Chieko da diğer tüm Japonlar gibi bu dil üzerinden iletişim kurabilmektedir. Ancak engeli yüzünden işaret dilini bilmeyenlerden ayrıştığı ve kendisiyle aynı engeli paylaşanlarla iletişim kurabildiği başka bir dil evreninin de içindedir aynı zamanda.

Filmde karşımıza çıkan çokdilliliğe ilişkin durumlar şu şekilde listelenebilir[154]:

**08:59** Amerikalı ailenin çocuklarına bakıcılık yapan Meksikalı Amelia, çocuklar ile İspanyolca konuşmaktadır. Birazdan çocukların babası Richard aradığında onunla İngilizce konuşur. Buradan Amelia'nın hangi dilleri konuşabildiğini anlarız.

[153] Chieko yavaş konuşulduğu takdirde Japonca konuşmaları dudak okuyarak anlayabiliyor.

[154] Zaman referansları için Amazon Prime platformunda gösterilen kopya göz önüne alınmıştır. Filmi platformdan izlemek, aynı zamanda birden çok dildeki altyazı çevirilerini görmeye de imkan tanımaktadır.

**10:15** Amelia, çocukları yatırmadan onlarla İspanyolca konuşur. Çocuklar "Dişlerini fırçaladın mı?" gibi soruları anlayıp dişlerini gösterirler. Buradan çocukların da bir ölçüde İspanyolca bilgileri olduğunu anlamaktayız.

**10:48** Debbie uyumadan önce Amelie'ye İngilizce seslenir "Işığı açık bırakabilir misin?". Amelie İspanyolca cevap verir "Zaten (kardeşi Mike'la) beraber yatıyorsunuz, ışıklar kapalı uyuyacağız dememiş miydik?". Debbie İngilizce "Ama korkuyorum". Amelia İspanyolca "Korkacak bir şey yok tatlım". Debbie İngilizce "Sam'e[155] olan şeyin bana da olmasından korkuyorum". Amelia İspanyolca "Hayır olmayacak". Debbie "Sam uykusunda öldü". Amelia bu sefer İngilizce "O ancak çok küçük bebeklere olur bazen. Kardeşin şimdi cennette, güzelim. Seninle oturayım biraz ama konuşmak yok tamam mı?". Amelia, muhtemelen çocuklara İspanyolca öğretmek gibi de bir görevi olduğundan çok zorda kalmadıkça onlarla İngilizce konuşmamaktadır. Diyalogun sonuna kadar da küçük kızın İngilizce söylediği isteklerine İspanyolca cevap verir. Debbie'nin küçük kardeşi Mike buraya kadar konuşmaları dinlemekte ve belli ki İspanyolca anlamaktadır. En sonunda küçük kız ancak anadilinde cevap aldığında sakinleşir ve sahne biter.

**12:40** Richard'ın arayıp bir gün daha bakmasını istemesi üzerine, oğlunun Meksika'daki düğününe gitmek isteyen Amelia arkadaşlarını arar, telefonda İspanyolca konuşurlar "Onları yalnız bugün almanı istiyorum". Çocuklar bu sırada çizgi film izler gibi görünseler de kulakları telefon konuşmasında, yönetmenin çocukları tepkisiz bir şekilde çizgi filmi izler halde göstermesinden bu anlaşılmaktadır.

**13:03** Amelia yanına çocukları alıp başka bir arkadaşının kapısına gider. Çocuklar kapıda yanındadır ve İspanyolca konuşmayı dinlemektedirler. Arkadaşı "Peki bayan Catherine'e ne diyeceğim?" Amelia "Yeğenim dersin". Amelia'nın kendi gibi Hispanik olan arkadaşı çocuklara beğenmez bir bakış atarak "Tam da benim Amerikalı suratım gibi görünüyorlar". Arkadaşı muhtemelen çocukların anlamadığını düşünerek bu kadar rahat konuşmaktadır. Bu, dilin bir şeyleri gizlemekte kullanılmasına bir örnektir.

**13:25** Debbie ve Amelia kendi aralarında zaman zaman İngilizce ve İspanyolca'yı karışık

[155] Debbie ve Mike'ın bebek yaşta ölen kardeşleri

olarak kullanmaktadırlar. Debbie İngilizce "Senin evini görecek miyiz?". Amelia İngilizce "Evet, benim evimi göreceksiniz". Debbie İngilizce "Uzakta mı?". Amelia "No, no" (İngilizce ve İspanyolca'da aynı), sonrasında İspanyolca "Hayır tatlım". Bu, iki dilin bir arada yer değiştirir şekilde kullanılmasına, yani plurilingualizme örnektir.

**13:50** Amelia'nın yeğeni Santiago geldiğinde çocuklarla tanışırken İngilizce merhaba diyor. Muhtemelen çocukların İspanyolca bildiğinden habersiz. Amelia'ya İspanyolca "Çok utangaçlar, bu çocuklar da mı bizimle geliyor?". Amelia İspanyolca kimseyi bulamadığını söylediğinde, Santiago İspanyolca "Neden onları bırakmadın, seni delirtecekler." Amelia İspanyolca "Merak etme çok iyi çocuklar". Çocuklar İspanyolca konuşmaların bir kısmını anlamaktadırlar.

**14:40** Richard ve Susan, çöl gezisinde kafe-restoran benzeri bir dinlenme alanındadırlar. Garson gelir Arapça "Selam", Richard Arapça "Selam". Garson İngilizce "Ne alacağınıza karar verdiniz mi?". Susan'ın o ortamdan ve genel olarak Araplardan pek hoşlanmadığı belli olmaktadır. En basit seviyede bile hiçbir Arapça kelime sarf etmez, ellerini dezenfekte etmekte ve içme suyuna güvenmediği için Richard'ın getirilen buzları kullanmasını istememektedir.

**20:18** Chieko voleybol maçında hakemin aldığı karara işaret diliyle itiraz eder. Bu dili konuştuğunu ve muhtemelen işitme engeli olduğunu anlarız. İşaret diliyle söyledikleri altyazıyla çevrilmektedir. Chieko işaret diliyle "Sağırım, kör değil".

**21:50** Yasujiro, kızı Chieko ile arabada giderken Japon işaret diliyle anlaşmaktadırlar. İşaret dili kullanırken aynı zamanda kelimeleri tellafuz etmesinden Yasujiro'nun işitme engeli olmadığını anlarız.

**22:15** Chieko işaret diliyle babasına "Beni hiç dinlemiyorsun, annem beni dinlerdi". İngilizce çevirisinde de aynı. İşaret dilinin sesli bir dilden farklı algılanmadığına örnek.

**23:50** Chieko, J-Pop isimli kafeye vardığında garson kız Japonca konuşarak "Masanız var mı?" diye sorar. Chieko işitme engeli olduğunun anlaşılmasını istemediği için arkadaşlarının oturduğu köşeyi eliyle işaret edip, cevap vermeden uzaklaşır. Garson Chieko'nun davranışını tuhaf karşılamakta. Dilin kimlikle ilişkilenmesi

**25:00** Chieko ve Mitsu ile masalarındayken bakışan çocuklardan biri, ikisi oyun makinesinin

başındayken yanlarına gelir. Arkalarından "Selam" dese de tabii ki duyup dönmezler. En sonunda çocuk Mitsu'yu dürtünce, o da Chieko'yu dürter. Çocuk konuşmaya başladığında Chieko anlamaz ve panikle kendisinden daha fazla konuşarak anlaşabilen Mitsu'ya "Ona yavaş konuşmasını söyle" der. Mitsu'nun konuşmasından ve işaret dilinden işitme engelleri olduğunu anlayan çocuk arkadaşlarının masasına döner. Arkadaşları çocukla dalga geçer ve Chieko bunu görür. Bu, dilin kimlik işaretleyicisi olarak kullanılmasına örnektir.

**31:20** Santiago, Meksika sınırını geçince çocuklara dönüp İngilizce "Gördün mü cennete girmek ne kolay". Kendisinin İngilizce konuşabildiğini anlarız. Amelia İspanyolca "Evet, burası Meksika". Mike İngilizce "Annem Meksika çok tehlikeli demişti". Santiago İspanyolca "Evet, Meksikalılarla dolu". Amelia İspanyolca "Öyle konuşma". Amelia Meksika'ya geçtikten sonra daha çok İspanyolca konuşmakta. Coğrafya ve dil arasındaki bağlantının işaretleyicisidir.

**33:20** Amelia ve kızı çocuklar yanlarındayken onlar hakkında İspanyolca konuşurlar. Kızı "Onları getirmeye mi karar verdin"

**33:49** Santiago aynı yaşlarda Meksikalı bir çocuk olan Lucio'yu çağırır. Ona İspanyolca "Bu Mike, bu da Debbie", çocuklara İngilizce "Onun adı Lucio, sizinle ilgilenecek. Tamam mı?". Amelia çocuklar tereddüt ettiğinde İngilizce ve İspanyolca karışık "Si, si, si, go, go, go" der. Dilin kimlik vurgulamada kullanılmasına ve iki dilli ortamlarda iki dilin bir arada kullanılmasına örnektir.

**34:40** Santiago aralarında Debbie ve Mike'ın olduğu çocuklara İspanyolca "İlk tavuk yakalayana 1 dolar vereceğim". Debbie ve Mike, ilk defa kendi yaşıtları arasında İspanyolca konuşulan bir ortamda bulunmaktalar. Dilin coğrafyayı vurgulamasına örnektir.

**36:40** Karısı vurulunca Richard hastaneye gitmek için için yoldan geçen bir arabayı durdurur. Ancak dil engeli yüzünden şöförle anlaşamazlar ve adam gaza basıp uzaklaşır.

**40:00** Köydeki şaman benzeri yaşlı kadının yanlarına geldiklerinde Anwar, Richard ve kadın arasında Arapça-İngilizce çeviri yapar. Coğrafyanın vurgulanmasına örnektir

**42:50** Anwar, doktor geldiğinde bu sefer Richard ve doktor arasında Arapça-İngilizce çevirmenliğe devam eder. Ancak bu sefer doğru çevirmemektedir. Doktor Arapça "Mermi omurgaya girmemiş ama böyle giderse kan kaybından ölebilir". Anwar İngilizce "İyi olacak".

Richard İngilizce “Bana yalan söyleme, ne dediğini söyle”. Tam bu noktada Anwar Arapça cevap vermekte ama söylediklerinin ne anlama geldiği ne İngilizce ne Türkçe çeviride yer almamaktadır. Altyazılardaki ve dublajdaki bu çeviri eksikliği ile beraber biz izleyiciler olarak Richard’ın tarafında konumlanırız. Çünkü filmin başından beri iki dilde de ne dediğini anladığımız karakter bir anda mute’lanmıştır. Anwar’ın doktorla konuştuğu birkaç cümle de çeviri dışında kalmıştır. Burada çokdilli sinemada çeviri aracılığıyla tarafımızı belirleme durumu görülmektedir.

**44:35** Chieko diş hekiminin muayenehanesine gittiğinde orada bekleyen insanlar konuşurlar ama biz bu konuşmalardan ve diğer seslerden hiçbirini duymayız. Çünkü Chieko’nun kulağından duymaya (duyamamaya) başlamışızdır. Ancak bu yukarıda bahsedilen “karakterin kulağından duyma” durumundan biraz farklıdır. Çokdillilik ekseninden bakarsak burada anlamadığı dilin hakim olduğu bir ortamda bulunma durumu ve aslına bakarsanız ‘çeviri eksikliği’ vardır.

**47:20** Babasını soran polislere Chieko yanında taşıdığı deftere yazarak cevap verir. Deftere ne yazdığını görmeyiz, polisler de yaşamın doğal akışına uygun olarak yazdığı şeyi sesli okumazlar ama polislerin verdiği cevaplardan Chieko’nun sorusunu anlamamız mümkün olur. Yine bir nevi çeviride yer almama durumu. Burada konuşulan Japonca üzerinden dolaylı bir anlam üretimi olmuştur.

**48:41** Chieko depresif bir halde televizyon izlerken haberlerde (diğer hikayeyle bağlantılı olarak) Fas’ta bir Amerika’lının öldürüldüğü haberini izler. Haber ekranında metinlerin de kullanılması sebebiyle Chieko’nun haberin en azından ana hatlarını anladığını var saymaktayız. Yine de Chieko konuya pek ilgi duymaz ve kanal değiştirir.

**52:17** Fas polisleri silahı çocukların ailesine satan adamın evine geldiklerinde kendi aralarındaki Arapça konuşmaların bir kısmı ne İngilizce ne Türkçe çeviride yer almamaktadır. Diğer Arapça konuşmalar çevrilirken bunların dışarıda tutulması ilginç bir haldir.

**1:04:00** Otobüs küçük bir köyde uzun süre bekleyince aracın içindeki turistler klimanın

yokluğundan şikayet ederlerr. Şöför Fransızca cevap verirken[156], yolculardan biri İngilizce'ye çevirmektedir. Otobüsün içinde de çokdilli bir durum hakimdir.

**1:06:30** Chieko sonunda işaret dilini az da olsa konuşabilen, en azından yavaş konuşacak kadar anlayışlı olan bir karşı cins bulur. Onun işitme engelli insanlara aşina olması Chieko'da engeli yüzünden dışlanmayacağı algısını oluşturur ve özgüvenini yerine getirir.

**1:12:00** Chieko yeni arkadaşlarıyla bir club'a gittiğinde zaman zaman o mekanın atmosferini yine Chieko'nun işitel perspektifinden deneyimleriz. Bütün o hareket ve ışıktan ses çıkarıldığında club çok farklı görünmektedir. Chieko etrafında dans eden insanlara ayak uydurarak dans etmeye başlar.

**1:18:20** Silahı satanın karısı polislere yolu gösterecekken bazı Arapça konuşmalar çeviriye dahil değil

**1:19:30** Yussef polislerle çatışmaya girdiğinde de bazı konuşulanlar çevrilmemekte, bu konuşmalar ne İngilizce ne Türkçe çeviride var.

**1:20:20** Meksika'daki düğün eğlencesi sona erdiğinde etraftaki bazı İspanyolca konuşmalar çevrilmemiş.

**1:22:30** A.B.D. sınır polisiyle Santiago İngilizce konuşurlar. A.B.D. gibi İspanyolca'nın yaygın konuşulduğu bir ülkede sadece Meksikalıların geçtiği bir sınıra İspanyolca konuşmayan personel koymak Amerika'nın göçmenlere bakışı konusunda fikir veriyor.

**1:29:30** Amelia çocuklar panik haldeyken onlarla İspanyolca konuşmaktadır. Arabadan inerlerken Santiago İngilizce "Get out!" der. Amelia panik halinde ana dilini kullanmaktadır.

**1:32:25** Fas'ta polis, Anwar ve Richard arasında ambulans ihtiyacı ile ilgili bir konuşma geçiyor. Anwar İngilizce-Arapça çeviri yapmaktadır. Çevrilen kısım yine altyazıda görünmez.

**1:36:00** Japonya hikayesinde polis Chieko'nun evine geldiğinde, Chieko'nun kağıda yazdıklarını yine görmeyiz ve polis yazılanları sesli okumamaktadır. Polisin cevaplarından Chieko'nun ne yazmış olduğunu anlarız.

**1:45:50** Amelia çölde yardım isterken hem İspanyolca hem İngilizce olarak bağırmaktadır.

[156] Eski bir kolonisi olmasından dolayı Fas'ta Fransızca konuşabilen kişi sayısı oldukça fazladır. s

Kendisini kurtarma ihtimali olan Amerikan polisi olmasına rağmen ana dilinde de yardım ister.

**1:46:30** Amelia yardım için uzaklaşmadan önce korkmakta olan Mike ve Amelia İngilizce konuşurlar. Amelia sadece konuşmanın en sonunda korkmakta olan Mike'a "Seni çok seviyorum küçüğüm" derken İspanyolca'ya geçer.

**1:50:30** Amelia çölde ikinci kez polis arabasını uzaktan gördüğünde bu sefer sadece İspanyolca bağırıyor. Panik anlarında ana dilini kullandığını görüyoruz.

**1:52:30** Polisler çocukları Amelia'dan ayırırken yine panikle İspanyolca "Çocuklar" diye bağırıyor

**2:13:00** Genç polis evden ayrıldıktan sonra filmin sonunda Chieko'nun yazdığı mektubu okuyor. Chieko'nun ne dediğini görmüyoruz. Engeli gereği yazılı olarak iletişim kurması yönetmenin böyle bir sahne tasarlamasına imkan veriyor.

Inarritu, Babel filminde başka filmlerinde de görülen ve günümüzde gittikçe popülerlik kazanan ağ anlatı (network narrative)[157] biçimini alıp bunu küresel ölçeğe yaymıştır. Ağ anlatı tekniği, temelleri Aristoteles tarafından oluşturulan anlatının birliği anlayışının bir anlamda karşı tezidir. Oysa *Poetics* kitabında Yunan anlatı geleneğinin temeli olarak gösterilen ve binyıllarca geçerli olan anlayışa göre anlatıda şu yönler bulunmalıdır:

1.Zamanın birliği: Anlatıdaki olaylar bir gün içinde tamamlanıp bitmelidir

2.Mekanın birliği: Tüm anlatı tek bir mekanda geçmelidir

3.Aksiyonun birliği: Anlatıdaki herşey hikayenin nihai ana fikrine hizmet etmelidir.

İlk bakışta bu kuralların aşina olduğumuz anlatılara çok uymadığını söyleyebiliriz. Örneğin karşılaştığımız anlatılar genelde bir günden fazla bir süreyi kapsamaktadır. Burada vurgu daha çok anlatının başı sonu belli bir süre aralığında ve doğrusal bir zaman akışında geçiyor oluşudur. Aristoteles'in kendisi de sonradan bunların birer katı emirden ziyade tanımlayıcı hususlar olduğunu söylese de örneğin Shakespeare'in de içinde bulunduğu İngiliz drama yazarları yapıtlarında bu kuralları pek göz önünde bulundurmamıştır. Klasik anlayıştaki Fransız yazarları için ise Aristo'nun öğütleri birer yasa konumundadır. Klasik

[157] Aynı kavram için distributed narrative terimi de kullanımdadır.

anlatı tavsiyesi, en bilinen anlatı yapısı olan giriş, gelişme ve sonucu yani anlatının zaman içinde doğrusal bir hareketini de kapsamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına dek anlatı dünyasında varlığını sürdüren bu anlayış, Ibsen gibi yazarların bu kuralları yirminci yüzyıl gerçekliğine uydurmakta sorun yaşaması sebebiyle anlatı dünyasında etkisini yitirir. Becket, Brecht gibi yirminci yüzyıl yazarları anlatısal birliğe uymayışlarıyla bizi etkilerken, Hollywood binlerce yıl önce geliştirilmiş olan bu iskelete büyük ölçüde sadık kalmıştır (Walker, 2004:2)

Ağ anlatıysa yukarıdaki klasik anlatının aksine, birden çok uzama yayılmış, farklı yerlerde cereyan eden, hatta farklı ana karakterleri barındıran iç içe geçmiş ve zaman zaman kronolojik sırayı takip etmeyen anlatı parçalarının bir toplamıdır. Farklı anlatı parçalarındaki ana karakterler birbirilerini tanıyor ya da birbirlerine tamamen yabancı olabilirler (Tuğan, 2017:1033). Veyahut tek bir karakter birkaç anlatı parçasında yer alabilir. Yine de mutlaka anlatı parçaları bir noktada birbiri ile kesişir. Romanda kullanımı sinemadan çok daha eskiye uzanan bu anlatı yöntemi (Bordwell, 2006:100), doksanlı yıllardan itibaren özellikle Amerikan bağımsız sinemasından başlayarak anaakıma yayılmış ve günümüzde sık kullanılır hale gelmiştir. Bordwell doksanlarda sinemadaki bu gelişmeyi artık internet, TV, DVD gibi daha çeşitli medyaya erişimi olan izleyici için tahmin edilebilir hikayelerin çekici gelmemesine bağlar. Bunun yanında, DVD gibi ev sinema sistemlerinin yaygınlaşması ve bunların filmi tekrar izleme ya da filmi belli bir noktada durdurup ayrıntılara dikkat etme[158] gibi olanakları izleyiciye tanıyor olması da Bordwell tarafından film anlatılarındaki bu değişime sebep olarak gösterilir (Bordwell 2006:73-74). Babel örneğinde sadece değişik coğrafyaların kullanımı değil, aynı zamanda kronolojik sırayı bozan bir anlatım da söz konusudur. Bu da aynı şekilde modern bir sinema anlatımı olan ağ anlatı ile ilişkilidir[159]

Ağ anlatı tekniği çokdilli bir hikayenin kurulumu için oldukça kolaylaştırıcıdır. Birbirinden tamamen bağımsız görülen dünyanın dört bir ucundaki öyküler bir noktada iç içe

[158] Bu imkanı fark eden film yönetmenleri filmlerinin içinde çeşitli yerlere hikayenin geneliyle ilgili ipuçları serpiştirmeye başlamışlardır. Bu durum teknolojinin sanat üretimi etkisi üzerine ilginç bir örnek teşkil eder.

[159] Film sektörüyle ilgili bir yayın olarak öne çıkan *Variety* dergisi bu tip anlatılar için 'criss-crossers' (çarprazlama filmler) terimini kullanmaktadır (Kerr 2010:38)

geçmektedirler. Farklı dillere sahip kültürleri ve bunların karşılaşmalarını anlatmak için sıradan bir klasik anlatı sinemasına göre ağ anlatı çok daha avantajlı bir anlatı tekniğidir.

Bu film çokdilli sinemanın şu yönüne dikkat etmemize imkan verir, çokdilli sinema birden fazla dili konuşabilen karakterlerin dil tercihlerinden ibaret değildir. Bazen Amelia'nın oğlunun düğününe gidememe sorununa çözüm ararken yanında gezdirdiği çocukların İspanyolca konuşmalara şahit olması gibi, karakterlerin hangi konuşmayı anlayıp hangi konuşmayı anlamadığı konusunda da bir seçenek sunar ve yeni durumların oluşmasına imkan verir. İzleyiciye hangi karakterin hangi dili konuşabildiği başta sunulduktan sonra, izleyici artık o dilde konuşulan her şeyin o karaktere açık olduğunu varsayar.

Babel filminde yönetmen genel olarak aynı ya da farklı dili konuşsalar da kişiler arası iletişim eksikliğine değinmiştir. Burada iletişim eksikliği biraz da birbirini anlama gönülsüzlüğü olarak okunabilir. Baba Yasujiro ile kızı Chieko arasında, Amerikalı evli çift Richard ve Susan arasında, Faslı kardeşler Yassef ve Ahmad arasında, Amelia ile yeğeni Santiago arasında yaşanan hep budur. Film, isminin de katkısıyla başta sanki çokdillilikten kaynaklanan bir iletişim sorununa değinecek gibi görünse de verdiği mesajda bu iletişim eksikliğini insanın doğasına dayandırmaktadır. Başka bir deyişle dil farklılıkları üzerinden genel bir iletişim eksikliğini tarif etmektedir.

Birden çok ana karakterli modern sinema anlatısına, çok coğrafyalılığı ve haliyle çokdilliliği ekleyerek oluşturulan Babel filmi 'küreselleşen' dünyayla olmasa bile küreselleşen sinema endüstrisi ile yakından ilgilidir. Ulusal sinema sektörlerinin uluslararası alanda varlık göstermeleri için çokdilli sinema çok uygun bir ortam sunar. Filmin içinde birden çok ülkenin, üstelik kendi dilleriyle bulunması filmin birden çok ülkenin sinema pazarına doğrudan çıkmasına ön ayak olur. Hollywood'un geçmişte pek görülmedik şekilde, dünya sinemalarına gün geçtikçe artan ilgisinin altında[160] biraz da bu ekonomik avantaj yatmaktadır. Babel filmi, Hollywood'un kapısını açtığı auteur yönetmenlerle (Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, Wes Anderson ve sonrasında Alejandro Gonzalez Inarritu gibi),

[160] 2020 yılında En İyi Film dalındaki Oscar ödülünün daha önce görülmedik şekilde Güney Kore yapımı *Parasite* (2019, Bong Joon-ho) filmine gitmesi gibi.

kendi star sistemini (bu filmde Brad Pitt) birleştirip bunu uluslararası pazarlarda satma stratejisinin başarılı bir örneğidir (Kerr, 2010:48-49).

### 3.4.3. Le Mépris – Nefret[161] (Jean-Luc Godard – 1963)

İlk olarak André Bazin'in de kurucularından olduğu *Cahiers du Cinéma*[162] dergisinde sinema yazıları yazan Jean-Luc Godard, kendisinin deyimiyle sinema salonuna doğmuş ilk jenerasyon yönetmenlerdendir. O zamana kadar aslında dünya sineması içinde köklü bir geleneği temsil eden Fransız sinemasını 'kalitenin geleneği' diye adlandırmış ve buluşçuluk ve deneysellik konusuna kapalı olması sebebiyle eleştirmiştir. Bunun üzerine kendisiyle aynı fikre sahip diğer eleştirmenlerle sadece Fransız sinemasına değil Hollywood kalıplarına da kafa tutan sonradan sinema tarihine Yeni Dalga[163] diye geçen akımı başlatmışlardır. 1950'lerin sonlarında savaş travmasını artık geride bırakan Fransa her alanda ve özellikle kültür alanında yeniliklere açık bir ülkedir. Godard ve arkadaşları François Truffaut, Jaqcues Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve Agnes Varda 1959 yılında filmler üretmeye başlarlar. Filmlerinde verdikleri mesaj, film çekerken kalıplaşmış sektörel üretim koşullanmalarının dışına çıkılabileceği ve hatta herkesin film çekebileceğidir.

1960 yılında *A Bout de Souffle*[164] ismiyle çektiği ve American Film Noir türünden de izler taşıyan ilk uzun metraj filmiyle epey ses getiren Godard, daha bu ilk filmden Yeni Dalga'nın estetik projeksiyonu hakkında epey ipucu vermektedir. Atlayan kesmeler (zaman ve uzam bağlantısı olmayan çekimlerin arka arkaya dizilimi, bu tutum sıklıkla amatörlükle ilişkilendirilmiştir), karakterlerin kameraya dönerek konuşması (aside) ve kurguda bakışa kesme[165] alışkanlığını bozma gibi araçlar yenilikçi bir sinema anlatımına işaret etmektedir.

---

[161] Le Mépris kelime anlamı olarak 'küçümseme, hor görme' anlamına gelse de film Türkçe'ye Nefret adıyla çevrilmiştir.
[162] Türkçesi 'Sinema Defterleri'
[163] Fr. La nouvelle vague
[164] Fransızca'sı 'nefes nefese' anlamına gelse de Türkçe'ye 'Serseri Aşıklar' diye çevrilmiştir. İngilizce ismi orijinal anlamına daha yakın olan 'Breathless'tır.
[165] Bir karakter bir yöne baktığında arkasından gelen planın onun gördüğü şey olduğunu varsayarız, buna

Godard sinema diliyle ilgili bu denemelerini kendisinin Yeni Dalga dönemi diye adlandırılan 1960-1967 arasında sürdürür.

Buna rağmen genel itibarıyla, 1958 yılında doğan Yeni Dalga akımı yalnızca dört yıl sürer. Yeni Dalga'nın etkisiyle 97 genç yönetmen ilk filmlerini çekse de bunların çoğu ticari başarısızlıkla sonuçlanır. Bu yönetmenlerin çoğu Fransız televizyonuna iş yapmaya devam ederler, 1963 yılında bu akımdan yalnızca bir avuç yönetmen sinema yapmaya devam etmektedir. Le Mépris çekildiğinde Godard, Yeni Dalga'nın başat yönetmeni olarak artık sadece Fransa'da değil dünya sinemasında belli üne ulaşmış bir yönetmendir. Filmlerinin kurgusunu da yapan, auteur sinemayı adeta tanımlayan Godard, Le Mépris filminde öncekilerden biraz daha farklı bir yola gider.

İkinci filmi *Une Femme est Une Femme* (1961) ve sonra gelen *Les Carabiniers*'in (1963)[166] gişede batmasından sonra ikinci filmin yapımcısı Carlo Ponti artık fantastik öykülere soğuk bakmaktadır. Godard, Ponti'ye haklarını alabileceği bir kitabı klasik sinema anlayışıyla uyarlayabileceğini iletir. O da ünlü İtalyan yazar Alberto Moravia'nın 1954 tarihli *Il Disprezzo* romanını önerir. Moravia herhangi bir şart koşmadan ve senaryoya karışmadan, Godard'a güvendiğini söyleyerek izni verir[167].

Le Mépris bütçe olarak Godard'ın o ana kadarki filmlerinin çok üstündedir. Bunun bir sebebi o zaman açık ara Fransa'nın en popüler kişisi olan ve hatta şöhreti uluslararası boyuta taşınan Brigitte Bardot'nun filmin kadrosuna katılmasıdır. Filmin bütçesinin yaklaşık yarısı Bardot'nun ücreti olarak ayrılmıştır.

Film Fransa'da ve diğer ülkelerde iki farklı besteci tarafından yapılan iki farklı müzikle gösterime girmiştir. Fransa versiyonu olan George Delerue'nin yaptığı müzik daha sanat sinemasına uygunken, başta İtalya ve İspanya olmak üzere diğer ülkelerde gösterime giren versiyondaki Piero Piccioni'nin yaptığı müzik daha ana akım sinemaya yöneliktir. Bir film için iki farklı score hazırlanması ve ikisinin de gösterimlerde kullanılması sinema tarihi

---

bakışa kesme denir (ing.eyeline match).

[166] Türkçe isimleri sırasıyla 'Kadın Kadındır' ve 'Jandarmalar'

[167] Godard'ın kendi ağzından röportajları da barındıran *Il était une fois… (Once upon a time)* isimli belgesel serisinin Le Mépris'yi konu alan bölümünden (Yönetmen Antoine de Gaudemar , 2009)

içinde gerçekten çok az rastlanan bir durumdur ve Godard'ın sinemasal anlatımda ses kuşağına ne kadar önem verdiğini göstermektedir.

Görsel dildeki deneyselliğini zaman zaman ses alanına da taşıyan Godard'ın bu filminde de birkaç sıra dışı ses kullanım örneği bulunmaktadır. Öncelikle filmin açılış jeneriği yazılı değildir. Jenerikte birazdan izleyeceğimiz Le Mépris filminin çekiminden bir enstantene görürüz. Asistan Francesca, Cinecitta stüdyolarında elindeki kağıda bakarak yürümekte ve küçük bir kamera ve ses ekibi şaryo ile hareket ederek kendisini filme almaktadır. Filmin açılış jeneriği bir dış ses tarafından herhangi bir yazılı görsel olmadan tüm detayları ile okunur. Bu eşi görülmedik durum haliyle dış ülkelerdeki gösterimlerde jeneriğin çevrilmesini de gerektirmesi açısından ve daha öykü başlamadan bilerek eklenen bir yabancılaşma filtresi gibi işlev görerek Godard'ın bu en 'uysal' filminde de deneysel dokunuşlar olduğunu bize gösterir. Şaryo hareketinin sonunda kamera ve mikrofon bizim tüm bu sahneyi izlediğimiz kameraya dönerek 'bizi' yani izleyicileri çekmeye başlar.

Filmin hikayesi zaten çokdilliliğe zemin hazırlar niteliktedir. Film, İtalya'da meşhur Cinecitta stüdyolarında başlar ve yine İtalya'da Capri Adası'nda devam eder. Amerikalı bir yapımcı olan Jeremy Prokosch, başta *Metropolis* (1927) olmak üzere sinema tarihinde pek çok önemli filmin yönetmenliğini üstlenmiş olan Alman Fritz Lang'la[168] Homeros'un Odysseia'sının film versiyonunu çekmektedir. Lang'ın çıkardığı işten ve senaryodan memnun olmayan Prokosch, Fransız senarist Paul Javal'la senaryoyu yeniden yazdırmak üzere buluşur. Prokosch, Paul'ün güzel karısı Camille'e ilgi duyunca bu evli çiftin ilişkisinde bir krize yol açar.

Film kabaca üç sekanstan oluşur; Cinecitta'da bütün karakterlerin buluştuğu ve konunun serildiği stüdyo sekansı, Paul ve Camille'in evinde sadece ikisinin yer aldığı uzun planlarla oluşturulmuş ev sekansı ve Capri Adası'ndaki filmlerin çekimleri sırasındaki olayları konu alan film seti sekansı. İkinci sekans aynı dili konuşan karı-koca arasında geçtiği için, üç sekanstan haliyle ilki ve sonuncusu daha fazla çokdilli durum barındırmaktadır.

Öykü İtalya'da geçiyor olmasına rağmen filmdeki tek İtalyan karakter Jeremy'nin,

[168] Godard'ın büyük hayranlık duyduğu yönetmen Fritz Lang, filmde kendisini oynamaktadır

çoğunlukla çeviri görevini de üstlenen asistanı Francesca'dır. Filmde kullanılan diller (kullanım yoğunluğuna göre çoktan aza) Fransızca, İngilizce, Almanca ve İtalyanca'dır. Karakterler ve konuşabildikleri diller aşağıdaki tabloda sıralanmıştır (Tablo-6)

**Tablo-6. Le Mépris Filminde Karakterler ve Konuştukları Dillerin Dağılımı**

| | Fransızca | İngilizce | Almanca | İtalyanca |
|---|---|---|---|---|
| Paul | x | | | |
| Camille | x | | | |
| Francesca | x | x | x | x |
| Fritz | x | x | x | |
| Jeremy | (x)[169] | x | | |

Filmdeki bütün dilleri konuşabilen ve biraz da o yüzden orada bulunan Jeremy'nin asistanı Francesca[170], yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi çokdilli iletişimde anahtar konumdadır (Brody, 2008:492). Filmde karakterler arasında ortaya çıkan çokdillilikle ilgili durumlar aşağıdaki gibidir:

**06:38** Paul ve Francesca Cinecitta stüdyolarındalar. Francesca seslenince Jeremy stüdyonun kapısında beliriyor ve doğrudan, teatral bir şekilde İncil'den bir bölümü ezberden İngilizce seslendiriyor. Asistanı Francesca herhangi bir komut beklemeden otomatik olarak her söylediğini Paul için Fransızca'ya çeviriyor. Buradan Francesca'nın iki dile de hakim olduğunu ama Paul'ün İngilizce bilmediğini anlıyoruz. Karakterlerin serimiyle ilgili izleyiciye bilgi aktarımı var.

**07:40** Paul konuşma içinde (Fransızca) 'Sinemanın öleceğini düşünmüyorum' diyor ama

[169] Jeremy sınırlı bir ölçüde Fransızca anlayabilmekte ve konuşabilmektedir (benzin istasyonunda Camille'le el işaretlerini de kullanarak anlaştıkları sahnede olduğu gibi)

[170] Jeremy, Francesca'ya sekreterden öte kölesi gibi davranmaktadır. Bunun sebebi hikayenin filmde gösterilmeyen geçmişinde Jeremy'nin, savaş sırasında kendisini bir Alman toplama kampından kurtarmış olmasıdır (Brody, 2008:493). İkili arasındaki ilişkinin patron-çalışan ilişkisinden daha yakın olduğunu Francesca'nın soyadıyla hitap etmesi gerekirken, kendisine ön ismi Jeremy'den de öte 'Jerry' demesinden de anlamaktayız.

Francesca bunu İngilizce'ye çevirmiyor. Çeviri daha çok tek yönde Jeremy'den Paul'e doğru yapılmakta; aralarındaki iletişimin karşılıklı eşitlerin konuşması gibi olmadığını anlıyoruz. Tek yönlü çeviri Jeremy'nin buyurgan konumlanmasını destekleyecek nitelikte, Paul'ün bazı söyledikleri ve özellikle yorumları çevrilmiyor.

**07:50** Paul (Fransızca) 'Fritz Lang'la olan filminiz mi?', Francesca daha çeviremeden Jeremy (İngilizce) 'Hayıır! O'nun yüzünden az kalsın donuma[171] kadar kaybediyordum' Francesca hafifleterek çeviriyor 'O'nun filmleri yüzünden para kaybediyor'. Hem Jeremy'nin biraz Fransızca anladığı, hem de Francesca'nın çevirilerinde kendisinin sözleri biraz uyarladığı görülüyor.

**08:40** Paul, Jeremy senaryoda ne istediğini tam anlatamayınca (Fransızca) 'Yapımcılar ne istediklerini asla bilmezler', Francesca bunu Jeremy'ye (İngilizce) yumuşatarak 'Aslında bilmiyorsun' diye çeviriyor. Francesca, Jeremy'yi kendinden yukarıda konumlandırdığından hoşuna gitmeyebilecek şeyleri yumuşatarak çeviriyor.

**09:11** Jeremy İncil katkılı söylevinden sonra kalbini göstererek (İngilizce) 'Bilgi buramda saklı'. Francesca belki de Jeremy'nin aptal görünmesini istemediğinden, bunu Paul'e çevirmiyor. Paul (Fransızca) 'Lang'in bunu (senaryonun yeniden yazımını) kabul edeceğini sanmıyorum' Francesca çeviriyi bitirmeden Jeremy 'Para benim param!'. Jeremy diyaloğun nasıl süreceği konusunda başat pozisyonda istediği şeyi söyleyip, istemediği kısımları dinlemiyor.

**09:30** Jeremy Paul'ün niye kabul edeceğini kendisine söylüyor (İngilizce) 'Çünkü paraya ihtiyacın var'. Francesca Fransızca'ya çeviriyor. Çevirmen aracılığıyla biriyle konuşurken 'sen' kullanma tercihi. Burada ikna çabasında olduğu için Jeremy, Paul'e bir miktar daha saygılı.

**11:00** Ön gösterim odasında Fritz, Alman aksanı ile İngilizce konuşmaya başlıyor. Bu kendisini ilk görüşümüz. Francesca söylediklerini Fransızca'ya çeviriyor. İlk başta Fritz Fransızca konuşamıyor gibi görünüyor.

---

[171] İngilizce orijinalinde 'shirt' Türkçe çeviride biraz Türkçe'deki deyime uydurulmuş

**12:30** Paul (Fransızca) 'Bu Minerva değil mi?', Fritz (Almanca) 'Evet, Ulysses'nin[172] koruyucusudur' Francesca Fransızca'ya çeviriyor, Almanca da bildiğini öğreniyoruz. Belki de senaryosunu yeniden yazacak olması sebebiyle Paul'e olan tepkisinden Fritz hala Fransızca konuşmuyor (ama en azından Fransızca anladığını görüyoruz).

**13:20** Off-screen olarak bir karakterin İngilizce 'Tanrılar, tanrıları severim' dediğini duyuyoruz. İngilizce olmasından konuşanın Jeremy olduğunu anlamaktayız. Dil aracılığıyla karakteri teşhis etme

**14:20** Jeremy (çıplak denizkızını kast ederek) (İngilizce) 'Bu sana güzel görünüyor ama halk bunu anlayacak mı?' Francesca Fransızca'ya şöyle çevirir 'Bunun adı sanat ama bakalım halk anlayacak mı?'. Çeviride yorum katma örneği

**15:30** Fritz Fransızca konuşmaya başlıyor, Dante'den bir alıntı yapıyor. Paul'le beraber biz de Fritz'in Fransızca konuşabildiğini anlıyoruz.

**16:00** Paul alıntıya Fransızca devam ediyor. Francesca Fransızca geçen bu konuşmayı Jeremy'ye çevirmiyor, muhtemelen Jeremy'nin ilgilenmeyeceğini düşündüğünden.

**16:35** Perdede gösterilen filmin ham çekimlerinde klaket vururken İtalyanca konuşmalar duyuluyor ama altyazıya tabi olmamış. Filmde İtalyanca ve Almanca diğer iki dilden daha geri planda.

**17:55** Jeremy Fritz'e kızıp sağı solu kırınca Paul (Fransızca) 'Karım beni bekliyor olmalı' deyip kapıya yöneliyor. Arada çeviri olmadan Jeremy (İngilizce) 'Olduğun yerde kal'

**20:00** Fritz Almanca bir şeyler söylediği esnada altyazı yok. Sonra Francesca Paul de orada olduğu için Fritz'in okuduğu şiiri Fransızca'ya çeviriyor. Fritz, Francesca'nın çevirisini beğeniyor (ama kendisi direkt Fransızca da söylemiyor). Fritz ve Francesca şiirin Almanca orijinalinin tam anlamıyla ilgili bir konuşmaya başlıyorlar. Sonra Fritz şiirin devamını Almanca okudukça Francesca Fransızca'ya çeviriyor. Fritz sahnenin sonunda 'garip' kelimesinin İtalyanca'sını Francesca'ya soruyor. Buradan Fritz'in İtalyanca bilmediğini ya da az bildiğini anlıyoruz.

**22:45** Francesca Camille'e Jeremy'nin evinde içki içme teklifini çeviriyor. Böylece çokdilli

[172] Odysseus'un Latince ismidir. Lang bunu kullanmayı tercih ediyor

alana yeni dahil olan Camille'in İngilizce bilmediğini anlıyoruz.

**23:05** Fritz içki daveti hakkında İngilizce 'Beni bu işin dışında tutun' diyor. İngilizce söylemesinden bunu Jeremy'ye söylediğini anlıyoruz. Ardından Fritz Paul'e Fransızca veda edip ayrılıyor. Karakterin dil tercihiyle kime hitap ettiği belli olmaktadır

**23:45** Jeremy kararsız kalan Camille'e İngilizce 'Hadi gidelim' diyor (bu sefer altyazıda çevirisi yok), Francesca Fransızca 'Kararınızı verin artık' diye çeviriyor, yine çevirmenin yorumu (bu durumda biraz da kendi isteği) sözkonusu

**24:30** Francesca bisikletle yanından geçerken Paul'e 'Ciao' diye veda ediyor. İtalya'da geçen filmdeki çok az sayıdaki İtalyanca kullanımlarından biri. Dilin kimlik işaretleyicisi olarak kullanımı.

**25:30** Paul kan ter içinde Jeremy'nin evine vardığında, kendisinin gelişinden hiç de mutlu olmayan Jeremy sadece İngilizce konuşuyor: 'Sana ne oldu Paul?', Paul Camille'e Fransızca 'Ne dedi?' Camille Fransızca 'Ben de senin kadar İngilizce biliyorum'. Karakterler arası dilsel kopukluğun en vurgulandığı sahne. Jeremy muhtemelen Paul'ün İngilizce bildiğinden daha çok Fransızca biliyor olsa da film boyunca Paul'le iletişim kurmaya hiç çabalamıyor.

**26:30** Paul uzun yolculuğunu ve niye geç kaldığını kırık İngilizce'si ile Jeremy'ye anlatmaya çabalasa da Jeremy hiç umursamıyor

**28:10** Jeremy Francesca'ya yanlarında olan Paul için 'Yarın ofisime gelmesini söyle' diyor. Çevirmen aracılığı ile konuşurken 'sen'den 'o'ya bir geçiş var. Jeremy, Camille'le ilgilendikçe Paul'e daha da üstten davranıyor.

**32:30** Jeremy içinde Eski Roma ile ilgili resimler olan kitabı Odyssey filminde kullanabileceklerini söylüyor. Paul Fransızca 'Ama Odyssey Eski Yunan'da' geçiyor. Jeremy çeviri olmadan İngilizce 'Evet, biliyorum'. Jeremy, Fransızca anlıyor ama Camille'le benzincideki sahne dışında tek kelime konuşmuyor. Yine dil aracılığı ile kendini konumlandırma söz konusu.

**33:15** Jeremy İngilizce 'Haklıydım, di mi?', Paul çeviri olmadan Fransızca 'Ne hakkında?'. Cevap alamayınca sorusunu daha yüksek sesle kadraj dışındaki Francesca'nın olduğu tarafa doğru tekrarlıyor. Paul genelde daha iletişim kurmaya çalışan taraf pozisyonunda.

**34:00** Camille Jeremy'nin yemeğe kalmaları yönündeki ısrarını redderken kendisi

söyleyebilecekken Paul'un reddetmesini istiyor. Paul kalamayacaklarını söylediğinde Francesca İngilizce'ye çeviriyor.

**34:50** Paul'ün Chaplin ve Griffith'in günlerine dönmeliyiz sözü kendisine çevrilmesine rağmen Jeremy cevap vermiyor ve İncil'den bir kısım okumaya başlıyor (İngilizce). Diyalogu sürdürmemesi Jeremy'nin kendisini yüksek konumlandırmasının ve mesafeli iletişiminin bir göstergesidir.

**1:01:10** Uzun ev sekansının sonlarında Camille'i telefonda laf anlatmaya çalışırken görüyoruz. Kullandığı tek tük İngilizce kelimelerden Jeremy ile konuştuğu anlaşılıyor. Jeremy Camille'le konuşmak için dil engeline rağmen Francesca'ya aratmayıp kendi arıyor. Jeremy'nin bu çabasından Francesca'ya olan ilgisi anlaşılıyor.

**1:12:00** Paul hemen yanında oturan Jeremy'nin Odyssey hakkında daha önce yaptığı yorumu Fransızca tekrarlıyor. İngilizce'ye çevrilmese de Jeremy anlar şekilde başını sallıyor. Fritz Fransızca 'Bu Odysseus'un düşündüğü mü, yoksa… (Jeremy'nin mi)' dercesine eliyle Jeremy'yi işaret ediyor. Bunu Fransızca söylemesinden Paul'e söylediğini anlıyoruz. Yine dil tercihiyle muhatabın belirtilmesi söz konusu.

**1:13:30** Jeremy, Fritz'e İngilizce olarak Paul hakkındaki düşüncelerini sorduğunda Fritz, Jeremy'ye değil doğrudan Paul' e cevap veriyor. Bunu Fransızca kullanmasından anlıyoruz. Jeremy, Fritz Fransızca konuşmaya başlayınca cevap alamayıp sıkılıp uzaklaşıyor. Dil tercihi ile muhatabın belirlenmesi konusu ve aynı zamanda sorulan dilde karşılık vermemekle Fritz, Jeremy'yi değil Paul'u önemsediğini gösteriyor. Jeremy'nin dil aracılığı ile yukarıdan bakan tavrına yine dil aracılığı ile verilen bir karşılık.

**1:14:10** Fritz ve Paul tiyatronun kapısına yönelmişken kadraj dışından bir erkek sesi İngilizce 'Neden bir şey demiyorsun' diyor ardından bir kadın sesi Fransızca 'Çünkü diyecek bir şeyim yok' diyor. Bu sırada kamera dönüyor ve konuşma bittikten sonra sahneye doğru bakan Camille'i görüyoruz. Bu diyalogun Camille'le Jeremy arasında geçtiği yönünde görsel bir veri yok, ikisini de konuşurken görmüyoruz (Jeremy'yi hiç görmüyoruz). Tamamen dil tercihleri üzerinden belli belirsiz bir şekilde (Godard'vari demek doğru olabilir) Jeremy ve Camille arasında geçen bir konuşma olduğu izlenimini uyandırıyor.

**1:14:35** Camille (Fransızca) 'Capri'ye gidip gitmeyeceğimi bilmiyorum, hem nerede

kalacağız ki?' soru Jeremy'ye yönelik olsa da çevirecek olan Francesca'ya dönük bir şekilde konuşuyor; Jeremy'ye çok ilgili görünmemek için. Francesca İngilizce'ye çeviriyor. Devamında Camille (Fransızca) 'Mösyö Lang da dahil mi?', Jeremy umursamaz bir el hareketi yapıp cevap vermeden kalkıyor, Francesca bir şey söylenmese de adeta el hareketini çeviriyor Fransızca: 'Kendi bilir'. Burada çevirmenin iletişim üzerindeki yorum gücü görülmektedir.

**1:17:00** Capri'deki film setinde çekim sırasında figüran kızlara komutlar İtalyanca veriliyor ama bunlar çevrilmiyor. O yüzden komutlar diyaloglara dahil değil.

**1:25:00** Fritz bir kenarda saçını tarayan Francesca ile karşılaşınca Almanca bir şeyler söylüyor ama çeviriye tabii değil. Almanca ve İtalyanca, diğer dilleri öne çıkarmak için filmde kasıtlı olarak geri plandadır.

**1:26:20** Az önce Camille'i öpmüş olan Jeremy, Paul'ü görünce İngilizce 'Bir içki alır mısın?' diye soruyor. Paul Camille'e Fransızca 'Orada dışarıdaydım'. Jeremy, Paul'ün dediğini anlamaya çalışır gibi bakınca Paul Jeremy'ye Fransızca 'Yok bir şey'. Jeremy tekrar kendine içki doldurmaya dönüyor. Paul bu durumda bile Jeremy ile iletişimini, soru sormadan cevap verecek kadar açık tutmaktadır.

**1:26:50** Jeremy diğerleri yanlarındayken Camille'i küçük pencerenin önüne çağırıyor (İngilizce), Camille çeviri olmadan anlayıp yanına gidiyor. Jeremy'nin yanında görünmek istemesi ve cümlenin basitliği çeviriye gerek bırakmıyor.

**1:27:00** Paul ikisinin arasına girip senaryoyu yazmayacağını söyleyince (Fransızca), Francesca kadraj dışından bu önemli cümleyi Jeremy'ye çeviriyor. Jeremy, omuzlarından tutarak Paul'e İngilizce 'Bana karşı her zaman açık olabilirsin'. Tekrar 'sen' kullanımına bir geçiş var.

**1:28:00** Paul'ün senaryo yazma işini neden bıraktığını açıkladığı cümlelerin yarısından azı İngilizce'ye çevriliyor. Francesca yine kendince gereksiz kısımları filtreliyor.

**1:28:45** Francesca ilk defa kendi fikrini beyan ediyor ve Fransızca Jeremy'nin Odysseus hakkındaki yorumunu haklı buluyor. Bunu Fransızca Söylemesinden muhatapların Paul ve Camille olduğunu anlıyoruz

**1:29:30** Camille (Fransızca) 'Ne zaman yemek yiyeceğiz?' Francesca soruyu kadraj

dışındaki görevliye İtalyanca yöneltir. İtalyanca gelen cevabı da Camille için Fransızca'ya çevirir 'Bir saat içinde'. Camille (Fransızca) 'Ben biraz dışarıda dolaşacağım' deyip kadraj dışına çıkıyor. Francesca işle ilgili kriz yaşanan kasvetli bir ortamda bunu çevirmiyor. Jeremy Fritz'e 'Mr.Lang' deyip parmağıyla yan odayı gösteriyor ve kendisi ile özel konuşmak için oraya yöneliyor. Francesca bu açık ifadeyi bile Lang için çeviriyor (Almanca) 'Bay Prokosch sizinle konuşmak istiyor'. Fritz oturduğu yerden Francesca'ya (Almanca). 'Bu bir emir mi, rica mı?', Francesca gülerek (Almanca). 'Bir rica'. Francesca, Fritz'in ana dilinde konuşarak ona yakın olduğunu gösteriyor.

**1:38:00** Benzin istasyonunda, Jeremy Camille'e İngilizce sorup anlaşılmayınca bu kez Fransızca Roma'da ne yapacağını soruyor. Camille 'daktilo' cevabını veriyor ama daha çok el hareketleri ile anlaşıyorlar

**1:38:50** Jeremy Camille'e Fransızca 'Benim hakkımda ne düşündüğünü bilmek istiyorum', Camille Fransızca 'Alfa Romeo'na bin, bunu yolda konuşuruz'. Jeremy'nin belli bir ölçüde Fransızca konuşabildiğini anlıyoruz. Filmin sonuna doğru Camille'e kur yapmak için ilk defa konuşuyor.

Beş ana karakterinin üçünün tek dilli olmasından ötürü, Le Mépris filminde farklı dilleri konuşan karakterler için sürekli bir çeviri ve çevirmenin (Francesca) varlığı söz konusudur. Filmde gördüğümüz çeviriler o an yapılan ve tarafların yüz yüze olduğu türde bir çeviridir. Le Mépris filmini çeviri açısından ele alındığında iki farklı çeviri katmanı ortaya çıkar; filmin içindeki yani karakterlerin duyduğu diyaloglarda çevirinin durumu ve Godard'ın filmde konuşulanların ne kadarını izleyicilere çevrilmiş olarak sunduğu (Paul, 2008:156-157).

Zaman zaman Francesca'nın bu çevirilere değişik amaçlarla müdahale ettiği gözlenmektedir; Paul'ün sivri yorumlarının bazılarını hiç çevirmeyip (07:40'taki örnek), bazılarını da değiştirerek çevirirken olduğu gibi (08:40). Francesca aynı zamanda Jeremy'ye hangi bilgilerin ulaşacağı konusunda bir filtre gibidir. O'nun entelektüel seviyesinin üzerindeki sohbetleri de kendisine çevirmeye zahmet etmez (16:00). Bunu aslında kendisinin de içtenlikle kabul ettiği, Jeremy'nin üstün konumlanmasını desteklemek için yapmaktadır. Kendisi ile bir gönül ilişkisi olsa da, Camille gibi başka kadınlara kur yaparken bile

sadakatinden vaz geçmeyecek kadar bu tutumunda sabittir.

Francesca aynı zamanda Jeremy'nin çevresi ile olan ilişkileri açısından her iki taraf için de güvenliği sağlayan bir tampon görevi üstlenmektedir. Jeremy, 'Mr.Lang' deyip yan odaya yürüdüğünde, kendisinin bir toplantı yapmak istediğini (sanki Fritz Lang anlamamış gibi) Lang'a daha kibar bir yoldan ileten de yine Francesca'dır (1:29:30). Hatta bazen bir şey söylemeye tenezzül etmeyen Jeremy adına el işaretlerini bile söze çevirebilmektedir (1:14:35).

Çevirinin doğası gereği zaman zaman çevrilen materyalin orijinalinden bir miktar farklılaşması olağandır. Ancak çeviri her zaman müdahaleye açık bir süreçtir. Çünkü bir tarafın söylediğinin diğer tarafta nasıl anlaşılacağı biraz çevirmenin kontrolündedir. Çevirmen bir diyalogda aslında orada olmayan bir kişidir, sorumluluğu yoktur, çünkü teorik olarak sözler onun ağzından çıkmamaktadır. Ancak yukarıda bahsettiğimiz müdahale imkanını da göz önüne alınca sorumluluğu olmayan ama yetkisi (ya da etkisi) olan bir pozisyondan bahsetmemiz mümkündür. Francesca bu durumu iyi kullanarak yerini sağlamlaştırmak, belki de Jeremy'ye ne kadar değer verdiğini göstermek ister.

Dil kullanımıyla ilişkilenen bir başka konu arada bir çevirmenle konuşurken, karşı taraf için 'sen'[173] ya da 'o' kullanılmasıdır. 'Sen' kullanımı karşı kişiyle iletişimi öne çıkartıp çevirmenin varlığını daha da belirsiz kılar. 'O' kullanımı ise karşıdaki kişinin varlığını önemsizleştirip, çevirmenin aracı rolünü öne çıkartır. Film içinde Paul'e ihtiyacı azaldıkça ve kendisinin karısına ilgisi arttıkça Jeremy'nin 'sen'den 'o'ya geçtiğini gözlemleriz.

Godard bazen 1:14:10'daki durumda olduğu gibi ses kuşağı ile görsel kuşak arasındaki bağlantıyı kopartabilmektedir. Off-screen diyaloglar duyarız ama bunları kimin söylediği çok net değildir. Burada haliyle izleyicinin yorumuna bırakılmış bir karakter-diyalog eşlemesi işi ortaya çıkmaktadır. Bazen bu kaynağını göremediğimiz diyaloglar neredeyse bir voice-over gibi sahneye dahil olur; 13:20 ve 14:20'de olduğu gibi.

Le Mépris çekildiğinde, Godard o zamanki eşi Danimarka'lı aktris Anna Karina ile çok da yolunda gitmeyen bir evlilik sürmektedir ve pek çok kaynağa göre filmdeki karı-koca

[173] Ya da 'siz'

arasındaki iletişimsizlik aslında kendi hayatında yaşadıklarının bir tezahürüdür. Godard'ın Paul'ü canlandıran oyuncu Michel Piccoli'ye neredeyse kendisinin günlük hayatta giydiği kostümler giydirmesinin de sebebi budur. Le Mépris'de karakterler arasındaki dil engeli yüzünden anlaşamama ya da sürekli bir çeviri perdesinin ardından dolaylı anlaşabilme durumu, yönetmenin evliliğindeki iletişim eksikliğiyle ilgilidir. İletişim engeline farklı yaklaşan entelektüel ve iletişime açık Paul ile bunu kendi konumunu sağlamlaştırmaya kullanan kaba ve nobran Jeremy filmdeki iki farklı uçtur. Zaten esas hikaye de Camille'in bu uçlardan birini diğerine tercih etmesi üzerine kuruludur. Filmin anlatısı bariz bir şekilde bizi bu ikiliden Paul'ün yanında konumlandırır (Godard'ın kendisi olduğu için bu normal görülebilir). Hikayenin sonlarına doğru kaba olan taraf kazanmış gibi görünse, araba kazasıyla şans onlardan tarafa da gülmez ve film sonunda kimse istediğine ulaşamadan (istediği filmi çekebilen Fritz'i mutlu sona ulaşmış sayabiliriz) sonlanır. Sinema tarihinin ve özelde Yeni Dalga'nın en önemli filmlerinden biri olan Le Mépris için çokdillilik, iletişimsel kaosun temsiline yardımcı olmaktadır.

# SONUÇ

Neredeyse bir asırdır sinemanın vazgeçilmez bir öğesi haline gelen film sesi hakkında yapılan akademik çalışmalar, toplamda sinemayla ilgili yapılan çalışmalar içinde oldukça düşük bir orandadır. Ne mutlu ki doksanlı yıllarla beraber retrospektif ya da güncel çalışmalarla, filmde ses bahsine olan akademik ilgide bir artış gözlemlenmektedir.

Sinemanın senkronize sese kavuşmasına odaklanan ve tarihsel bakış açısına sahip birinci bölümde sesin girişinin, sinemaya eklenen diğer teknolojik gelişmelerden çok daha fazla sinema sanatını etkilediğiyle ve sinemasal anlatımın bir daha geriye dönmeyecek şekilde başkalaştığıyla ilgili bulgular elde ettim. Bunu yaparken mümkün olduğunca o dönemin bakış açısıyla olan biteni anlatmayı hedefledim.

İkinci bölümde ses kuşağının öğeleri ve bunların alt başlıklarına değindim. Ses kuşağının içindeki öğelerin bir arada ve ayrı ayrı kullanımlarıyla filmde anlam oluşumuna nasıl katkı sağladıklarını, bu konudaki değişik yaklaşımları da sererek, film örnekleriyle açıkladım.

Üçüncü bölüm, biraz da yakın tarihte tanımlanmış olmasından kaynaklı başka bir az çalışılan konu olan sinemada doğal dilin kullanımı ve çokdillilikle ilgilidir. Filmde sesle sunulan bilgiler, diyaloglar aracılığıyla doğal dilin kalıpları içinde sunulur. Tek bir dil sözkonusu olsa bile diyalogların sese dökülmesinde farklılıklar (örneğin karakterin aksanlı konuşması) ya da çokdilli bir filmde çokdilli karakterlerin diyaloglarındaki dil tercihleri (örneğin hem Türkçe, hem Almanca konuşabilecek bir karakterin o anki durum için bunlardan hangisini tercih ettiği) anlam üretimi açısından farklılık yaratan durumlardır. Doğal dil kullanımındaki nüanslar, The Gods Must Be Crazy filminde olduğu gibi bir karakteri görsel ve sözel kanaldaki var oluşundan çok daha farklı gösterme potansiyeline sahiptir.

Filmde diyalog, çok önemli bir öğe olmasına ve sözel kanalın neredeyse tüm yükünü taşımasına rağmen, üzerinde şaşırtıcı miktarda az çalışma yapılmıştır. Sarah Kozloff'un 2000 yılında kaleme aldığı *Overhearing Film Dialogue* isimli çalışma bu yüzden büyük ilgiyle karşılanmış ve bu alandaki boşluğa araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Diyalogların nasıl

yazılması gerektiği konusu tabii ki senaryo alanına aittir ancak diyaloglar filmde sadece yazılı anlamlarıyla yer bulmazlar. Her diyaloğun, senaristin belirlediği bir kelimesel anlamı bir de filmde yer aldığı şekliyle bir tınısal (işitsel) anlamı vardır. Elinizdeki çalışmayı bu alandaki önceki çalışmalardan ayıran yön, zaten birbirleri ile sesler ve diyalog üzerinden bağlı olan filmin ses kuşağı ile filmdeki doğal dil kullanımını beraberce ilk kez değerlendirmiş oluşudur.

Günümüzdeki film yapma metodlarıyla karşılaştırıldığında neredeyse ayrı bir sanat gibi görünen sessiz film ilk bölümdeki tarihçede ele alınmıştır. Sessiz sinemanın panayır eğlencesinden türeyip, zamanla kendine özgü estetiğiyle ayrı bir anlatı halini alması, sesli sinemaya geçişte yaşanan karmaşa ve insanların sesli filmi nasıl karşıladığı mümkün olduğu kadar o zamana ait tanıklıklarla ele alınmaya çalışılmış ve kuramcıların görüşleriyle desteklenmiştir. Sinemacıların ellerine geçen bu materyalle yaptığı *Weekend* ya da *Niemandsland* gibi sıradışı çalışmalara tezin içinde ilgili kısımlarda değinilmiştir. Çeviri yokluğunda uluslararası pazarı ayakta tutmak için yapılan *multi-language version* gibi denemeler bize sesli sinemanın getirileri kadar, külfetleri olduğunu da gösterir. Yine de izleyicinin talepleri doğrultusunda, sinema endüstrisi için sesli filme geçiş bir noktadan sonra geriye döndürülemeyecek kadar kesin olmuştur. Sesin girişinden sonra uzun süre eski moda ve tarihi geçmiş diye değerlendirilen sessiz film dünyasının, günümüzde daha çok fark edilen görsel zenginliği ve sesin yokluğunda ürettiği çözümlerle oluşturduğu kendi anlatı dünyası onun sinema tarihi içindeki saygın yerine tekrar konmasına sebep olmuştur. Bu durum, teknolojik gelişmeler ve beraberinde getirdikleri anlatı imkanlarını, hep ileriye giden doğrusal bir gelişme olarak okumamamız gerektiği konusunda güzel bir derstir. Sinema dünyasında dönem dönem daha gözde olan anlatım formları ve estetik beğeniler söz konusudur. Bunların zaman içinde kaçınılmaz şekilde değişiyor olması, eski yapılanları değersiz kılmaz. Ortaya çıkan ürüne anlatısal zenginlik, anlam ve amaç olarak yaklaştığımızda hangi dönemden olursa olsun ortak sonuçlara ulaşabileceğimiz bir zemin kazanmış oluruz. Hiç bir dönem aslında diğerinden daha önde ya da geride değildir, sadece farklı üretim motivasyonlarının ve koşullarının sonuçlarıdır.

Doğal dilin kullanımında, belki de işitsel kanala dahil olması sebebiyle dikkatimizi

çekmeyen pek çok durum, filmi algılayışımız ve çıkardığımız anlam üzerinde belirleyicidir. İkisi de İngilizce konuşan Rus ve Alman askerleri ve bunlardan birinin aksanlı konuşup diğerinin konuşmaması örneğin bize (ve yapımcılara) hiç tuhaf gelmemektedir. Altmışlı yıllarda Yeşilçam'da Türkçe yapılan kovboy filmlerinden çok farklı olmayan bir durumla karşı karşıyayızdır aslında. Şüphesiz hedef dil tercihi, filmi kimin yaptığından çok amaçladığı pazar ile yakından ilişkilidir. Başroller dışında tüm ekibi İtalyan olan spaghetti western'lerin neden İngilizce çekildiğinin cevabı da aynı yaklaşımda saklıdır. Bu filmler İtalyanca çekilseler yabancı yapımlara pek aşina olmayan, ana dili İngilizce olan bir kitlede İngilizce dublajla aynı etkiyi yaratabilirler miydi? Western türünün yoktan var edildiği ülkeye western filmler satabilirler miydi?

Sesle ilgili yaptığımız tercihler bir filmin nasıl değerlendirileceği konusunda hayati önem taşımaktadır. On binlerce yıl önce geçen bir filmde doğal dil kullanmamak ve hatta o film için özel yapay bir dil yaratmak, *La Guerre Du Feu* filmini bugün olduğu yere getirmiştir. Çünkü karakterler günümüzde geçerli olan bir doğal dil kullanacak olsa, kullandıkları kelimeler, o dildeki aksanları ve hatta cümlelerinin uzunluğuna kadar her şey onları algılayışımız üzerinde etkili olacaktır. Karakterler çok daha günümüz insanına benzeyecek, öykünün on binlerce yıl öncede, bizim için uzak gelecek kadar yabancı bir zamanda geçiyor olmasının ilginçliği çok daha az ön plana çıkacaktır.

Bundan on yıl kadar önce, o dönem çok popüler olan tarihi bir Türk dizisini izlerken denk geldiğim Rum aksanı ile Türkçe konuşturulan Macar kral, filmde doğal dilin değişik kullanımları üzerine sonradan bu tezin ikinci odağına dönüşecek bir merakı tetikledi. Konu hakkında okudukça, aynı filmde ses alanında olduğu gibi bu alanda da karşıma çıkan Türkçe kaynak azlığı ilk dikkat çekici olandı. Yabancı kaynaklara yöneldikçe doğal dilin ve daha özelinde çokdilliliğin ne kadar disiplinlerarası bir alan olduğunu, çeviri bahsine girdikçe filmde çevirinin daha çok çeviribilim kaynaklarınca analiz edildiğini gördüm. Bu tezle zaten ilişkili olan müzik bilimleri, bilişsel psikoloji, psikoakustik gibi alanlara çeviribilim de eklenince daha geniş perspektifteki kaynaklarla konuyu ele alma imkanım doğdu.

On beş yıldır filmde ses ve müzikle ilgili ders anlatan biri olarak, daha çok diğer yönleriyle anılan *Citizen Kane* filminin kendisinden sonra gelen filmleri ses açısından nasıl

etkilediğini daha detaylı görmüş olmak, *overlapping dialogue* gibi yazılı anlatıda karşılığı olamayacak tekniklerin sesli film sayesinde uygulanabilir olduğunu görmek, çokdilli bir karakterin o anki dil tercihinin kesinlikle tesadüfi olmadığını fark etmek benim bu tezden kazanımlarımın sadece küçük bir kısmıdır.

Her ne kadar (bu tezin içinde de) hep yönetmenlere odaklanılsa da sadece filmde ses alanında çalışan emekçiler değil, bir kişinin hayalindeki dünyayı, karakterleri ve öyküyü izlenebilir görüntüler ve duyulabilir seslere dönüştüren her çeşit sinema emekçisi bu tezde anlatılanların asıl kahramanlarıdır. Necip Sarıcıoğlu gibi on kişinin yapması gereken işi, bir şekilde tek kişi kotarak bütün bir ülkenin sinema endüstrisinin işlemesini sağlayan bu kahramanlar, bugün üzerine konuşabildiğimiz sinemayı da var edenlerdir.

**Filmografi:**

-9 (2002) Yön: Ümit Ünal; PToT Films, Sera Film
-12 Angry Men (1957) Yön: Sidney Lumet; Orion Nova Productions, United Artists
-A Bout de Souffle (1960) Yön: Jean-Luc Godard; SNC, Imperia Filmleri, Les Productions Georges de Beauregard
-A Streetcar Named Desire (1951) Yön: Elia Kazan; Warner Bros.
-Alfie (1966) Yön: Lewis Gilbert; Sheldrake Films
-Aleksandr Nevskiy (1938) Yön: Sergei Eisenstein; Mosfilm
-Applause (1929) Yön: Rouben Mamoulian; Monta Bell
-Amour (2012) Yön: Michael Haneke; Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film, France 3 Cinéma, Canal+
-Auf der anderen Seite (2007) Yön: Fatih Akın; Anka Film, Corazón International, Dorje Film, Norddeutscher Rundfunk
-Avatar (2009) Yön: James Cameron; 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners
-Babel (2006) Yön: Alejandro González Iñárritu; Paramount Pic., Paramount Vantage, Mars Distribution., Summit Entertainment
-Barton Fink (1991) Yön: Ethan Coen, Joel Coen; Circle Films
-Berlin: Symphony of a Great City (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt) (1927) Yön: Walter Ruttmann
-Benjamin (2018) Yön: Simon Amstell; Open Palm Films
-Black and White in Color (1976) Yön: Jean-Jacques Annaud; France 3 Cinéma, Reggane Films Smart Film Produktion, Société Française de Production (SFP), Société Ivoirienne de Cinema
-Blackmail (1929) Yön: Alfred Hitchcock; British International Pictures (BIP)
-Blow Out (1981) Yön: Brian De Palma; Filmways Pictures
-Blow Up (1966) Yön: Michelangelo Antonioni; Metro-Goldwyn-Mayer Premier Productions, Carlo Ponti Productions, Bridge Films

-Carnage (2011) Yön: Roman Polanski; SBS Productions, Constantin Film Produktion
-Cat People (1942) Yön: Jacques Tourneur; RKO Radio Pictures
-Citizen Kane (1941) Yön: Orson Welles; RKO Radio Pictures, Mercury Productions
-City Lights (1931) Yön: Charlie Chaplin; Charlie Chaplin
-Coup de tete (1979) Yön: Jean-Jacques Annaud; Gaumont, SFP
-Cries and Whispers (1972) Yön: Ingmar Bergman; Svensk Filmindustri
-Cul-de-sac (1966) Yön: Roman Polanski; Compton Films, Tekli British Productions
-Dancing With Wolves (1990) Yön: Kevin Costner; Tig Productions, Majestic Films International
-Dersu Uzala (1975) Yön: Akira Kurosawa; Mosfilm, Daiei Film
-Don Juan (1926) Yön: Alan Crosland; Warner Bros. Pictures
-Enemy at the Gates (2001) Yön: Jean-Jacques Annaud; Mandalay Pictures, Repérage Films
-Fantasia (1940) Yön: Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen, David D. Hand, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norman Ferguson, Wilfred Jackson; Walt Disney Productions
-Great Train Robbery (1903) Yön: Edwin S. Porter
-Hallelujah (1929) Yön: King Vidor; A King Vidor Production
-House of Wax (1953) Yön: Andre de Toth; Warner Bros.
-In Old Arizona (1928) Yön: Irving Cummings, Raoul Walsh; Fox Film Co.
-It (1927) Yön: Clarence G. Badger; Paramount Pictures
-Joyeux Noël (2005) Yön: Christian Carion; Nord-Ouest Films, TF1 Films Production
-King Kong (1933) Yön: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack; RKO Radio Pictures
-La Dolce Vita (1960) Yön: Federico Fellini; Riama Fim, Pathé Consortium Cinema, Gray Films
-La Guerre du Feu (1981) Yön: Jean-Jacques Annaud; International Cinema Corp., Ciné Trail, Belstar Productions, Stéphan Films, Grusskof Film
-La Notte (1961) Yön: Michalengelo Antonioni; Nepi Film, Sofitedip, Silver Film
-Le Mépris (1963)Yön: Jean-Luc Goddard; Marceau-Cocinor, Interfilm
-Les Carabiniers (1963) Yön: Jean-Luc Goddard; Cocinor, Les Films Marceau, Rome Paris

Films, Laetitia Film

-Lights of New York (1928) Yön: Bryan Foy; Warner Bros. Pictures

-Lisbon Story (1994) Yön: Wim Wenders; Atalanta Filmes

-Metropolis (1927) Yön: Fritz Lang; UFA

-Mildred Pierce (1945) Yön: Michal Curtiz; Jerry Wald

-Modern Times (1936) Yön: Charlie Chaplin; Charlie Chaplin

-Monsieur Hulot's Holiday (1953) Yön: Jacques Tati; DisCina

-Murder (1930) Yön: Alfred Hitchcock; British International Pictures

-My Dinner With Andre (1981) Yön: Louis Malle; New Yorker Films

-Nashville (1975) Yön: Robert Altman; ABC Motion Pictures

-Niemandsland (1931) Yön: Victor Trivas

-Noah's Ark (1928) Yön: Michael Curtiz; Warner Bros. Pictures

-Our New General Servant (1898) Yön: Robert W. Paul

-Oktober (1927) Yön: Sergei Eisenstein; Sovkino

-Paramount on Parade (1930) Yön: Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland, Frank Tuttle; Paramount Pictures

-Persona (1966) Yön: Ingmar Bergman; AB Svensk Filmindustri

-Questions Indiscretes (1906) Yön: Alice Guy

-Rashomon (1950) Yön: Akira Kurosawa; Daiei Film

-Rebecca (1940) Yön: Alfred Hitchcock; United Artists

-Ride The High Country (1962) Yön: Sam Peckinpah; Metro-Goldwyn-Mayer

-Rope (1948) Yön: Alfred Hitchcock; Transatlantic Pictures

-Saving Private Ryan (1998) Yön:Steven Spielberg; Dreamworks Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment, Mutual Film Company

-Scouts To The Rescue (1939) (film serial) Yön:Alan James, Ray Tylor; Universal

-Scrooge, or ,Marley's Ghost (1901) Yön: Walter R. Booth; Paul's Animatograph Works

-Show Boat (1936) Yön: James Whale; Universal Pictures

-Shirin (2008) Yön: Abbas Kiarostami; Abbas Kiarostami, Hamideh Razavi

-Spencer (2021) Yön: Pablo Larraín; Komplizen Film, Fabula, Shoebox Films, FilmNation Entertainment, Topic Studios

-Silverado (1985) Yön: Lawrence Kasdan; Columbia Pictures

-Singing In The Rain (1952) Yön: Stanley Donen, Gene Kelly; Metro-Goldwyn-Mayer

-Star Wars: Return of The Jedi (1983) Yön: George Lucas; Lucasfilm Ltd.

-Tess (1979) Yön: Roman Polanski; Renn Productions, Timothy Burrill Productions, SFP

-The Artist (2011) Yön: Michel Hazanavicius; Le Petite Reine, ARP Selection

-The Assasination of the Duke of Guise (1908) Yön: Charles le Bargy, André Calmettes; Pathé Freres

-The Battle Cry of Peace (1915) Yön: Wilfrid North; Vitagraph Company of America

-The Birth of A Nation (1915) Yön: David W.Griffith; David W.Griffith Corp.

-The Blue Angel (1930) Yön: Josef von Sternberg; UFA, Paramount Pictures

-The Body Snatcher (1945) Yön: Robert Wise; RKO Radio Pictures

-The Book Thief (2013) Yön: Brian Percival; Fox 2000 Pictures, Studio Babelsberg, TSG Entertainment

-The Bride of Frankenstein (1935) Yön: James Whale; Universal Pictures

-The Conversation (1974) Yön: Francis Ford Coppola; The Directors Company

-The Covered Wagon (1923) Yön: James Cruze; Famous Players-Lasky Corporation

-The Docks of New York (1928) Yön: Josef von Sternberg; Paramount Pictures

-The Favourite (2018) Yön: Yorgos Lanthimos; Scarlet Films, Element Pictures, Arcana, Film4 Productions, Waypoint Entertainment

-The Fellowship of the Ring (2001) Yön: Peter Jackson; New Line Cinema, WingNut Films

-The Gods Must Be Crazy (1980) Yön: Jamie Uys; C.A.T. Films

-The Ipcress File (1965) Yön: Sidney J. Furie; Lowndes Productions, Steven S.A.

-The Jazz Singer (1927) Yön: Alan Crosland, Warner Bros. Pictures

-The Leopard Man (1943) Yön: Jacques Tourneur; RKO Radio Pictures

-The Marriage of Maria Braun (1978) Reiner W. Fassbinder; Albatros Filmproduktion, Westdeutcher Rundfunk, Trio Film

-The Pilgrim (1923) Yön: Charlie Chaplin; Charlie Chaplin

-The Red Violin (1998) Yön François Girard; New Line International, Channel 4 Films Mikado Film, Rhombus Media Sidecar Films & TV, Telefilm Canada CITY-TV

-The Return of the King (2003) Yön Peter Jackson; New Line Cinema, WingNut Films

-The Sacrifice (1986) Yön: Andrei Tarkovsky; Anna-Lena Wibom

-The Singing Fool (1928) Yön: Lloyd Bacon; Warner Bros. Pictures

-The Thief (1952) Yön: Russell Rouse; United Artists

-The Two Towers (2002) Yön: Peter Jackson; New Line Cinema, WingNut Films

-The Virginian (1946) Yön: Stuart Gilmore; Paramount Pictures

-The Wizard of Oz (1939) Yön: Victor Fleming; Metro-Goldwyn-Mayer

-THX 1138 (1971) Yön: George Lucas; American Zoetrope

-Titanic (1997) Yön: James Cameron; Paramount Pic., 20th Century Fox, Lightstorm Ent.

-Une Femme est Une Femme (1961) Yön: Jean-Luc Godard; Rome Paris Films, Euro International Film (EIA), Distribution UNIDEX

-Unforgiven (1992) Yön: Clint Eastwood; Malpaso Productions

-Victoria (2015) Yön: Sebastian Schipper; MonkeyBoy, Deutschfilm, RadicalMedia, WDR, Arte, The Match Factory

-Weekend (1930) Yön:Walter Ruttmann

-Wild Bunch (1969) Yön: Sam Peckinpah; Warner Bros.-Seven Arts

**KAYNAKÇA:**

**-Genel Başvuru Kaynakları:**

-**Kitaplar:**

-ADORNO, Theodor ve EISLER, Hanns (1994) **Composing for the Films**, Continuum, İlk Basımı: 1947, ISBN: 0-826-49902-3

-ALTMAN, Rick (1999) **Film/Genre,** British Film Institute, ISBN: 9-780-85170-7174

-ARNHEIM, Rudolf (1957) **Film As Art**, University of California Press, ISBN: 0-520-24837-6

-ARNHEIM, Rudolf (1969) **Visual Thinking**, University of California Press, ISBN: 0-520-01871-0

-ARSLANYÜREK, Semir (2012), **Tarkovski'den Sinema Dersleri: Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair**, Agora Kitaplığı, ISBN 9786051031576

-BAZIN, Andre (1966) **Çağdaş Sinemanın Sorunları** (Çev. Nijat Özön), Birinci Basım, Bilgi Yayınevi

-BENJAMIN, Walter (2012) **Pasajlar**, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 9.Baskı, ISBN 978-975-363-133-2

-BRANIGAN, Edward (1992) **Narrative Comprehension and Film,** Routledge, ISBN 0-415-07511-4

-BRODY, Richard (2008) **Everything in Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard**, Metropolitan Books/Henry Holt and Company, New York, ISBN-13: 978-0-8050-8015-5

-BORDWELL, David (1991) **Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema,** Harvard University Press. ISBN 0-674-54336-X

-BORDWELL, David (2006) **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**, University of California Press, ISBN 0-520-24622-5

-BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin (2008), **Film Art: An Introduction (8th**

**Edition)**, McGraw-Hill, ISBN-13: 978-0-07-353506-7

-BORDWELL, David, STAIGER, Janet ve THOMPSON, Kristin (2005) **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**, Routledge, İlk basımı:1988, ISBN 0-203-37137-2

-BUTLER, Andrew (2005) **Film Studies**, Pocket Essentials, ISBN 1-904048-43-9

-CARPENTER, Humphrey, ed. (1981**), The Letters of J. R. R. Tolkien**, Boston:Houghton Mifflin, ISBN 978-0-395-31555-2

-CHION, Michel (1999) **The Voice in Cinema**, (Translated and Edited by Claudia Gorbman) Columbia University Press, ISBN 0-231-10822-2

-CHION, Michel (1994) **Audio Vision**, Columbia University Press, ISBN 978-0-231-07899-3

-CHION, Michel (2009) **Film: A Sound Art**, Columbia University Press, ISBN 978-0-231-13777-5

-CRAFTON, Donald (1998) **The Talkies: American Cinema's Transition To Sound 1926-1931**, Charles Scribner's Sons, ISBN 0-684-19585-2

-DOLAR, Maiden (2006) **A Voice and Nothing More (Short Circuits),** MIT Press, ISBN 0-262-54187-4

-DWYER, Tessa (2017) **Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation**, Edinburgh University Press., ISBN 978 1 4744 1095 3

-EISENSTEIN, Sergei (1985) **Film Biçimi** (Çev. Nijat Özön), Payel Yayınevi

-EISENSTEIN, Sergei (1984) **Film Duyumu** ( Çev.Nijat Özön), Payel Yayınevi

-FABE, Marilyn (2004) **Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique,** University of California Press Ltd, ISBN: 0-520-23891-5

-FLOM, Eric L., (1997) **Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies**, McFarland&Company, ISBN 978-0-7864-4052-8

-GÖKMEN, Mustafa (1989) **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, Birinci Baskı, Denetim Ajans Basımevi

-HELDT, Guido (2013) **Music and Levels of Narration in Film,** Intellect Ltd., ePDF ISBN:

978-1-78320-209-6

-KUHN, Annette & WESTWELL, Guy (2012) **A Dictionary of Film Studies**, Oxford University Press, e-book ISBN 978–0–19–103465–7

-LATHAM, Alison (2011) **Oxford Companion to Music**, Oxford University Press, eISBN: 978-0-19-957903-7

-LEYDA, Jay (1960), **Kino**, George Allen & Unwin Ltd.

-KENNEY, William Howland (1999) **Recorded Music in American Life: The Phonograph and The Popular Melody (1890-1945)**, Oxford University Press, ISBN 0-19-510046-8

-KOZLOFF, Sarah (2000) **Overhearing Film Dialogue,** University of California Press, ISBN 0-520-22137-0

-MARKS, Martin Miller (1997) **Music and The Silent Film: Contexts and Case Studies (1895-1924)**, Oxford University Press, ISBN 0-19-506891-2

-METZ, Christian (2012) **Sinemada Anlam Üzerine Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, Orijinal Basım: 1968, Hayalperest Yayınevi, ISBN 978-605-63346-1-0

-MITHEN, Steven (2005) **Singing Neanderthals: The Origin of Music, Language, Mind and Body**, Weidenfeld and Nicolson, ISBN 978-1-7802 2258-5

-NEUMEYER, David & BUHLER, James & DEEMER, Rob (2010) **Hearing The Movies: Music and Sound in Film History,** Oxford University Press., ISBN 978– 0–19–532779–3 (pbk.)

-NOWELL-SMITH, Geoffrey (1997) **The Oxford History of World Cinema**, Oxford University Press (USA), ISBN 0-19-811257-2 ISBN 0-19-874242-8

-O'BRIEN, Charles (2005) **Cinema's Convertion To Sound: Technology and Film Style in France and The U.S**, Indiana University Press, ISBN 0-253-34463-8

-RITCHIE, Donald (1990) **Japanese Cinema: An Introduction,** Oxford University Press, ISBN 0-19-584950-7

**-**ROBERTSON, Robert (2009) **Eisenstein On The Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema,** Tauris Academic Studies , ISBN 978-1-84511-839-6

-SCHOBERT, Walter (1989) **The German Avant-Garde Film of the 1920's**, Goethe-

Institut, First Edition
-SHULL, Michael S. ve WILT, David Edward (1996) **Hollywood War Films: 1937-1945**, McFarland
-SMITH, Steven C. (2002) **A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann**, Oakland, California: University of California Press. ISBN 978-0-520-22939-6
-TONKS, Paul (2003), **Film Music**, The Pocket Essential, ISBN: 1-903047-63-3
-TRUFFAUT, François (1987) **Hitchcock**, (Çev.İlyas Hızlı), Afa Yayınları
-TRUFFAUT, François (1978) **The Films in My Life**, New York: Simon and Schuster, ISBN 0-306-80599-5
-VERGO, Peter (2005) **That Divine Order: Music and Visual Arts From Antiquity to the Eighteenth Century**, Phaidon Press Ltd., ISBN 0-7148-4351-2
-WADA-MARCIANO, Mitsuyo (2008**) Nippon Modern : Japanese cinema of the 1920's and 1930's,** University of Hawai'i Press, ISBN 978-0-8248-3182-0
**-**WILLIAMS, Alen (1992) **Republic of Images: A History of French Filmmaking**, Harvard University Press

**-<u>Makaleler:</u>**

-ALTMAN, Rick (1991) **24-Track Narrative? Robert Altman's Nashville**, Journal Cinema and Media Studies, Vol.1, No.3, Spring 1991
-ALTMAN, Rick ve HANDZO, Stephen (1995) **The Sound of Sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters**, Cinéaste 1995, Vol.21 No.1/2 pp.68-71, Cineaste Publishers Inc.
-ANDREW, Dudley (1980) **Sound in France: The Origins of a Native School**, Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound (1980), pp. 94-114, Yale University Press
-ATAY, Simber (2019) **Multilingualism and Cinema**, European Journal of Applied Linguistic Studies, ISSN: 2602 - 0254
-BELTON, John (1999) **Awkward Transitions: Hitchcock's Blackmail and The Dynamics**

**of Early Film Sound**, The Musical Quarterly, Vol.83, No.2 Summer 1999, pp. 227-246, Oxford University Press.

-BRANIGAN, Edward (1989) **Sound and Epistemology in Film**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.47, No.4 (Autumn 1989) pp.311-324

-CAMPANINI, Sonia (2012**) Teaching Film Sound As Material Form**, Music and the Moving Image, Vol. 5, No. 2 (Summer 2012), pp. 43-53, University of Illinois Press

-COULTHARD, Lisa (2010) **Listening to Silence: The Films of Michael Haneke**, Cinephile, Vol.6 No.1, Spring 2010

-DIMA, Vlad (2015) **Sound, Death and Amour,** Studies in French Cinema, Vol.15 No.2 pp.168-179

-DONNELLY, K.J. (2010) **On the Occult Nature of Sound-Image Synchronization**, Cinephile, The University of British Columbia's Film Journal, Vol.6, No.1, Spring 2010 'Sound on Screen', ISSN: 1712-9265

-ERB, Cynthia (2014) **A Spiritual Blockbuster: Avatar, Environmentalism, and the New Religions,** Journal of Film and Video , Vol. 66, No. 3 (Fall 2014), pp. 3-17, University of Illinois Press

-FERGUSON, Charles A. (1959), **Diglossia**, Word Vol.15 1959., s.325-340

-GARITY, W.M.E. ve HAWKINS, J.N.A. (1941) **Fantasound**, Journal of the Society of Motion Picture Engineers, August 1941

-GORBMAN, Claudia (1980) **Narrative Film Music,** Yale French Studies, No.60, Cinema-Sound, s.183-203

-GORBMAN, Claudia (2014) **The Master's Voice**, Film Quarterly, Vol. 68, No.2 (Winter 2014), University of California Press.

-GRAMLING, David (2010) **On the Other Side of Monolingualism: Fatih Akın's Linguistic Turn(s)**, The German Quarterly, Vol.83, No.3, (Summer 2010) pp.353-372

-GRONOW, Pekka (1983) **The Record Industry: The Growth of a Mass Medium,** Popular Music , 1983, Vol. 3, Producers and Markets (1983), pp. 53-75, Cambridge University Press.

-GRONSTAD, Asbjorn (2012) **Abbas Kiarostami's Shirin and the Aesthetics of Ethical**

**Intimacy,** Film Criticism , Winter, 2012-13, Vol. 37, No. 2, pp. 22-37

-JORDAN, Randolph (2007) **Does Anybody Hear?,** Offscreen, Vol.11, Nos:8-9 Aug./Sept.2007

-KERR, Paul (2010) **Babel's Network Narrative: Packaging a Globalized Art Cinema**, Transnational Cinemas, 1:1, pp.37-51

-LEVI, Pavle (2010) **Cinema By Other Means**, October, Winter 2010, pp.51-68, The MIT Press.

-MEEK, Barbra A. (2006) **And the Injun Goes "How!": Representations of American Indian English in White Public Space**, Language in Society, Vol.35 No.1, February 2006, pp.93-128, Cambridge University Press

-METZ, Christian (1980) **Aural Objects**, Yale French Studies, No.60, Cinema/Sound, çev: Georgia Gurrieri

- MEYLAERTS, R., & ŞERBAN, A. (2014). **Introduction,** Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies, Volume 13

- MILANI Matteo (2009) **An interview with Paul Frommer, Alien Language Creator for Avatar**, U.S.O. Project - Unidentified Sound Object, pp. 3-5, November 2009

-MORRIS, James (1955) **The Todd-AO System: A Projector for Both 70- and 35-mm Film**, International Projectionist, October 1955

-ORLEDGE, Robert (1971) **Charles Koechlin and the Early Sound Film 1933-1938**, Proceedings of the Royal Musical Association, 1971-1972 Vol.98 pp.1-16, Taylor & Francis Ltd.

-PISEK, Gerhard (1997) **Wordplay and the Dubber/Subtitler**, AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Vol. 22, No.1, Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, pp.37-51

-PUNGA, Loredana ve BADEA, Georgiana I. (2018) **"Lost in Translation". On Some English Movie Titles and Their French and Romanian Equivalents**, SKASE Journal of Translation and Interpretation, July 2018, 11 (1)

-REMAEL, Aline (2012) **For the Use of Sound, Film Sound Analysis for Audio-**

**Description: Some Key Issues,** MonTi Monografías de Traducción e Interpretación, January 2012

-REZNIKOFF, Iegor (2004) **On Primitive Elements of Musical Meaning**, JMM- The Journal of Music and Meaning, Fall 2004/Winter 2005, Section 2.8

-SHI, Xuedong (2014) **The English Film Title Translation Strategies**, Journal of Language Teaching and Research, Vol. 5, No. 3, pp. 606-610, ISSN 1798-4769

-SLOWIK, Michael (2013) **Diegetic Withdrawal and Other Worlds: Film Music Strategies before "King Kong", 1927-1933**, Cinema Journal, Fall 2013, Vol.53, No.1, pp.1-25, University of Texas Press.

-SÖZEN, Mustafa (2017) **Anlatımsal Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler**, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 61, Mayıs-Haziran 2017, ISSN:1694-528X

-ŞERBAN, Adriana (2012) **Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film**, MonTI.Monografías de Traducción e Interpretación, no.4, 2012, pp. 39-63, Universitat de València

-TUĞAN, Nuray Hilal (2017) **Ağ Anlatının Yükselişi: Son Dönem Hollywood ve Türk Sinemasında Farklı Anlatı Biçimleri**, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, e-Gifder, Cilt.5 Sayı.2 Eylül 2017 s.1024-1044

-VOLKMAN, Toby Alice (1985) **Reviewed Works: The Gods Must Be Crazy by James Uys**, American Anthropologist , New Series, Vol. 87, No. 2 (Jun., 1985), pp. 482-484, Wiley on behalf of the American Anthropological Association

-WALKER, Jill (2004) **Distributed Narrative: Telling Stories Across Networks**, AoIR 5.0, Brighton, September 21, 2004

-ZWAAN, Klaas de & GERBER, Adrian (2017) **The battle for meaning: A cross-national film reception analysis of The Battle Cry of Peace in Switzerland and the Netherlands during World War I,** Early Popular Visual Culture, 14:2, pp.168-187, ISSN: 1746-0662 (Online)

**-<u>Kitap İçi Bölüm:</u>**

-ALTMAN, Rick (1992) **The Material Heterogeneity of Recorded Sound**, Sound Theory, Sound Practice, Ed: Rick Altman, New York: Routledge, ISBN 0-415-90457-9

-BELTON, John (1992) **1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution**, Sound Theory, Sound Practice, Ed: Rick Altman, New York: Routledge, ISBN 0-415-90457-9

-BUHLER, Jamer (2014) **Ontological, Formal and Critical Theories of Film Music and Sound**, The Oxford Handbook of Film Music Studies, Ed: David Neumeyer, Oxford University Press, ISBN 978–0–19–532849–3

-COHEN, Annabel J. (2000) **Film Music: Perspective from Cognitive Psychology**, Music and Cinema, Ed. D.Neumeyer, J.Buhler, C.Flinn, University Press of New England

-EIDSHEIM, Nina Sun (2019) **Introduction: The Acousmatic Question: Who Is This?**, The Race of Sound: Listening, Timbre and Vocality in African American Music, Duke University Press

-FLUECKIGER, Barbara (2009) **Strategies for Sound Effects in Film**, Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview, ed: Graeme Harper, Ruth Doughty, Jochen Eisentraut, Continuum International Publishing Group

-GRUTMAN, Reiner (2009) **Multilingualism**, Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2nd Edition) Ed.Mona Baker & Gabriela Sandanha, Routledge, ISBN13: 978-0-203-02911-4 (ebk)

- GUNNING, Tom (2001) **Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear**, The Sounds of Early Cinema, Eds. Richard Abel ve Rick Altman, Bloomington: Indiana University Press, ISBN 0-253-21479-3

-KALINAK, Kathryn (2015) **Classical Hollywood 1928-1946**, Sound: Dialogue, Music and Effects, Ed: Kathryn Kalinak, Rutgers University Press, ISBN 978–0–8135–6428–9 (e-book)

-KILIÇBAY, Barış (2004) **Televizyonun Müziği: Bir Eklemlenme Öyküsü**, Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü, Birinci Basım, Ed: Cem Pekman, Barış Kılıçbay, Pan Yayıncılık, ISBN: 975-8636-70-5

-LEE, Michael (2012) **Sound and Uncertainty in the Horror Films of the Lewton Unit**, Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style of Cinema, ed. James Wierzbicki. Routledge, ISBN: 978-0-203-34309-8 (ebk)

-MATHESS, Jörg (2008) **Schemas and Media Effects,** The International Encyclopedia of Communication, First Edition. Ed: Wolfgang Donsbach. John Wiley and Sons Ltd.

-O'CONNOR, John E. (2003) **The White Man's Indian: An Institutional Approach**, Hollywood's Indian: Portrayal of the Native American in Film, eds:Peter C. Rollins, John E. O'Connor, Expanded Edition, University Press of Kentucky, ISBN-13: 978-0-8131-9077-8

-ORERO, Pilar (2009) **Voice-over in Audio Visual Translation**, Audio Visual Translation: Language Transfer on Screen, ed: Jorge Diaz Cintas & Gunilla Anderman, Palgrave Macmillan

-PAUL, Joanna (2008) **Homer and Cinema: Translation and Adaptation in Le Mépris**, Translation and The Classic: Identity as Change in the History of Culture, ed: Alexandra Lianeri & Vanda Zajko, Oxford University Press, ISBN 978–0–19–928807–6

-PEREGO, Elisa (2018) **Watching Translated Audiovisuals: Does Age Really Matter?**, Fast-Forwarding with Audiovisual Translation, Ed: Jorge Diaz Cintas & Kristijan Nikolic, Multilingual Matters, ISBN-13: 978-1-78309-936-8

-PLATTE, Nathan (2015), **Postwar Hollywood 1947-1967**, Sound: Dialogue, Music and Effects, Ed: Kathryn Kalinak, Rutgers University Press, ISBN 978–0–8135–6428–9 (e-book)

-RASMUS, Agnieszka (2021) **Raising Caine: Hollywood's Remake of Michael Caine's Cockney Cycle,** Exploring Seriality On Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television (Ed: Ariane Hudelet, Anne Cremieux), Routledge

-TERZIS, Nicos (2019) **Listen So That You See! Seeing Sounds, Hearing Images in Cinema,** The Fugue of Five Senses and the Semiotics of the Shifting Sensorium, The Hellenic Semiotics Society, Ed:Evangelos Kourdis, Maria Papadopoulou, Loukia Kostopoulou, ISBN 978-618-82184-1-3

-WAHL, Chris (2008) **Du Deutscher, Toi Français, You English: Beautiful!':The Polyglot Film as a Genre**, Shifting Landscapes: Film and Media in European Context, ed: Miyase

Christensen, Nezih Erdoğan, Cambridge Scholars Publishing

**-Basılmamış Kaynaklar:**

-BARNES, Randall (2005) **Colaboration and Integration: A Method of Advancing Film Sound Based on The Coen Brothers' Use of Sound and Their Mode of Production, Two Volumes: Volume 2**, Bournemouth University, PhD Thesis, November 2005

-BORELL, Jonas (2000) **Subtitling or Dubbing? An Investigation of the Effects from Reading Subtitles on Understanding Audiovisual Material**, Lund University, LUCS Cognitive Science Paper, Supervisor: Kenneth Holmqvist

-GROOT, Kylie N. (2018) **From Silence to Sound: Causes and Effects of the Talkies,** Southeastern University Firescholars, Selected Honours Theses-Fall 2018

-MASHALI, Hossein & MONTAZERI, Leila (2021) **A Study of Sound Aesthetics in Screenplays of Asghar Farhadi Based on Michel Chion's Theories**, Avanca Cinema International Conference 2021, https://doi.org/10.37390/avancacinema.2021.a255

-ÖNEN, Ufuk (2008) **Acousmétre: Disembodied Voice in Cinema**, Bilkent University, Institute of Economics and Social Sciences, Thesis for Master of Arts Degree, Adv.Andreas Treske

-ZHANG, Jin (2019) **Analysis on the Application of Editing Skills in Film and Television Creation Teaching,** 3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019), Binzhou University

**-İnternet Kaynakları:**

-BOXWELL, David, Ocak 2003, **Mann, Anthony**, Senses of Cinema, https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/mann_anthony/ Great Directors, Issue 24. Son Erişim Tarihi: 20 Şubat 2023

-FARACI, Devin, **Talkie Terror: The Transition From Silents To Sound**, Aug 31, 2014 https://birthmoviesdeath.com/2014/08/31/talkie-terror-the-transition-from-silents-to-sound ,

Son Erişim Tarihi: 3 Nisan 2023

-HAYS, Matthew, 11 Mayıs 2018, **The wild story behind Quest For Fire — the oddly Canadian film that narrowly avoided disaster**, CBC Arts, 20 Mayıs 2023, https://www.cbc.ca/arts/the-wild-story-behind-quest-for-fire-the-oddly-canadian-film-that-narrowly-avoided-disaster-1.4657641, Son Erişim Tarihi: 22 Nisan 2023

-HITCHCOCK, Alfred, 1965, **Alfred Hitchcock on Film Production**, Britannica, 14th Edition of Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/Alfred-Hitchcock-on-film-production-1989444/Production-methods , Son Erişim Tarihi: 20 Mart 2023,

- KEHR, Dave, **When Hollywood Learned to Talk, Sing and Dance**, New York Times, 15 Ocak 2010 https://www.nytimes.com/2010/01/17/movies/homevideo/17kehr.html#:~:text=The%20gradual%20transition%20from%20silent,expectations%20%E2%80%94%20before%20it%20was%20complete.&text=The%20transition%20to%20sound%20was,gangster%20film%20and%20the%20musical. Son Erişim Tarihi: 30 Aralık 2022

-KING, Gemma, 17 Haziran 2015, **The Multiple-Language Version Film: A Curious Moment in Cinema History**, Brenton Film, https://www.brentonfilm.com/the-multiple-language-version-film-a-curious-moment-in-cinema-history#:~:text=Remarkably%2C%20some%20of%20the%20more,%2C%20Serbian%2C%20Spanish%20and%20Swedish Son Erişim Tarihi: 10 Ocak 2023

-REDDING, Kevin, **7 Silent Film Actors Who Transitioned To Talkies**, April 12, 2016 https://www.backstage.com/magazine/article/silent-film-actors-transitioned-talkies-6882/ , Son Erişim Tarihi: 20 Aralık 2022

# ÖZGEÇMİŞ

**Ad Soyad:**

Tayfun BİLGİN

**Eğitim:**

Lisans/ Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü

Yüksek/ Lisans Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü

**İş:**

-(YZ Öğr.Gör.) Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi (2008- )

-(YZ Öğr.Gör.) Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi (2009- )

-(YZ Öğr.Gör.) Ekonomi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (2016- )

**Akademik Çalışmalar**:

-**Sinemanın Görünmeyen Hizmetkarı Ses ve Metz'in Beş İletişim Kanalından Yola Çıkarak Film Analizi İçin Yeni Bir Yol Önerisi,** Interrelation Between Culture and Cinema and Culture in The Language of Cinema Proceedings Book, June 14-15-16, 2021, Near East University

-**The Days of Anatolian Pop: A Conversation with Cahit Berkay,** Made In Turkey: Studies In Popular Music, Routledge Global Popular Music Series 2017