



T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA SES ÖGESİNİN
İNCELENMESİ

Behlül TÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ

Çankırı – 2023

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA SES ÖGESİNİN
İNCELENMESİ

Behlül TÜRK
ORCID: 0000-0001-7769-2138

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ

Program: Sanat ve Tasarım

Çankırı – 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ	i
TEZ KABUL VE ONAY	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
KISATMALAR	i
1.GİRİŞ	1
1.1.Konu.....	1
1.2.Amaç ve Kapsam	1
1.3.Yöntem.....	1
2.SES VE SESİN ÖZELLİKLERİ	3
2.1.Ses Kavramı	3
2.2. Sesin Dalga Boyları.....	3
2.3. Sesin Oluşumu	5
2.4. Sesin Fiziksel Özellikleri	6
2.5. Sesin Algısal Boyutu.....	10
2.6. Ses ve Akustik.....	12
3. SİNEMA VE SES	12
3.1.Sinemanın Diğer Sanatlarla İlişkisi.....	16

3.2.Dünya Sineması ve Ses	18
3.3.Dünya Sineması ve Müzik	19
3.4.Dünya Sineması ve Ses Efektı	36
3.5.Türk Sinemasında Ses ve Müzik.....	44
3.6.Türk Sinemasında Ses Efektı	61
3.7.Türk Sinemasında Dublaj.....	64
3.8.Türk Sinemasında Diyalog.....	70
4. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN SES TEMELİNDE ÇÖZÜMLENMESİ	84
4.1.Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı ve Filmografisi.....	84
4.2. Kasaba Filminin Çözümlemesi	86
4.3. Üç Maymun Filminin Çözümlemesi.....	98
4.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Çözümlemesi.....	108
4.5. Kış Uykusu Filminin Çözümlemesi	115
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA	128

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ses Ögesinin İncelenmesi* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

.../.../20...

Behlül TÜRK

TEZ KABUL VE ONAY
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Behlül TÜRK tarafından hazırlanan *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ses Ögesinin İncelenmesi* başlıklı çalışma, Savunma Sınavı tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oybirliğiyle/oyçokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman: Doç. Dr. Ahmet Dönmez

İmza:

Üye : Doç. Dr. Rifat Becerikli

İmza:

Üye : Doç. Dr. Gökhan Demirkol

İmza:

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca yanımda olan ve çalışmalarımı destekleyen danışman hocam Doç. Dr. Ahmet Dönmez'e, tezin fikir anından, sonuna kadar bilgisini, desteğini ve sevgisini hep hissettiğim değerli hocam Doç. Dr. Rifat Becerikli'ye, Öğretim Görevlisi Ramazan Gündoğan'a, kıymetli arkadaşım Everest Feyza Timur'a, bugünlere gelmemde maddi ve manevi destekleri olan canım aileme sonsuz şükranlarımı sunarım.

.../.../20...

Behlül TÜRK

ÖZET

Tezin Başlığı: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ses Ögesinin İncelenmesi

Tez Yazarı: Behlül TÜRK

Danışman: Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ

Tezin Türü: Yüksek Lisans

Dünya sinema tarihinin ilk yılları sesli ve sessiz dönem olarak ikiye ayrılmaktadır. Görsel ve işitsel bir sanat olan sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren görselliğiyle ön planda olmuştur. Diğer yandan sesin görüntüye eşlik etmesi yönünde birçok teknolojik deneme de yapılmıştır. Bu denemeler sonunda görüntü gibi ses de sinemanın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Türk Sinemasında ise ilk dönemdeki teknik gelişmeler dünyaya göre daha geriden gelmiştir. Özellikle 2000’li yıllarda teknolojinin gelişmesi ve ucuzlamasıyla sesli filmlerde kullanılan teknik araç gereç imkânı artmıştır. Bu açıdan bu dönem içinde ortaya çıkan bağımsız- auteur yönetmenler hem görüntü hem de sessel teknik gelişmelerden fazlasıyla faydalanmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan son dönem Türk Sineması’nda anlatı ve sinematografi unsurları ile birlikte ses tasarımı yönünden de en önemli yönetmenlerden biridir. Bu doğrultu, çalışmada Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ses ögesi anlam temelinde ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Örneklem olarak *Kasaba*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Kış Uykusu* filmleri amaca yönelik örneklem olarak çalışmaya dâhil edilmiştir. İncelenen filmler çeşitli festival ve yarışmalardan ödül alan yapımlardır. Çalışmada sesin sahnelerde kullanım yöntemleri ve amaçları betimsel yöntemle irdelenmiştir. Bu bağlamda Mustafa Sözen’in, “Estetik Bir Öge Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi” adlı çalışmasındaki metodoloji kullanılarak, Nuri Bilge Ceylan Sinemasındaki, diyaloglar, müzik ve efekt unsurları çözümlenmiştir. Çalışma sonucunda Yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde görüntü estetiği ve anlatı kadar ses tasarımına da önem verdiği anlaşılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması, Ses, Diyalog, Ses Efekt

ABSTRACT

Thesis Title: Analysing The Sound İn Nuri Bilge Ceylan’s Cinema

Author: Behlül TÜRK

Supervisor: Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ

Thesis Type: Master’s

The early years of world cinema history are divided into two periods: the sound and silent periods. Cinema, which is a visual and auditory art, has been at the forefront with its visuality from the first moment it emerged. On the other hand, many technological experiments were made in order to accompany the sound with the image. As a result of these experiments, sound, like image, has become an integral part of cinema. In Turkish Cinema, technical developments in the first period lagged behind the world. Especially in the 2000s, with the development and cheapening of technology, the possibility of technical equipment used in sound films is increasing. In this respect, independent- auteur directors emerging in this period benefit from both visual and audio technical developments.

Nuri Bilge Ceylan is one of the most important directors in terms of sound design in recent Turkish Cinema. Accordingly, in this study, the sound element in Nuri Bilge Ceylan's films is analyzed and evaluated on the basis of meaning. As a sample, the films *Kasaba*, *Üç Maymun*, *Bir Zamalar Anadolu’da* and *Kış Uykusu* were included in the study. The analyzed films are award-winning productions from various festivals and competitions. In the study, the methods and purposes of using sound in the scenes were analyzed by descriptive method. In this context, dialogues, music and effect elements in Nuri Bilge Ceylan cinema were analyzed using the methodology in Mustafa Sözen's study titled “Sound Design in Cinema as an Aesthetic Element and a Sample Film Analysis”.

As a result of the study, it is understood that Ceylan attaches importance to sound design as much as visual aesthetics and narrative in his films.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, Turkish Cinema, Sound, Dialogue, Sound Effect

KISATMALAR

t.y Tarih yok



1.GİRİŞ

1.1.Konu

İnsanın hayatı algılama biçimi duyumlarıyla şekillenmektedir. İnsan dünyayı temelde beş duyu organı ile algılamaktadır. Bunların başında ise görme ve işitme gelmektedir. İnsanın sosyal bir varlık olarak dünyayı şekillendirmesinde de duyu organları ilk plandadır. Diğer yandan sanat da insanın kendisini ifade etme arzusunun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda insan görme ve işitme biçimlerine uygun olarak sanat yaratımı meydana getirir. Bireyin kendisini ifade etmede farklı yöntemler kullandığı göz önünde bulundurulduğunda sanat; resim, heykel, müzik ve sinema gibi değişik biçimlerde ele alınabilir. Sinema temelde görsel işitsel bir sanat olması bakımından hem göze hem de kulağa hitap etmektedir. Bu nedenle çalışmanın odağını sinemanın önemli bir parçası olan ses unsurları oluşturmaktadır.

1.2.Amaç ve Kapsam

Araştırmanın amacı Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ses ögesini anlam temelinde ele almak ve değerlendirmektir. Ceylan son dönem Türk Sineması'ndaki en önemli yönetmenlerden biridir. Birçok ulusal ve uluslararası film festivalinde ödül almıştır. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda yönetmenin filmleri çoğunlukla auter kişiliği, görüntü estetiği ve anlatı temelinde ele alınmıştır. Bu çalışmada ise Ceylan'ın görüntüye olduğu kadar ses tasarımı da önem verdiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1.3.Yöntem

Araştırma kapsamında öncelikle dünya sinema tarihi ve Türk Sinema Tarihi geçmişine dönük bir literatür taraması yapılmıştır. Bu bağlamda ses olgusunun teknik ve teknolojik olarak gelişimi irdelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada; Diegetik ve Non Diegetik ses, Ses Perspektifi (Sound Perspective), Ses Şiddet Düzeyi (Sound Intensity Level), Ses Köprüsü (Sound Bridge), Eş Zamanlı Ses (Simültaneous Sound), Eş Zamansız Ses (Nonsynchronized Sound), Rabarba ve Leit Motif sinemadaki ses olgusunun temel kullanım alanları olarak belirlenmiştir. Bu kavramlar tanımsal olarak incelendiğinde, Diegetik ses, filmde çerçevedeki tüm sesleri ifade etmektedir. Non Diegetik ses ise öykü evrenine ait olmayan ses olarak tanımlanmaktadır. Ses perspektifi, görüntü nesne ilişkisi bağlamında

değerlendirilmektedir. Görüntünün nesneye uzaklık, yakınlık ilişkisini sessel olarak ifade etmektedir. Ses şiddet düzeyi, dramatik etkiyi artırmak maksatlı kullanılmaktadır. Sinemada sık kullanılan bir diğer yöntem ise Ses Köprüsüdür. Film evreninde bir sahneye ait olan sesi başka bir sahneye taşıma durumudur. İşitsel enformasyona ait devamlılığı sağlamak amaçlı yapılmaktadır. Eş Zamanlı Ses kavramı, filmlerde görüntü ile sesin senkron halini aynı anda görülüp duyulmasını ifade etmektedir. Sinematografya görüntü ve sesin asenkron hali Eş Zamansız Ses olarak tanımlanmaktadır. Sinemada kullanılan bir diğer sessel kavram ise Rabarbadır. Sahnede insan kalabalığının olduğu, anlaşılmayan insan sesi olarak tanımlanır. Sinema sanatında kullanılan sessel unsurlardan biri de Leit Motifdir. Bir duygu durumu, düşünce ve görüşün yansıtılmasında aynı melodik motif yansıtılıyor ve tekrarlanıyorsa buna leit motif adı verilmektedir. Bu kavramlar çevrevesinde örneklem alınan filmler teknik olarak çözümlenmiştir. Analiz yöntemi olarak, Türkiye’de sinemada ses kullanımı konusunda yaptığı çalışmalar ile öne çıkan Prof. Dr. Mustafa Fadıl Sözen’in, “Estetik Bir Öge Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi” adlı makalesindeki model uyarlanarak kullanılmıştır. Nuri Bilge Ceylan filmleri içinde *Kasaba*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Kış Uykusu* filmleri amaca yönelik örneklem olarak seçilmiştir.

2.SES VE SESİN ÖZELLİKLERİ

2.1.Ses Kavramı

İnsan kendini ifade etmek isteyen bir varlıktır. İfade etmenin en dolaysız yollarından biri ise sestir (Ünal, 2016, s.43). Diğer bir deyişle herhangi bir aracı unsura ihtiyaç duymadan insanın kendini belirli anlam kalıplarıyla dışa vurmasıdır. Ses, insan kulağını uyaran, beyne ulaşıp duyumlara yol açan etki olarak da ifade edilmektedir (Eden, 2011, s.6). Bu tanımlamada ses öncelikle insanın duyum eşiğine gelmeli ve beyne ulaşmalıdır. Öte yandan sesin insanın duyumuna ulaşması içinse belirli fizyolojik süreçlerden geçmesi gerekmektedir. Temelde havadaki basınç değişimi sonucunda oluşan ses, sağlıklı bir insanın kulak zarını harekete geçirir ve böylece duyum sağlanır (Öz ve Köse, 2020, s.2). Teknik yönüyle sesin tanımı şu şekilde yapılmaktadır: “Nesnelerin titreşiminden meydana gelen ve uygun bir ortam içerisinde bir yerden başka bir yere, sıkışma (compressions) ve genleşmeler (rarefaction) şeklinde ilerleyen dalgalar” (Öztürk, 2017, s.238). Bu dalgalar havada mesafe katederek kulak kepçesine oradan da sırasıyla orta kulak ve iç kulağa ulaşarak beynin ilgili bölümüne ulaşır. Böylece sese dair algılama sağlanır.

2.2. Sesin Dalga Boyları

Dalga, herhangi bir zaman aralığında meydana gelen daire sayısı olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle, ortamda bulunan enerjinin yayılmasıdır. Bir ortamda bulunan parçacıklar enerjisini birbirine aktarır ve bu şekilde dalga hareketi oluşur. Günlük hayatta bilinen dalgalardan biri su dalgalarıdır. Bir gölet kıyısında suya taş atıldığında, taş suyla temas geçer, taşın suya çarptığı noktadan çıkarak dışa doğru yayılan birbiri içine geçmiş bir dizi çember oluşur. Bu dalgalar, taşın su ile temas ettiği noktadan dışa doğru belirli bir hızda yayılmaktadır. Dalgalar suyun gerçekten hareket eder gibi görünmesini sağlamaktadır. Esasında bir dalga tepesinin veya çukurunun yakınlarında belli bir hareket vardır ancak bu devinim sadece küçük bir miktardaki dairesel hareketten kaynaklanmaktadır. Su bütün halinde ilerlememekte dalga suyun içinden geçmektedir. Esasen oluşan şey, taşın gölete düştüğü yerden başlayarak dalgalandırmanın genişleyip göletin kıyısına iletilmesinden ibarettir (Parker, 2009/2015, s.17). Bir çeşit titreşim hareketini oluşturan dalgalar, titreşim doğrultusu ve taşıdıkları enerji sınıfına göre gruplandırılmaktadır. Hareket

doğrultusu temelinde ele alındığında enine ve boyuna dalgalar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Taşıdığı enerjiye göre dalgalar ise manyetik ve elektro manyetik olarak sınıflandırılmıştır. Enine dalgaları Halliday ve Resick “Ortamdaki taneciklerin titreşim doğrultusu ile dalgaların yayılım doğrultusu birbirine dik şekilde oluşmaktadır” diye ifade etmiştir (Gürer Yücel, 2013, s.23 tarafından aktarılan Halliday ve Resick, 2001, s.52). Elektromanyetik dalgalar enine dalgadır. Enine dalgalar, düzenli ve sürekli olarak kendini tekrar eden bir görüntüye sahiptir. Trigonometrideki sinüs fonksiyonuna benzerliğinden dolayı sinüs dalgası olarak da ifade edilmektedir (Parker, 2009/2015, s.24). Boyuna dalgalar ise ortadaki parçacıklar ileri geri hareket halindeyken dalganın yönlendiği yayılım tarafı aynı ise ortaya çıkmakta ve boyuna dalga olarak tanımlanmaktadır (İzci, 2019).

Taşıdığı enerjiye göre dalgalar, mekanik ve elektromanyetik dalgalar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Mekanik dalgalar yayılım için bir ortam gereksinimi duymaktadır. Moğulkoç ve Çıldıroğlu’nun ifadesiyle; “Esnek ortamın denge konumu etrafında salınması sonucu bu cins dalgalar oluşur ve ortam içinde birbirine komşu noktalar arasındaki esneklik kuvvetinden dolayı etki, bir noktadan diğerine aktarılır” (Moğulkoç ve Çıldıroğlu, 2017). Fizik bilimi temelinde en basit ifade ile ses dalgaları yayılmak için bir ortama ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda ses dalgaları mekanik dalgalara örnek olarak gösterilmektedir. Elektromanyetik dalgalar ise yayılmak için herhangi bir ortama gerek duymadan iletilebilmektedir. Elektromanyetik dalgalar, James Clerk Maxwell tarafından keşfedilmiştir ve temelde ivmeli elektrik yükleridirler. Radyo dalgaları, mikrodalgalar, kızılötesi ışın elektromanyetik dalgalara örnek olarak verilebilir (Gürer Yücel 2013, s.24). Öte yandan elektromanyetik dalgalar, dalga boyuna göre de sınıflandırılmaktadır (İzci, 2019, slayt 48). Dalgalar titreşim halinde yayılırken, bir devir zaman dilimi içinde gittiği uzaklığa dalga boyu adı verilmektedir. Yüksek frekansa sahip ses dalgalarının boyu kısadır. Alçak frekanslı ses dalgaları ise tam tersi uzun dalga boyuna sahiptir. Ses öznel ve nesnel olarak iki anlamda kullanılmaktadır. Öznel olarak, kulak tarafından hissedilen işitme duyusunu; nesnel olarak ise bu duyuyu uyaran titreşim hareketini ifade etmektedir (Ergül, 1990, s.11).

2.3. Sesin Oluşumu

Sesin oluşabilmesi için zorunlu olarak gereken bazı öğeler ve koşullar bulunmaktadır. Bunlar en temelde ses kaynağı, iletici ortam ve alıcıdır. Bu öğe ve koşulları açıklamak gerekirse, sestten bahsedebilmek için bir titreşimin yani ses kaynağının bulunması gerekmektedir. Titreşen madde bir iletici ortam vasıtasıyla alıcıya aktarılmaktadır (Işıksan, 2008, s. 221). Ses oluşumu için en önemli öğenin ortam olduğunu söyleyen Ünal ve Özkoçak ise sesin boşlukta yayılmadığını ve ilerleyemediğini, bu sebeple ortam (hava, su, katı) kaldırıldığında sesin kesileceğini belirtmiştir (Ünal ve Özkoçak, 2022, s. 48). Öte yandan alıcı yani kulak, titreşimleri dış kulağın yardımıyla alır ve kulak zarı ile başlayıp; iç, orta kulak bölümlerinin içindeki bazı işlemler sonucunda sinir sinyallerine dönüşür. Beyin sinir sinyallerini değerlendirip ses olarak iletir (Işıksan, 2008, s.221). Ses oluşurken kaynaktan çıkma esnasında bir titreşim enerjisi oluşturur. Diğer bir söyleyişle bir sarsıntı meydana getirir. Sarsıntı esnasında oluşan şekil değişikliği ses dalgası olarak tanımlanır. Ses dalgaları tıpkı su dalgalarına benzemektedir. Farkı ise su dalgalarında görünür dairesel şekillerin, ses dalgalarında görünür olmayan küresel şekillerin olmasıdır (Elmas ve Güler, 2013, s.52). Ses dalgaları, katı, sıvı ve gazlarda iletilebilmektedir. Hava zerrecikleri bir noktadan diğer noktaya gidiş esnasında ortama yayılırken o ortamda bulunan yüzeye çarpıp yansıyabilir veya içinden geçebilir. Bu olaya iletim denilmektedir. İletim esnasında yüzeyden geçerken bir enerji kaybı meydana gelmektedir. Ses dalgalarının yüzeye çarpıp sekmesiyle yansıma yaşanmaktadır (Önen, 2007, s.23-24). Alçak frekanslı ses dalgaları engeli aşp yollarına devam ederken, yüksek frekanslı ses dalgaları engele çarpıp geri dönmektedir (Güral, 1995, s.4). Ses yansıması ise farklı alanlarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Balıkçıların sonar cihazı ile deniz ve göllerin içerisine ses dalgalarının yansımalarını inceleyerek balık sürülerinin yerini bulması, yarasaların çıkardıkları seslerin yansıması ile yönlerini bulması, böbreklerde oluşan taşlara ses dalgaları gönderilerek kırılması kullanım alanlarına örnek olarak gösterilebilmektedir (Karadayı, 2019). Kırılma ise, ses dalgalarının değişen ortam nedeniyle bükülmesini ifade eden bir kavramdır. Aynı şekilde kırılma mevcut ortam değişikliği ile meydana gelmektedir. Ses hızı sesin yayılma hızına bağlı olduğundan sıcaklık ve yoğunluk durumuna göre sesin yayılma hızı değişmektedir (Yakan, 2007, s.3). Ses dalgalarının kırılması sonucunda dağılma ve ardından tekrar yayılma meydana gelmektedir. Bu olaya ses yayılımı adı

verilmektedir. Ses dalgaları yayılım esnasında o ortamdaki yüzey ya da ardında bulunan malzemeler tarafından emilebilmektedir. Buna soğurma adı verilir. Sert yüzeyler (mermer, beton) ses dalgalarını yansıtırken, yumuşak zemin ve yüzeylerde (perde, kumaş) ses dalgaları emilime uğramaktadır. Bu durum yansımayı azaltmakta ya da engellemektedir (Önen, 2007, s.23-24).

2.4. Sesin Fiziksel Özellikleri

Ses dalgasının belli başlı fiziksel özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler, sesin frekansı, genliği (amplitüdü), şiddeti, basıncı, hızı, periyodu ve dalga boyu olarak sıralanmaktadır.

Frekans, sesin temel belirleyicilerinden olup, her bir saniyedeki ses titreşim miktarı olarak tanımlanmaktadır (Öz ve Köse, 2020, s.5). Teknik bir ifadeyle, her bir saniyedeki devir olarak adlandırılmaktadır. Fiziksel titreşimler devamlı tekrarlanan dalgalar şeklinde bulunmaktadır. Ayrıca ses belli bir enerjiye sahip olup, zaman içinde enerji gücünü yitirdikçe sönümlenmektedir (Özkoçak, 2013, s.9).

Frekans için uluslararası bir ölçü birimi olan “hertz” kullanılmaktadır (Ergül, 2006, s.139). Yüksek frekanslı değerlerde Hertz’in bin katı değere sahip olan “kilohertz” kullanılmaktadır. Böylece sesin frekansı hesaplanabilmektedir. Bu hesaplama, titreşimlerin ileri geri hareketinin belirli zamanı temel alarak ölçülmesiyle yapılmaktadır (Özkurt ve Kavur, 2019, s.972). Bu ölçüm “sonometri” denilen aletle yapılmaktadır. Tarihi Pisagor’a kadar giden bu cihaz, seslerin frekanslarını belirlemekte eskiden beri kullanılan düzeneştir (Ülgen ve Ülgen, 2022, s.88). Öte yandan bir hava basıncı bir saniyede bir devir hareket ediyorsa 1 Hertz, iki devirlik hareket gösteriyorsa 2 Hertz, dört devirlik hareket gösteriyorsa 4 Hertzlik frekans oluşturmaktadır.

Frekansın temeldeki önemi insan kulağının belli frekans aralığındaki sesleri işitmesidir. Bir insanın ortalama işitebileceği ses frekans aralığı teorik olarak 20 Hertz ile 20.000 kilohertz şeklinde tespit edilmiştir (Öz ve Köse, 2020, s.5). Bu durum insanın yaşı ile orantılı olarak değişim göstermektedir. Yaşa bağlı olarak çocuk ve gençlerde 17.000 kilohertz, yetişkin bireylerde ortalama olarak 15.000 kilohertz’in üzerindeki ses frekansları duyulmamaktadır (Düzgün, 2012, s.4). İşitilebilir frekanslar üç bölümde toplanmıştır. 16 hertz ile 256 hertz arası bas (düşük)

frekans, 265 Hertz ile 4.096 kilohertz arası orta frekans, 4.096 kilohertz ile 16.384 kilohertz arası tiz (yüksek) frekanslardır (Ergül, 2006, s.140). Frekansı düşük ses dalgaları kalın yani bas, frekansı yüksek ses dalgaları ince yani tiz ses olarak algılanmaktadır. Bu durum sesin yüksekliği ile alakalıdır. Sesin yüksekliği, sesin ince veya kalın duyulmasıyla ilgili bir özelliktir (Vardar, 2009, s.14). Ses yüksekliği ile ses dalgalarının titreşimi arasında da doğru orantı bulunmaktadır. Titreşimlerin sıklığına göre yükselmeler ve alçalmalar meydana gelebilmektedir (Sözen, 2003, s.18). Diğer bir ifade ile sesin yüksekliğini frekans belirlemektedir.

İnsan belirli bir frekans (20 Hertz- 20.000 kilohertz) aralığındaki sesleri işitebilmektedir. 20 Hertz'in altındaki sesler, infrasonik (ses altı) olarak tanımlanmaktadır. İnfrasonik sesler işitilmez fakat titreşimleri hissedilir. Deprem dalgaları infrasonik seslere örnek olarak gösterilmektedir. İnfrasonik seslere maruz kalmak, kan basıncını değiştirip kalp atış ritminde değişikliğe yol açabilmektedir. Böylece bilinç ve düşünce yapısında değişiklikler meydana gelebilmektedir (Doğru, 2014). Tarikci'ye göre yapılan araştırmalarda 20 Hertz' in altındaki seslere işitmek zorunda kalan veya bırakılan insanlarda endişe, panik ve korku gibi hisler de artış görülmektedir (Tekin, 2020, s.7). Öte yandan insan belirli bir frekans üstündeki (20.000kHz) sesleri de işitemez. Ultrasonik (ses üstü) ses dalgaları 20.000 kilohertz ve daha yüksek frekansa sahiptir (Ulusoy ve Karakaya, 2011, s.114). İnsanların işitemediği bu ses dalgaları bazı hayvanlar tarafından işitilmektedir. Ayrıca insan ultrasonik ses dalgaları üretilebilmektedir. Özellikle 1980'li yıllardan beri sanayi sektörü başta olmak üzere tıp, su artırmı ve tarım gibi alanlarda ses üstü dalgalardan yararlanılmaktadır. Öte yandan frekansa göre ses türlere ayrılmaktadır. Düzenli (ritmik) frekans, düzenli bir şekilde titreşime sahip olup periyodiktir. Düzensiz (gürültülü) frekans ise ses titreşimlerin periyodik olmadığı tür olarak ifade edilmektedir. Bir diğer frekans türü ise ses patlamasıdır. Kısa süreli ve çok hızlı bir hava yoğunlaşması sonucunda insan kulağına çarpan ses olarak ifade edilmektedir. Ses dalgasının bir diğer fiziksel özelliği genliğidir. Sözen'in ifadesiyle; "Titreşimi bir sinüs dalgası olarak kabul edersek bu dalganın normal konumu ile bu konumdan en fazla ayrıldığı nokta arasındaki uzaklık farkına genlik denir" (Sözen, 2003, s.23). Bu tanımdan yola çıkılarak bir ses dalgasının en üst noktası ile en alt noktasına kadar olan mesafe farkı ses genliği (amplitüdü) olarak tarif edilebilmektedir. Genlik, ses

titreşiminin gürlüğünü belirtmektedir. Gürlük, ses kuvveti veya hafifliğini ifade etmektedir (Dincel, 2021, s.4). Birbiriyle ilişkili olan gürlük ve genliğin aynı şey olmadığını belirtmek gerekmektedir. Sesin karakteristik özelliklerinden gürlük kişiden kişiye değişip algısal bir boyut taşırken, genlik bağımsız bir ölçüdür (Pasinlioğlu ve Pasinlioğlu, 2016, s.38). Öte yandan bir süre içerisinde elde edilen ortalama genlik değeri Root- Mean-Square olarak ifade edilmektedir (Önen, 2016, s.29). En yüksek genlik değerine, uç yahut tepe manasına gelen peak ismi verilmektedir. En düşük değer ise çukur noktası (trough) olarak adlandırılmaktadır (Pasinlioğlu ve Pasinlioğlu, 2016, s.35).

Bir ses titreşiminin genliği yüksek ise bu durum sesin şiddetli olduğunu göstermektedir (Karadayı, 2019). Bu bağlamda ses genliği ile ses şiddeti arasında doğru orantılı bir ilişkinin bulunduğu söylenebilir. Aynı şekilde, ses dalgası şiddetliyse bu sesin insan kulağı tarafından algılanmasının güçlü olacağını ifade etmektedir. Öte yandan sadece genliğin yüksek olması, ses şiddeti için yeterli bir etken değildir (Soares, 2008, s.198). Mesafe, ortam, işitme duyusu gibi etkenler de sesin şiddetini etkilemektedir. Tanımsal ifadeyle, güçlü bir sesi zayıf bir sestten ayırmaya ses şiddeti denilmektedir (Vardar, 2009, s.14). Ses şiddetinin temel ölçüm birimine desibel adı verilmektedir. Desibel, ses şiddetinin saniyedeki titreşimine göre yani frekansa göre ayarlanmış şeklidir (Bayazıt Hayta, 2007, s.30). Ses kaynağından çıkan titreşim, işitilebilir sesin çarpanı olduğundan dolayı desibel ile ifade etmektedir (Öz ve Köse, 2020, s.2). Önen, desibelin bir değer olmadığını, elektrik, akustik ya da diğer güç değerleri arasındaki oranın logaritmik ifade biçimi olduğunu belirtir (Önen, 2007, s.38). İnsanın işitebileceği en düşük basınç şiddeti “0” desibeldir (Ay, 2022, s.11 tarafından aktarılan Wawa, 2015, s. 487). İnsan kulağı çevresindeki sessiz bir ortamdaki ses kaynağından çok yüksek bir kaynağa kadar farklı sesleri duymaktadır. Bir ses dalgasının işitebilirlik durumuna “işitme eşiği” denilmektedir. En üst duyum durumuna ise “ağrı eşiği” denilmektedir. Bu bağlamda 30 desibel ile 60 desibel arası sesler, insanı etkileyip desibel oranının artmasıyla doğru orantılı artmaktadır. Bu durum kişisel olarak değişim göstermektedir (Akyün Gezgin, 2019, s.13). Ayrıca yapılan çalışmalarda 80 desibel üzerindeki seslerin insan sağlığına zarar verdiği tespit edilmiştir (Vardar, 2009, s.18). Desibel seviyesi arttıkça gürültü oluşmaya başlamaktadır. Gürültü, en basit tanımıyla, istenmeyen ses dalgalarıdır (Kenber ve

Kıral, 2020, s.128). Yüksek seviye ses insanda fiziksel ve psikolojik değişiklikler yaratmakta ve insan sağlığını olumsuz yönde etkilemektedir. Yüksek desibel ses seviyeleri insan kulağında hasar bırakabilmekte, geçici ve kalıcı olarak duyma bozukluklarına sebebiyet vermektedir (Önen, 2016, s. 49). Bunun yanı sıra desibelin yükselmesiyle oluşan gürültü, hipertansiyon, çarpıntı, kolesterol seviyesinde yükselme, solunum hızında artış, sindirimde düzensizlik gibi fiziksel hastalıklara neden olmaktadır (Kenber ve Kıral, 2020 s.129). Gürültü, insanın kendisi ve etrafı ile bir uyum, ahenk veya denge içerisinde olma hali olarak tanımlanan ruh sağlığını da olumsuz olarak etkilemektedir. İnsanların günlük hayatını olumsuz etkileyerek uyku bozukluğu, stres, anksiyete, depresyon ve konsantrasyon bozukluğuna neden olabilmektedir (Doğan ve Aslan Çataltepe, 2018, s.36).

Ses basınç yüksekliği gürültü ile doğru orantılıdır. Bir sestten yayılan yüksek titreşimlerin, ses basıncı yüksek olacağından ortaya çıkan gürültü seviyesi de fazla olacaktır (Coşkun, 2022, s.9). Ses basıncı, bir ses dalgası tarafından oluşturulan hava basınç değişim miktarı olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamayı farklı bir ifade ile belirtmek gerekirse, bir ortamda parçacıkların titreşimi dalga yaratımı meydana getirmektedir. Bu dalgalar havada basınç değişimi oluşturmaktadır. Havadaki değişim miktarına “ses basıncı” adı verilmektedir (Özdemir, 2002, s.1). Ses basıncı arttıkça ses şiddeti de artmaktadır. Ses şiddeti ve basınç, ses mühendisliğinde ve akustikte en önemli faktörlerdir. Ses kaydı yaparken, ses basıncı ve şiddeti, ses kalitesi ve netliği üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Yüksek ses basınçları, insan sağlığına zararlı olabilir ve bu nedenle dikkat edilmesi gerekmektedir.

Öte yandan her ses dalgası belli bir hıza sahiptir. Çepel bu hızı “birim zamanda titreşimlerin yayıldığı mesafe” olarak tanımlamıştır (Yılmaz ve Özer, 1997, s. 516). Ses dalgalarının yayılma hızı ortamın özelliğine göre de değişiklik göstermektedir. En yaygın dağılma ortamı havadır, fakat ses sadece açık havada yayılmaz. Katı, sıvı ve gaz içerisinde de yayılan sesin, yayılma hızını temelde sıcaklık etkilemektedir. Sesin yayılma hızı 21 derecede yaklaşık 344 milisaniyedir. Sıcaklığa bağlı olarak sesin hızı değişim göstermektedir (Pasinlioğlu ve Pasinlioğlu, 2016, s.29).

Sesin bir diğer değişim şekli ise sıkışma ve genleşmeler şeklinde dalgaların oluşmasıdır. Sıkışma ve genleşme oluşması için geçen zamana periyot (devir) denilmektedir. Diğer bir deyişle, bir titreşim süresi periyot olarak tanımlanmaktadır

(Gürer Yücel. 2013, s. 20). Ses frekansı yüksek ise titreşen dalgalar hızlıdır ve kısa devirler oluşturmaktadır. Alçak frekanslı ses dalgaları ise tam tersi yavaş titreşim sağlayıp kısa periyot oluşturmaktadır.

2.5. Sesi Algısal Boyutu

Sesi tüm bu fiziksel özelliklerinin yanı sıra fizyolojik (algısal) boyutla da ilişkilendirildiği bilinmektedir. Algısal boyut, algı ile ilgilidir. Algıyı Sazak şu şekilde tanımlamaktadır; “İnsanlar çevresindeki uyarıcılardan duyu organlarına gelen ayrı ayrı uyarımları anlamlı bir biçimde örgütleyerek, duyularına anlam verirler. Duyu organlarına gelen uyarımların anlamlı hale getirilme sürecine algı denir” (Sazak, 2008, s.2).

İnsanın ruh ve akli durumu çevreyi algılamasında önemli bir faktör olduğu bilinmektedir (Sazak, 2008, s.2). Bu durum bireyin çevreyi dolayısıyla çevreden gelen sesleri algılamasında etkilidir. Dolayısıyla sesi algısal boyutu, bir dizi deneyim nihayeti oluşur ve psikofiziksel yöntemlerle incelenmektedir. Öte yandan sesi algısal boyutu herhangi bir ölçüm aracıyla yapılmamaktadır. İnsan kulağının yaptığı değerlendirme neticesinde ortaya çıkmaktadır (Sözen, 2003, s. 17). Öznel bir yapıdadır yorumu yapılabilmektedir.

Sesi anlam belirleyicileri sesi gürlüğü, yüksekliği ve tınısı olarak belirtilmiştir (Yavuz, 2007, s.4). Sesi fizyolojik üç belirleyicisi olan sesi gürlüğü yani sesi şiddetli olma hali, sesi yüksekliği ise sesi kalın ya da ince olma halini ifade ederken, sesi tınısı niteliğini belirtmektedir (Satır, 2006, s.2). Sesi işitilmesi hem nesnel hem öznel bir durum olarak ifade edilmektedir. Gürlük algısı, sesi fiziksel özelliği olarak değerlendirildiğinde şiddeti tanımlar. Hacıev gürlük algısını, seslerin gücü olarak ifade etmiştir (Gürer Yücel, 2013, s.38). Fakat gürlük, herhangi bir ölçüm aracıyla ölçülen rakamsal bir değer değil, bireyin sesi şiddeti üzerine yapmış olduğu öznel bir yorumlamadır (Sözen, 2003, s.17). Bu bilgiden anlaşılacağı üzere gürlük sesi ne kadar düşük veya yüksek olduğu ile ilgilidir. Gürlük algısı, şiddetli, orta ve zayıf olmak üzere üç farklı biçime ayrılmıştır. Sesi gürlüğü insanın rahat bir şekilde duyabilmesi için belirli bir düzeyde olması gerekmektedir. Bu düzeyin üzerindeki gürlük insan kulağına zarar vermektedir. Düşük şiddetteki titreşimler ise duyulmamaktadır. Duyulamayacak kadar az olan titreşimlerin gürlüğü sıfır olarak

belirlenmektedir. Her insanın belirli bir sesi aynı gürültüde duymaması mümkün değildir. Diğer bir anlatımla sesin gürlüğü kişiye özeldir. Bir kişiye gür gelen ses bir başkasına gelmeyebilir, dolayısıyla gürlük algısı özneye bağlı olmaktadır. Ayrıca gürlüğü hissetmek yaşla da orantılıdır. Yaşlı insanlar belli bir yetkinlikteki sesi, gençler seviyesinde gür işitemezler (Parker, 2009/2015, s.41). Bu bağlamda gençler sesleri daha gür şekilde hissetmekte, yaşlılar ise gençlere oranla bu sesleri gür işitemezler.

Sesin duyuşal özelliklerinden olan ses yükseklik algısı, işitme sistemimizdeki ince yani tizlik veya kalın pest ile alakalıdır (Öztürk, 2017, s.239). Esasen müzikal bir terim olan yükseklik algısı insan konuşma sesi ve hayvan sesleri gibi müzikal olmayan seslerin belirgin algısal özellikleri arasındadır (Sabah, 2013, s.82). Bu kavram sesin ton değerini tanımlamaktadır. Sesin ton değeri sesin frekansı ile doğrudan ilişkilidir. Beament'e göre sesin tiz veya pes olduğunu ayırt etmemizi sağlayan ses özelliğidir (Tekin Gürgen, 2015, s.4 tarafından aktarılan Beament, 2001, s.5). İnsan kulağı yüksek frekansa sahip sesleri tiz, düşük frekansa sahip sesleri ise pes olarak algılamaktadır. Bu algılama kulak tarafından kolaylıkla fark edilmektedir (Sözen, 2003, s.18). Duyusal olarak sesleri birbirinden ayırmada ifade edilen bir diğer öge sesin tınısıdır. Sesin fiziksel özellikleri olarak ifade edilen sesin şiddeti ve frekansı aynı olduğunda bile armonikler ve bağlı genlikleri farklı olduğunda insan kulağı yapısı gereği bu farklılıkları algılayabilmektedir. Sesin bu algısal özelliğine tını adı verilmektedir (Aykaç, t.y., slayt 10). Bir başka ifade ile tını sesin rengini ifade etmektedir. Sesi tanıtan özellik tını olarak ifade edilmektedir. Aynı oktavda, aynı notayı (tonu), aynı yoğunlukta ve aynı uzunlukta çalan bir kemanla bir flüt arasındaki temel fark, tını farkıdır. Müzik sanatında bir ses aralığı olan oktav, 12 sestenden oluşan ve her bir 12 notalık aralığında bir oktav olarak isimlendirildiği nota sistemidir (Yüksel, 2020, s. 58). İnsan kulağı ve beyni farklı sesleri aynı anda yorumlayabilme yetisine sahiptir. İnsan birbirinden farklı müzik enstrümanlarının aynı frekans, genlik ve aynı notayla çalınan seslerini birbirinden ayırt edebilmektedir. Bu durum sesin tınısını ifade etmektedir (Torun, 2022, s.4). Enstrüman seslerinin daha önce belleğe yerleşmiş olmasının belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Her sesin kendine ait bir tınısı vardır. İnsan bu seslerin neye ve kime ait olduğunu ayırt edebilmektedir. Seslerin tınısını ayırt edebilen bir alet icat

edilmemiştir (Sözen, 2003, s.19). Sesin tınısı, sesin fiziksel özelliklerinden olan frekansla ilişkidir. Yüksek tınlı bir sesin frekansı yüksektir. Öte yandan ses tınısındaki değişim Doppler etkisi yaratabilmektedir. Doppler etkisi Avusturyalı fizikçi Christian Doppler tarafından formüle edilmiştir (Parker, 2015, s.65-66). Doppler etkisi hareket ve ses dalga boylarıyla ilgi bir durumdur. Diğer bir deyişle, kaynağın veya gözlemcinin hareketinden dolayı bir sesin gözlemlenen frekansındaki bir değişikliktir (*Pressbooks*, t.y.). Yaklaşan bir kaynak, ses dalgası periyodu sırasında daha yakına hareket eder, böylece etkili dalga boyu kısılır ve dalga'nın hızı değişmediği için daha yüksek bir ses perdesi verir. Benzer şekilde uzaklaşan bir ses kaynağının perdesi de düşecektir. Bu duruma Doppler etkisi adı verilmektedir. Sabit dururken geçen bir sireni açık ambulansın frekansı yüksekten alçağa doğru kaymaktadır, bu durum doppler etkisine örnek olarak verilmektedir.

Sesin algısal özellikleri sesin duyuşal yapısını ve insanın sesleri nasıl algıladığını, farklı sesleri nasıl ayırt ettiğini açıklamaktadır. Öte yandan sesin temel işitsel algıları (gürlük, yükseklik, tını) akustik özellikleri yansıtmaktadır (Lemaitre ve Suied, 2018, s.11).

2.6. Ses ve Akustik

Akustik, mekanik dalga sınıfında olan sesin, katı, sıvı ve gazlar içinde oluşumu, yayılımı, yansıması, girişimi ve sonlanmasını inceleyen bilim dalı olarak açıklanmaktadır (Bulunuz vd., 2017, s.641). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere akustik sesin çeşitli ortamlarda nasıl hareket ettiğini ele almaktadır. Ses fiziksel (frekans, şiddet, dalga) olaylar sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Bu nedenle sesin fiziksel özelliklerini inceleyen akustik ile ses arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Akustik kelime köken olarak “işitmekle ilgili” Yunanca sıfatından Türkçeye geçmiştir (Çelgin, 2011, s.35). Akustik biliminin doğuşu müziğe ve müzik aletlerine oluşan ilgiden kaynaklanmaktadır. Bu bilim dalının temeli fizikçi filozof Aristoteles tarafından ilk çağlarda atılmıştır. Bacon, Galileo, Newton, Edison, Bell, Hertz gibi bazı bilim insanları tarafından ses üzerine yapılan kuramsal ve deneysel yönler incelenerek fiziksel akustik'in temeli kurulmuş ve geliştirilmiştir (Bilgiç ve Sadıkhov, 1994, s.1). Ses bilimi olan akustik, fiziksel, mekanik, elektriksel, biyolojik ve psikolojik birçok disiplini içerir ve bu bileşenlerden oluşur (Cowan, 2016, s.1). İlgili alanı çok fazla olan akustik, genel hatlarıyla biyolojik akustik, su altı akustik'i,

psikolojik ve fizyolojik akustik, elektroakustik, konuşma akustiği, müziksel akustik, mimari akustik, gürültü akustiği, fiziksel akustik, yapısal akustik ve titreşim yankılanımı (Eraydın, 2006, s.12) şeklinde sıralanmaktadır.

Akustikte yansıyan bir ses işitilmesine yankı (akis) denilmektedir. Her ses belirli süre içinde kulağa ulaşmaktadır. Bir sestten sonra saniyenin 1/20'si kadar süre içinde kulağa ulaştığında rahatsızlık vermez. Süre uzadığında bu durum yankının süresini de uzatacağından insanda rahatsızlık verebilmektedir. Reverberasyon süresi (Çınlama Süresi, Yansıma Süresi), “kapalı bir hacim içerisinde ses kaynağı kapatıldıktan sonra hacimdeki ses basınç seviyesinin 60 desibel azalması için geçen süre olarak” tanımlanmaktadır (Kurtay, ve Yaman, 2021, s.2071). Yansıyan sesler çoklu hal alabilmektedir bu duruma Reverberasyon adı verilmektedir. Sesin çoklu yansıması olan reverberasyonda, önce birden fazla ses birleşir ve ardından sönümlenmektedir. Sesin bulunduğu akustik ortamda nesneler ve duvarlardan yansıma ile oluşan bir etkidir. Bu durum insan beyninin üç boyutlu olduğunu göstermektedir. Reverberasyonun yarattığı rahatsızlığı yok etmek için özellikle müzik uygulamalarının icra edildiği, film gösterimlerinin yapıldığı sinema salonları ve benzeri yerlere uzun perdeler ve yumuşak, sesi yutan döşemeler yapılması gerekmektedir. Bunun yapılma sebebi, sesin ortamda dönüşünü bir saniyeden daha az bir süreye indirmektir. Duyumsal etkinliklerin yapıldığı konferans, kongre ve konser salonları ile hem işitsel hem de görsel etkinliklerin icra edildiği sinema salonları, tiyatro, opera, gibi mekânlarda ses kaynağından çıkan seslerin dinleyicilere nitel ve nicel olarak uygun şekilde iletilmesinde akustikğin alt dalı olan hacim akustikğinden fayda sağlanmaktadır (Yıldız, 2007, s.200). Hacim akustikğinin amacı dinlemenin önem arz ettiği konuşma ve müzik amaçlı alanlarda işitmenin daha iyi sağlanmasıdır (Uzun ve Yüksel Can, 2020, s.615). Bu bağlamda ses algısını belirleyen psikolojik, akustik/psikoakustik, nörolojik, fizyolojik ve bağlamsal faktörler gibi temel faktörler nedeniyle insanlar, akustik ortamları farklı algılamakta ve deneyimlemektedirler (Akın Güler ve Özçevik Bilen, 2023, s.478 tarafından aktarılan Kang vd., 2019).

Akustik ve sesin anlaşılabilmesi için insan kulak yapısı ve işleyişinin anlaşılması gerekmektedir. İnsan çevredeki tüm sesleri kulak ile işitmektedir. İşitme, Köseosmanoğlu'nun ifadesiyle ses kaynağında meydana gelen ve titreşim olarak

nitelendirdiğimiz mekanik seslerin dış kulaktan kulak kepçesi aracılığıyla dış kulak yolundan geçerek, orta ve iç kulakta uyarma ile oluşan elektriksel potansiyelin akustik sinirler vasıtasıyla beyne iletilmesi ve işitme korteksine ulaşması ile ortaya çıkmaktadır. İşitme, seslerin algılama eylemi şeklinde tanımlanmaktadır (Köseosmanoğlu, 2019, s.17).

Karaaslan, işitmenin seslerin farkında olduğu pasif bir durum ve ses titreşimlerinin işitme sinirini uyarması ile otomatik bir şekilde oluştuğunu belirtmiştir (Karaaslan, 1994, s. 64). İnsan kulak aracılığı ile mekanik olan ses dalgalarını işitmektedir. Öte yandan bir denge organı olan kulağın yapısı incelendiğinde öncelikle dış kulak sonra orta kulak ve daha sonra iç kulak olmak üzere üç ana bölümden meydana geldiği görülmektedir. Bu kısımlar kendi içinde de birden fazla ayrıntıdan oluşmaktadır. Sesin ortaya çıkışı ve insanın algılaması çok kısa bir süre içinde gerçekleşmektedir. Bu çok kısa bir süreçte olsa da sırayla meydana gelen olaylar sonrasında gerçekleşmektedir (Eraydın, 2006, s.17). Aydoğan'ın ifadesiyle:

İlk olarak, kulak kepçesi ile toplanan ses dalgaları, kulak yolu ile kulak zarına gelir ve zarı titreştirir (Dış kulak). Sonra kulak zarının titreşmesiyle birlikte çekiç, örs ve üzengi kemikleri de titreşir ve bu titreşim oval pencereye iletilir (Orta kulak). Üçüncü aşamada üzengi kemiği, ses titreşimlerinin oval pencereden iç kulakta bulunan Kohlea'ya iletmesini sağlar. Kohlea, oval pencereden gelen ses dalgalarını salyangozdaki korti organına ses oluşumu için gönderir. Kort organı üzerinde bulunan reseptörler tarafından oluşturulan aksiyon potansiyelleri 8. Sinir üzerinden işitme merkezlerine iletilir. (Aydoğan vd., 2015, s. 243)

Değinildiği üzere kulağın üç bölümü sesin üretilmesinde önemli rol oynamaktadır. Ses dalgaları kulak zarına 343 milisaniye hızla gitmektedir. İnsan duyum aralığı olan 20 Hertz ile 20.000 Hertz frekans aralığındaki ses dalgalarına kulak zarının titreşmesine ve onun da bu titreşimi ortak kulak aracılığıyla iç kulağa iletmesine sebep olmaktadır. İç kulak, titreşim sinyallerini elektriksel darbelere dönüştüğü ve beyne iletildiği yerdir. Beyin bunları ses olarak yorumlamaktadır (Parker, 2015, s.34). Kulak tarafından beyine iletilen ses dalgaları beyinde birtakım değerlendirmeler yapmaktadır. Bu değerlendirmelerin ardından sesin yerini kesinleştirmek adına sağ ve sol kulaktan gelen veriler bir araya getirilir ve sesin nereden geldiği ve neye, kime ait olduğu anlaşılır. İnsan sesi algılaması sırasında

beyin bazı parametreler kullanmaktadır. Bunlar zaman farkı ve ses seviyesi farkıdır (Eraydın, 2006, s.18). Sesin merkezinin neresi olduğunu, sesin hangi yönden geldiği kulak tarafından beyne aktarılmaktadır. Sesin merkezi sağ tarafta ise bu ses önce sağ kulak tarafından aktarılmakta daha sonra sol kulak bilgiyi göndermektedir. Polat zaman farkını şu şekilde ifade etmektedir: “İki kulak arasındaki mesafe başın engelleyici etkisini belirgin hale getiren önemli bir faktördür. Ses uzak kulağa yakın kulağa göre 0,6 milisaniyelik bir zaman farkı ile ulaşmaktadır” (Polat, 2011, s.10). Öte yandan ses dalgaları ses kaynağından çıktığı ses gücüyle alıcıya ulaşmamaktadır. Birtakım engeller ses seviyesinin zayıflamasına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra kulak yapısı ve baş şekli, saçlar, kıyafetler ses dalgalarını belirli oranda yumuşatma ve zayıflatma gibi etkenler de ses dalgalarının yönünü belirtmekte etkili olmaktadır. Sağdan kapatılan bir kapının sesini sağ kulak sol kulağa göre daha doğrudan algılamaktadır. Ses sağ kulakta daha yüksek şekilde duyulmaktadır. Bu durum ses seviye farkını ifade etmektedir (Eraydın, 2006, s.19).

Öte yandan akustik, psiko-akustik ile ilişkilidir. Psiko-akustikten bahsedebilmek için fiziksel alanda tanımlanabilecek bir ses uyarana ihtiyaç duyulmaktadır. Bu disiplin, insanın duyma sürecinin psikolojik ve fizyolojik etkileri üzerine odaklanmaktadır. Psiko-akustik bilimsel olarak 2500 yılı aşkın bir geleneğe sahiptir. Tarihsel geçmiş eskilere dayanan Psiko-akustik üzerine M.Ö. 500’de Yunan filozof Pisagor’un müzikal uyum ve uyumsuzluk çalışmaları yaptığı bilinmektedir (Fastl, 2005, s. 139). Psiko-akustik, sesin psikolojik cevaplarıyla ilgilenmektedir (Özsever ve Dügenci, 2017, s. 144). Diğer bir ifadeyle, sesin nasıl algılanıp yorumlandığı ile ilgilenmektedir (Oflaz, 2008, s.27). Algı, Akarsu tarafından duyular aracılığıyla dikkatin yöneldiği şeyin bilincine varma eylemi olarak tanımlanmıştır (Taşçıoğlu ve Korkmaz, 2022, s.467 tarafından aktarılan Akarsu, 1998,). Bu tanımdan şu yoruma ulaşılabilir: Algı, çevredeki verilerin duyular aracılığıyla işleme sürecidir. Toplumsal bir varlık olan insanın dünyaya geldiği ilk günden başlayarak duyu organları aracılığıyla çevresel bir etkileşim içine girdiği bilinmektedir. Bu bağlamda her bir duyu farklı bir öneme sahip olmakla birlikte, duyular birincil ve ikincil olarak sıralanmaktadır. İşitme, birincil duyular sınıfına girerken, dokunma, tatma, koklama ise ikincil duyulardır (Öztemel, 2019, s.32). Araştırmalar, insan doğduğunda sınırlı görme yetisine sahipken akustik becerisinin fazlasıyla gelişmiş olduğunu tespit

etmiştir. Bu nedenle de ses algıları diğer algılara göre daha önce gelişmiş ve çevreyi işiterek algılamalarını sağlamıştır (Öztürk, 2023, s.8). Öte yandan algılama zihin ve uyaran arası etkileşim sonucu meydana gelmektedir. Psiko-akustiğin ana çalışma alanı anlaşılması zor olan beyindir (Oflaz, 2008, s.27). İnsan beyni, ses dalgalarını işleyip sesi anlamlı bir şekilde algılamaktadır. Sesin anlamlı hale gelmesinde ses dalgaları kulak zarı, iç kulak, işitsel sinirler ve beyin gibi çeşitli yapılar tarafından işlenmektedir (Parker, 2015, s.34). İnsanın farklı frekanstaki sesleri nasıl algıladığı, ses şiddetinin insan psikolojisi üzerindeki etkileri, insanların çeşitli ortamlarda farklı seslere verdiği tepkiler gibi konuları araştırmaktadır. Bununla birlikte insan işitsel etkilerle, psikolojik, fizyolojik ve sosyolojik olarak değişim yaşamaktadır. Bilinçli ve bilinçdışı olarak fiziksel çevre, bireyin mekânsal algısı ve davranışları üzerinde işitme yolunda etkili olmaktadır (Öztemel, 2019, s.53). İşitilen evrende öznel tepkiyi açıklamada kullanılan psiko-akustiğin temel sorunu, sese gösterilen tepkidir (Ergül, 2006, s.138).

Psiko-akustik, ses dalgalarına karşılık verilen öznel parametreleri kapsayan kavram olduğu için “öznel ve nesnel” parametrelere bağlı tasarımlar yapılmaktadır. Nesnel parametreler ölçülebilir. Öznel parametreler ise kişiye bağlı olarak değişmektedir. Bu nedenle nesnel parametreler objektif ve herkes için aynı sonuçları verirken, öznel parametreler subjektif yargılara neden olmaktadır (Güler, 2017, s.1). Algılama ve ayırt etmeye odaklı psiko-akustiğin hem algılama hem de ayırt etme yeteneği, karmaşık sesleri tanımak ve anlamak için gerekli öncüllerdir (Lentz, 2020, s.14).

3. SİNEMA VE SES

3.1.Sinemanın Diğer Sanatlarla İlişkisi

Tarih boyunca insan sürekli kendini ifade etme ihtiyacı içinde olmuştur. Görsel anlatımlar, ilkel çağlarda insanın mağaralara bıraktığı izlerle başlayarak duvardaki resimlerden, yağlı boya tablolara kadar süregelir. Bu gelişmeler beraberinde heykel, mimari gibi diğer sanat dallarını getirmektedir. Görsel sanatlar sınıfına giren resim, insanlık tarihinin başlangıcıyla varlığını göstermiş bir uğraştır. Öte yandan görsel temeli bakımından sinemanın en ilkel formunun resim olduğu söylenebilir. Her iki sanat dalı arasında çok yakın benzerlikler görülmektedir. Sinemadaki tekniklerden

çerçeve düzeni, perspektif oluşturma gibi öğeler resim sanatına dayanmaktadır (Karakaya, 2005, s.135). Diğer yandan hem sinema hem de resim sanatının ortak noktası görüntü üzerine kurulu olmasıdır. 19. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler her alana etki ettiği gibi sanatı da etkilemiştir.

Farklı sanat dallarından etkilenen ve gelişen sinemanın en fazla etkileşim halinde olduğu sanat dalı olarak edebiyat kabul edilebilir. Edebiyatın, deneme, şiir, roman gibi türleri görüntü sanatı olan sinemaya kaynak oluşturmaktadır (Yüce, 2005, s.69). Özellikle roman türü, senaryo yaratımı ve eser uyarlamalarında sinema için önemli bir temeldir. Geçmişte ve günümüzde birçok film romanlardan uyarlanarak, esinlenerek perdeye yansır. Roman sinemaya kaynaklık etmeye başladığında yazarların sinemaya yakınlığı artar. Filmler için iş birliği olanakları doğar. Sinemanın başlangıç yıllarında popüler filmlerin romanlaştırılması söz konusu olmuştur. (Uğur, 2020, s.530). Diğer yandan sinema ve tiyatro, sınırlı süre gereği romanlar kadar uzun anlatıma sahip değildir. Bu kısıtlılık durumunu William Shakespeare, “sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği” olarak ifade etmektedir (Monaco, 1977/2001 s.48). Buna karşın sinemada, romanda olmayan görsel bir olanak da mevcuttur. Sanata yeni bir boyut getiren sinema, romanlar ve diğer edebi metinlerden büyük ölçüde faydalanmaktadır.

Bu yüzyıla damgasını vuran sinema, yapı itibarıyla birçok sanat dalını kendi içinde barındırmaktadır. İnsanları en çok etkileyen iletişim araçlarından olan sinema, tiyatro ile de sıkı ilişki içindedir. Sinemadan çok daha eski bir geçmişe sahip olan tiyatrodaki kullanılan unsurların birçoğu sinemada da yer almaktadır. Bu öğelere örnek vermek gerekirse; ışık, kompozisyon, oyuncu ve müzik her iki sanat dalının ortak kullandığı unsurlardır. Mizansen tiyatrodan sinemaya da geçmiş bir kavramdır. Sinema hem görsel hem de işitsel karma yapıya sahip bir sanat dalıdır (Bozkurt, 1995, s.23). Sinema gibi karma sanatlar sınıfına giren tiyatro, duygu, düşünce ve olayı izleyiciye aktarırken zaman zaman müzik de kullanmaktadır. Dünyanın en seçkin drama yazarlarından olan William Shakespeare’in *Venedik Taciri*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* gibi önemli tiyatro eserleri doğaçlama, enstrümantal pasaj müzik içermektedir (Wilson, 2016). İlkel ritüellerin çeşitlenmesinden ortaya çıkan tiyatro, insanlık tarihinin ilerlemesine koşut olarak gelişmiştir. Tiyatro, siyasal ve toplumsal koşullardan etkilenmiş ve bu etkiyi sahneye yansıtmıştır (Semercioğlu, 2020, s.23).

Sinemanın tiyatroyla olan ilişkisi yarattığı kolektif duygulardan kaynaklıdır. “Tiyatro ile sinema arasında geçmişten elde edilen bazı verilerin toplanması sonucunda bir bağ oluşturularak filmleştirilmiş tiyatro olgusuna erişilmiştir” (Uğur, 2019, s.191 tarafından aktarılan Bazin, 2013, s.85). Sinemanın varlığında büyük etkiye sahip olan tiyatro uzam açısından sinema kadar hareket serbestliğine sahip değildir. Hareket serbestliği ve bilimsel/teknik gelişmelerin sinemaya yansması bu sanat dalını daha büyük kitlelere ulaştırır.

3.2.Dünya Sineması ve Ses

Ses bağlamında Dünya sinema tarihi sessiz ve sesli olmak üzere iki dönemsel süreç olarak ele alınmaktadır. Müziğin, sinema sanatında kullanımı sesli film döneminden daha öncedir. Müzik, hareketli görüntü sanatı olan sinemanın icadıyla birlikte bağ kurmaya başlar. Sinemanın atası olarak bilinen Büyülü Fener’de müzik kullanıldığından bahsedilmektedir (Kabataş, 2017, s.39). Günümüz projeksiyon cihazlarını anımsatan büyülu fener, cama boyanmış resim üzerine suni bir ışık tutarak bir mercek vasıtasıyla camın üzerindeki resmin karşıdaki perdeye daha büyük şekilde yansıtılmasına dayanmaktadır (Doğan, 2009, s.23). Büyülü Fener, sabit olan görüntünün bir zemine yansıtılmasını sağlayan alet olarak tanımlanır. Sinemanın icadı üç kaynağa bağlıdır, bunlardan biri de Büyülü Fenerdir. Optik oyuncak ve fotoğraf, sinemanın icadına temel atmış diğer teknik gelişmeler olarak bilinmektedir (Sezen, 2012, s.603). 1891-1896 arasındaki bilimsel çalışmalarda Fransız Emile Reynaud “Praksinoskop” isimli aygıtı yapmış ve resimlerin hareketli halini insanlara gösterilerde sunmuştur. 15 ila 20 dakika süren ve hareketli resimlerden oluşan gösteri müzik eşliğinde izleyicilere aktarılmıştır (Kabataş, 2017, s.39). Buradan yola çıkarak film müziğinin, sinemadan daha eski bir geçmişe dayandığı yorumu yapılabilmektedir (Kaya, 2016, s.71). Sinemanın temel taşlarından olan ve ilk görüntü cihazlarından Kinetoskop’un gelişim sürecinde görüntünün yanı sıra ses üzerine de durulmuştur. Kinetoskop’un geliştirilmesinde Edison tarafından patenti alınmış olan Fonograf’tan da fayda sağlanmıştır. Fonograf (gramofon) görüntü ile eş zamanlı olarak ses iletimi yapmak amacıyla yararlanılan cihazdır. Kinetoskop için hazırlanmış olan filmler ağırlıklı olarak müzikallerde ve çeşitli revülerde çalışanların şovlarında kullanılmıştır. Dolayısıyla özgün müzik olmasa da ilk sesli film

örneklerine buralarda rastlanılmıştır (Alço, 2011, s.10). Kinetoskop sinema tarihinde filmlerin görüntülendiği ilk makinelerden birisidir.

Makinenin üst tarafında bir izleme deliğinden filmlerin izlenmesi sağlanmaktaydı. Art arda görüntüler barındıran film şeridini ışık kaynağı üzerinden geçirilerek hareket yanılması sağlanmaktaydı. 18 inç x 27 inç x 4 ft yüksekliğinde, tepesinde büyüteçli mercekler olan bir gözetleme deliği olan dik bir ahşap dolaptan oluşuyordu... Kutunun içinde film, yaklaşık 50 fitlik sürekli bir bant halinde düzenlendi. Bir dizi makara etrafında. Kutunun tepesindeki büyük, elektrikle çalışan bir zincir dişlisi, filmin kenarlarına açılan karşılık gelen dişli deliklerine geçti ve böylece sürekli bir hızla merceğin altına çekildi. Filmin altında bir elektrik lambası ve lamba ile film arasında dar yarıklı döner bir panjur vardı. Objektifin altından geçen her karede, deklanşör o kadar kısa bir ışık parlamasına izin verdi ki, çerçeve donmuş gibi göründü. Görünüşte durağan çerçevelerden oluşan bu hızlı dizi, görme fenomeninin sürekliliği sayesinde hareketli bir görüntü olarak ortaya çıktı. (*The kinetoscope*, t.y)

Sinemanın ilk ortaya çıkışı olarak kabul edilen 1895 yılında Lumiere Kardeşlerin Paris'teki ilk film gösteriminde, Sinematografa piyano eşlik etmiştir (Özyılmaz, 2016, s.32) Sinemanın ilk dönemlerinde görüntü sağlamak için kullanılan projeksiyonların yüksek sesle çalışması ve gürültü yapması, sinemalarda canlı müzik yapılmasına yöneltmiş, böylece gürültünün minimize edilmesi amaçlanmıştır (Kabataş, 2017, s.39). Diğer bir ifade ile seyirciyi rahatsız eden gürültü dış kaynaklı müzik kullanımı ile bastırılmaya çalışılmıştır. Sinemanın sessiz dönemi olarak ifade edilen süreçte canlı müzik kullanımı müzisyenler için yeni bir iş alanı yarattığı gibi sesli döneme geçene kadar büyük bir pazar oluşturmuştur (İlic, 2017, s.117). Sinemada müzik kullanmanın diğer olası gerekçeleri olarak şunlar sıralanmaktadır: Filmin durgunluğunu yok etme, sessizliğin dikkat toplamadaki olası eksikliği, sessiz sinema salonunda belirli bir süre sonra izleyicinin perdeye bakma zorluğu, sinemanın müzikodramatik etken oluşu ve gösterim yapılan yerlerin hali hazırda müzikli olmasıdır.

3.3.Dünya Sineması ve Müzik

İlkel insan doğadan ilham alarak kendini ifade etmek, yalnız olmadığını düşünmek ve ruhsal rahatlama sağlamak için müzik benzeri sesler, melodiler, ritimler oluşturur. Öte yandan müzik tarihsel süreç içinde dini törenlerde kutsal ritüeller için de

kullanılmıştır. Birçok toplum inançlarına yönelik duygu ve düşünceyi müzik vasıtasıyla aktarır. Dini ritüellerde müziğin bileşenleri (ses, ritim, melodi, armoni) yanında söz ya da çalgılar da kullanılır (İmiş ve Haşhaş, 2020, s.200). Toplumların gelişimiyle müzik, dini törenler dışına çıkıp toplumun yaşayışına dâhil olur. Üretim yapan topluluklarda çalışma verimini artırmak için motivasyon sağlama aracı olarak kullanılan müzik kendi çağından dönüşüp, gelişip günümüze kadar gelir.

İnsanın duygusal yapısına en çok etki eden sanatlardan biri de müziktir. Müzik insanın ruhsal yapısını etkilemektedir. Birçok toplum müziğin sanatsal tarafını kullandığı gibi bilimsel tarafını da ele alır (Yılmaz ve Can, 2019, s.559). Bilimsel metotlardan özellikle tıp biliminde yararlanıldığı söylenebilir. Eski çağlardan günümüze müzik, çeşitli ruhsal tedavilerde bir yöntem olarak kullanılmaktadır (Turhal, 2019, s.5). Müziğin tesiri çok yönlüdür. İnsan beyninde ve farklı organlarda müziğin etkisi kabul edilir. İnsan beyni ve kalbi, ses ve müziğe oldukça duyarlıdır. Birbirinden farklı çalışmalar göstermektedir ki müzik, sinir endokrin sistemleri üzerinde olumlu etki göstermektedir. Ruh sağlığı açısından olumlu etkisi görülen müziğin insanın duygusal yapısını düzene koyan serotonin, dopamin, adrenalin, testosteron gibi hormonları olumlu yönde etkilediği gözlemlenmektedir (Karamızrak, 2014, s.54). Müziğin hem fiziksel hem de ruhsal olarak çok yönlü tesirinin olduğu görülmektedir. Bu durum tedavilerde bir yöntem olarak kullanılmasında da etkili olmuştur (Horuz, 2014, s.26).

İnsanı sakinleştirici etkiye sahip olan müziği Homera, ameliyat esnasında kullanmıştır. M.Ö. 400 yıllarında Platon müziğin insana hoşgörü kazandırdığını dile getirmiştir. Eski toplumlarda da müziğin kendine ait bir anlatım ögesi olduğu, insanın duygu ve düşüncelerine seslendiği kabul edilmektedir. Mısırlılar doğum esnasında müzikten yararlanmıştır. Çin'in önemli filozoflarından Konfüçyus, müziğin kanın hareketini ve dolaşımı sakinleştirdiğini belirtir. Orta Asya'da şamanlar tedavilerde müzikten yararlanmıştır (Karamızrak, 2014, s.55).

Tıp temelinde bilimle olan ilişkisinin yanı sıra, müzik kültürel bir olgudur ve farklı sanat dalları ile etkileşim halindedir (Akbaş, 2014 s.17). Diğer yandan çeşitli sanat dallarının birbirini etkileyip zenginleştirdiği de söylenebilir. Akengin'in ifadesiyle, bir şairin bir tabloda esinlenerek şiirler yazması, bir ressamın bir şiirin imgelerinden etkilenecek resim yapması, bir müzisyenin yazılı bir eserden yola çıkarak yeni bir

eser vücuda getirmesi gibi durumlar hep olagelmıştır (Akengin, 2012, s.140). Bu etkileşimin yanı sıra sanat ve sanat yapıtlarının farklılıkları sınıflandırmalara tabi tutulmaktadır. Göze hitap eden sanatlar “Görsel Sanatlar” olarak ifade edilmiş; örnek olarak, resim, fotoğraf, heykel, mimari alanları verilmiştir. Müzik ise “İşitsel Sanatlar” arasında sınıflandırılmaktadır.

Sinemada müzik kullanımıyla birlikte bu iki sanat dalı arasındaki etkileşim artmaktadır. Diğer yandan görülememesi/elle tutulamaması bakımından görece en soyut sanat dalı olan müzik, sinema salonlarında kullanıldığı ilk dönemlerde görüntülerle arasında pek uyum sağlamaz. Müziğin o süreçteki işlevi sadece gürültü bastırmak olur. Bunu fark eden müzisyenler, görüntülerle çaldıkları müziği uyumlu hale getirmeye çalışır. Diğer bir ifade ile müzik ile görüntü arasındaki uyumun ilk önce sahnedeki müzisyenler tarafından sağlandığı söylenebilir. Hareketli sahnelerde hızlı ve neşeli, ağır görüntülerin yansıdığı sahnelerde ise yavaş müzikle perdeye yansıyan görüntüye uyum sağlamaya çalışmışlardır (Özön, 2008, s.150). İlk film müziği bestesi 1908 yılında klasik müzik sanatçısı Camille Saint tarafından *Assassinat du Duc De Guise* adlı filme yapılır (Kabataş, 2017, s.38). Bu yıllarda özellikle klasik müzik sessiz sinemanın temel bileşenlerinden olur. Diğer yandan klasik müzik, dünyaca tanınan besteci Johann Sebastian Bach’ın ölümüyle 1700’lü yılların başından 1800’lü yılların sonuna kadar geçen dönemin ifade ediliş şeklidir. Bu bağlamda klasik müzik temelde belirli yıllar arasının müziğini ifade etmektedir. Günümüz itibarıyla ifade kalıplaşmıştır. Opera, senfoni, konçerto, sonat tarzı formları olan müzik, tarihsel ve niteliksel olarak “Barok”, “Klasik”, “Romantik” gibi dönemlere ayrılıp sınıflandırılır (Yeniçinar, 2019, s.8). Sessiz sinema dönemi, müzik film ilişkisinde, bale ve pandomimde ön plana çıkmış olup, filmlerde klasik müziğin bir formu olan opera müziği daha etkin bir rol oynar (Yağız, 2015, s.407). Tonks’a göre sinema filmlerinde klasik müzik kullanılmasının nedeni filmlere uygulanmada kolay olması ve dönemin ses tekniğine uygun olmasıdır (Tonks, 2006 s.9). Sinema ve klasik müzik öylesine uyumlanmış ki ünlü müzisyenlerin filmlere yapmış oldukları eserlerin yanı sıra hayatları da filmlere ilham olmuş ve beyazperdeye yansımıştır.

The Young Chopin (1951), İngiliz yapımı olan The Story of Gilbert and Sullivan (1953) ve klasik müziğin önemli isimlerinden olan Beethoven’in hayatında başından

geçen romantik hikâyeyi anlatan “The Magnificent Rebel” (1961), 1968 senesinde İtalya ve Almanya’nın ortaklaşa yapmış olduğu “Chronicle of Anna Magdalena Bach” ünlü müzisyen Johann Sebastian Bach’ın mektuplarından ve bazı gerçeklerden oluşmaktadır. Bu filmlerle ünlü müzisyenlerin hayatları ve sanatları perdeye yansımıştır. (Cemalcılar, 1993, s.77)

Film sahnede izlenirken sahne etrafında yer alan piyanist, org sanatçıları ve diğer müzisyenler için müzikal sistem tasarımı yapılır. Filmlerin başlangıcı ve devamında görüntü akışına göre müzisyenlerin ne şekilde hareket edeceği tasarlanır. Universal Film Company kendi filmlerinin müzikal çalışmaları için önem gösteren ilk büyük firmadır (Tanrısever, 2001, s.6). Diğer yandan filmlere müziğin organize şekilde dâhil olması sinemanın popülerliğini de artırmıştır. Daha önce sadece piyano veya org gibi tek enstrüman kullanılırken çoklu enstrümanların dahil olması beraberinde bazı sorunları da getirmektedir. Piyanistlerin ekranı izlerken doğaçlama hareket etmesi, orkestranın dâhil olmasıyla uyum sorununu ortaya çıkarır. Sorunu çözmek için müzik yönetmenleri devreye girip, filmi önceden izleyerek sahne hesaplama ve zamanlama çalışmaları yapar. Ayrıca müzik tarzlarının filmin yapısına uygunluğu belirlenir. Çünkü müzik, filmde belirli bir noktadaki duyguyu veya filmin genel olarak algılanan duygu seviyesini güçlendirmektedir. Yönetmen bir konuyu müzik kullanımıyla acımasız, kaotik, trajik, romantik ya da komik sunabilmektedir (Lipscomb ve Tolchinsky, 2005, s.342). Öte yandan farklı müzikleri farklı sahnelerde kullanmak güç olduğundan orkestra şefleri kendi müziklerini bestelemeye başlar. Camille Saint tarafından *Assassinat du Duc De Guise* filmi sonrasında 1913’de *Der Student von Prag* için Joseph Weiss, 1914’de *Cabirio* için Ildebranda Pizzetti, *Rapsodra Satanica* için Lyda Barelli ve Pietro Mascagni, 1915’de *The Birth of a Nation* için Joseph Carl Breil, 1916’da *Civilisation* için Victor Schertzinger özel film besteleri hazırlar. Tarihsel süreç içinde filme özel müziğin en önemli örneklerinden biri *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmidir. Amerikalı yönetmen David Wark Griffith sinemada sese karşı çıkmasına rağmen, filmlere eşlik edecek tek ses unsurunun müzik olduğunu belirtir (Abisel, 2003, s.118). Griffith 1915 yılında yönetmenliğini yapmış olduğu *Bir Ulusun Doğuşu* adlı filme besteci Joseph Carl Breil’e özel müzik yaptırır. Filmde çok büyük bir orkestra kullanılır. Bu yapımdaki özgün müzik kullanımı diğer filmler için öncü olur. 1925 Yılında yönetmen Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* filmi için müzisyen Edmund Meisel’in eserini filmde

kullanır (Vardar, 2009, s.87). Dünya sinema tarihinde, sinemanın sanat olmasına öncülük eden bu yönetmenler ses ve müziğin de önemli bir işlev gördüğünü düşünmektedir.

Sinema teknik ve teknolojik gelişmelerden etkilenmektedir. Dünya sinema tarihinde ilk sesli film *Vitaphone* kullanılarak çekilen *Don Juan* (1926) filmidir. Vitaphone, sesi hareketli görüntülerle senkronize eden cihaza verilen isimdir. Vitaphone ile daha önce kısa deneyler yapılmıştır. Cihazın yeteneklerini tam olarak test etmek için *Don Juan* filmi seçilir. Ses efektleriyle desteklenen, New York Filarmoni Orkestrası tarafından sağlanan orkestral bir film müziği yapılır. George Groves'ın *Don Juan* için özel olarak bestelediği film müziğinin yanı sıra *Don Juan* ile birlikte bestelenecek bir dizi kısa müzik yapma sorumluluğu verilir. Film eleştirmeni Mordaunt Hall seyirciyi sese alıştırmak için filmden önce Metropolitan Opera ve New York Phill Harmonic'ten bazı oyuncuların oynadığı bir dizi kısa filmler izletildiğini belirtmektedir. Bu kısa filmlerin ardından herhangi bir ara verilmeden *Don Juan* filmi ön söz ile başlayıp izleyici ses akışıyla filmin içine çekmiştir. Mola verildiğinde filmdeki sesin insanlarda bıraktığı heyecanı film eleştirmeni önemle belirtmektedir (*The Impact of The Jazz Singer On The Conversion To Soun*, t.y.). Bu eserin en temel özelliği ise müzik barındırmasıdır. Filmde müzik partiyonları üzerine orkestral yorumlar katılır. Diğer bir anlatımla, baştan sona notalara dökülmüş müzik eseri orkestranın çok sesli çalgıları ile yorumlanır. Bunun dışında filmde herhangi bir diyalog bulunmamaktadır. Amerika Sinema Filmleri Derneği'nin 1922-1945 yılları arası başkanlığını yapan William Hays, filmin New York'taki gösteriminde bir konuşma yapmış, müzik ve sinema için yeni bir çağın açılmış olduğunu bildirmiştir (Toker, 2010, s.87). Sinemanın değişim sürecinde bazı yapıtlar ilerleyen yıllar için yol gösterir nitelik taşımaktadır. 1927 yılında Warner Bross şirketinin ilk uzun metraj sesli film özelliği taşıyan *The Jazz Singer* (1927) adlı yapıt görüntü ve sesin senkronize edildiği ilk eserdir. Bu bağlamda sinemada görüntü-ses ilişkisi önem arz etmektedir. Film, stüdyo prodüksiyon sisteminin önemli bir örneğidir. Bu filmde Al Jolson, Jazz parçalar seslendirir. Amerikan ve Yahudi şarkılarının okunduğu filmde, müziğin kimlik krizi ve bir asimilasyon metafor görevi yaptığı görülmektedir (Otan, 2022, s.46). Öte yandan filmlerde sesin öne çıkması herkes tarafından memnuniyetle karşılanmaz. Sessiz sinema tarihinin yıldız ismi

Charlie Chaplin, ses ve müziğin geçici bir hayal olduğunu belirtir; fakat bu düşüncenin tam aksi olur. *Caz Şarkıcısı*, filmlerin yapılma şeklinin değişiminde öncü rol oynar (*The jazz singer*, t.y). Bu dönemde *The Jazz Singer* ile geniş kitlelere ulaşan Warner Brothers kendi sinemaları için yüksek teknolojiye yatırım yapar. Bu durum rekabet sebebiyle diğer stüdyoları değişime uğraması için harekete geçirir. Böylece gelecekte daha fazla sesli film prodüksiyonu için teşvik oluşturur.

Tarihin toplumsal tanıklığını yapan sinema 1927 yılına kadar sessiz dönemi içermektedir. 1927 yılına kadar anlatı canlı müzikle gösterilir. Sinemanın bu döneminde yenilikçi şekilde bazı yönetmenler müziği kullanır. Sinemada müziğe mesafeli yaklaşan Sovyet Yönetmen Sergei Eisentein, 1930’lu yılların sonuna doğru, Alexander Nevsky (1938) için notaları müzisyen Prokofiev tarafından yazılan, sinemadaki görüntü ve müzik birlikteliği ilişkisine yönelik bir şema hazırlatır (Kaya, 2016, s.65). Sesin sinemaya dâhil oluşu yeni bir dönemi başlatmıştır. Diğer taraftan sinemada özgün müzik kullanımı giderek artar. 1927 yılında *Bir Şehrin Senfonisi*, *Berlin filmine* Edmund Meisel tarafından bestelenir. Eser sessiz sinema döneminin en önemli film müzikleri arasında yer alır (Perk, 2021, s.106).

Müzik ve sinema sanatlarının birlikteliği *Müzikal* film türünün çıkmasında da etkili olur. Sanat ürünlerinin sınıflandırılmasında kullanılan “tür” sözcüğü, filmlerde de biçim ve içerik olarak gruplandırma amaçlı kullanılmaktadır. Sinemanın gelişiminde büyük etkenlerden olan teknoloji, film türlerinin dönüşümleriyle yakından ilişkilidir. Örneğin Western filmlerde geniş perde ve renk unsuru, bilim kurgu türünde efektler, müzikal filmlerde ise ses ve dans önemli görünmektedir. Ana unsurun müzik ve dans üzerine kurulduğu müzikal türün ilk örneği 1929 yılında yapılan *The Broadway Melody* (*Broadway Melodisi*) filmidir (Uğur, 2019, s.193). Eğlence/eğlendirme temelinde yapılandırılan müzikallerde olay örgüsü ve anlatı basit bir şekilde kronolojik olarak sunulmasının yanı sıra filmdeki anlatım akışı diyalog ile değil müzik ve danslarla sağlanmaktadır.

Sinemaya müziğin dâhil olması belli işlevleri beraberinde getirmektedir. Filmde müzik kullanımı ile zaman, yer ve atmosfer yaratımı, film karakterinin ruhsal halinin yansımaları, filmde sürekliliğin sağlanması daha etkili hale gelmeye başlar (Onaran, 2012, s.86). Ayrıca fon müziği bu dönemde destekleyici unsur olmanın dışına çıkıp en güçlü etki yaratma aracı olarak kullanılır. Müzik filme eşlik ederek vermek

istenen mesajı desteklemektedir. Aynı zamanda bu dönemde film müziklerini sinemaya dâhil eden önemli müzisyenler bulunmaktadır. Örneğin Alfred Newman, Eric Wolfgang Korngold ve Max Stiener bu isimlerin başında gelmektedir. Max Stiener 1933 senesinde *King Kong* filmine yaptığı besteye diğer müzisyenleri etkilemiştir. Kullandığı film müziğinde dramatik bir üslup baskındır (Tonks, 2006, s.13-15). Öte yandan bu yıllarda film stüdyoları ilk kez müzik departmanları oluşturur. Film müziğinin sinemaya dâhil edilmesi izleyici tarafından olumlu yanıt almış ve film müziği pazarı oluşması için besteciler teşvik edilmiştir. Bu gelişmeler ayrıca sinema izleyicisinin bu sanata bakışında değişime neden olmuştur. Hareketli görüntü olarak bilinen sinemada artık seyirci görüntüyle birlikte müzik gibi işitsel duyumlara dikkat etmeye başlamıştır.

Sinema ve müziğin bir arada kullanılması ve seyirciden gelen olumlu tepkiler 1935 yılında ilk kez gerçekleşen Oscar törenine de yansır. Yapılan törende en iyi film müziği dalının olması müziğin sinemaya ne kadar dahil olduğunun göstergesidir. 1935 yılındaki ilk ödülü *One Night Of Love* filmiyle Gus Kahn ve Viktor Schertzinger alır (Tonks, 2006, s.23). 1940 yılında *Fantasia* filmi izleyiciyle yapılır. Filmde şarkı ya da şarkılar temel alınarak animasyon görüntülerle duygusal ilişki yansıtılmaya çalışılır. Filmde klasik müzik kullanılır. Sinemada varlığını sürekli hissettiren ve yüksek zümreye hitap eden klasik müzik film vasıtasıyla toplumdaki herkese duyurulmaktadır. Filmin bir sahnesinde orkestra şefi olan Leopold Stokowski de kısa bir süre ekranda görünmektedir (Büker ve Topçu, 2010, s.183). Müzisyenlerin ürettikleri eserlerin, filmlerde ne kadar etkin rol oynadığı kısa da olsa bu sahnede yansıtılmış olur. Animasyon filmi olan *Fantasia* ile çizgi filmlerde de klasik müzik sıklıkla kullanılmaya başlanır. Çizgi filmlerin alt yapısı olarak klasik müzik kullanımı, çocukların müzikle buluşmasına imkân sağlar (Yücetoker, 2020, s.142). Bu durum görüntü ve müzik etkileşiminin çocukluktan itibaren insan tarafından kanıksanmasını kolaylaştırır. Sinemanın gücü ve büyüüne etki eden en soyut sanat dalı olan müzik, filmlere giderek daha fazla etki eder. 1939 yılında izleyici ile buluşan *Oz Büyücüsü* filmdeki *Ower The Rainbow* sinema tarihinin en ünlü şarkılarından biridir. Eser akademi ödülü kazanmıştır. Görülmektedir ki bestecilerin yapmış olduğu bu eserler, görüntü ile bir araya geldiğinde filmin gücünü artırıp, etkisini yükseltmektedir. 1942 yapımı *Kazablanka* filminde yer alan *As Time*

Goes By adlı şarkı büyük kitlelere ulaşır. Bu şarkı daha önce Broadway müzikali için yazılmış, fakat eserin bestecisi Steiner melodiyi filme dâhil etmiş, şarkı eserle bütünleşmiştir (Tonks, 2006, s.16). 1920’li yılların sonu 1940’lı yılların başı sinemada müziğin altın dönemi olarak belirtilmektedir. Aynı zamanda bu dönemde Victor Young, Hugo Friedhofer yapmış oldukları bestelerle tanınan isimlerdir. Victor Young *For Whom The Bell Tolls* (1943) filmi için bestelediği eserlerin plak kayıtlarını yapmasıyla Soundtrack albümlerin öncülüğünü yapan müzisyenlerdendir (Tonks, 2006, s. 19). Böylece filmler için yapılan müzik ayrı bir kategoride ticari bir mal haline gelir. Geniş bir kitle tarafından filmlerden hariç olarak alınıp satılan ve dinlenebilen bir eser halini alır.

Türkçede tam olarak anlamsal karşılığı olmayan Soundtrack, film için hazırlanan müzik albümleridir (Alço, 2013, s.147). Ayrıca film müziklerinin beğenilmesi ve piyasaya sunulması etkin bir pazarlama yöntemini beraberinde getirmiş, büyük kitlelere ulaşılmasını kolaylaştırmıştır (Güntekin, 2019, s.2). Öte yandan soundtrackler ile birlikte sinema hem filmlerin pazar ağını genişletmiş hem de bu albümlerle müzik sektöründe yeni bir alan açmıştır. Bu durum müziğin sinema üzerinde ticari bir yapı oluşturmada etkili olmuştur. Soundtrack’in ilk örneklerinden olan *Snow White And The Seven Dwarves* (1938) filminin müzikleri gördüğü ilgi neticesinde albüm olarak piyasaya sürülür. 1940 Yılında *Pinocchio* filmiyle *Orijinal Soundtrack* adını taşıyan ilk albüm çıkar (Tonks, 2006, s.18). Soundtrack albümlerin çıkması yeni bir müzik türünü doğurur. Sinemanın yapıtlarından olan filmlerde de soundtracklerin başarısı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda filmlerin büyük izleyici kitlelerine ulaşmasında kullanılan müziklerin payı bulunmaktadır. *Whitney Houston Bodyguard* (1992) filminin *Orijinal Soundtrack* Albümü kırk iki milyon adet satış yaparak rekor kırar. İlerleyen yıllarda filmleri unutulmaz kılan soundtrack albümleri geniş kitlelere ulaşır. *The Godfather* (1973), *Rocky* (1976) *Eye of the Tiger* (1986), *Griase* (1978), *Scarface* (1983), *Ghostbusters* (1984), *The Shawshank Redemption* (1995), *Braveheart* (1995), *Titanic* (1997), *The Green Mile* (1999), *Good Bye Lenin* (2003) gibi sinema tarihinde önemli yeri olan birçok filmin soundtrackları izleyicilerin belleğinde yer eder. Soundtrackların izleyici belleğinde yer etmesinin en önemli nedeni film ve müzik sektöründeki kayıtlı medyanın yaygınlaşması, teknik ve teknolojinin gelişimi, sosyokültürel

değişikliklerdir. Bu değişikliklerler birlikte harcanabilir gelir artışının tüm ülkelere yayılması ve film müziklerine erişimin artması dolayısıyla soundtrackların müzikal deneyim için en fazla tercih edilen kaynak olmasını sağlar (Alço, 2013, s.148). Öte yandan özellikle 1990'lı yıllarda Soundtrackların geniş kitleler tarafından ilgi görmesi, yapımcıların farklı bir yöntem uygulamasına sebep olur. Erdoğan soundtracklerin başka amaçlarla da ön plana çıkartıldığını belirtmektedir.

Soundtrack yapılışında yapımcılar tarafından uygulanan bir yöntem vardır ki bu Orkestral film müziğinin alıcısını başka yöne yöneltmiş olmakla da açıklanabilir. Soundtracklarda yer alan şarkıların popüler pop şarkıcılarına sipariş edilip ya da onlar tarafından söylenince -ki filmde rol alıyor da olabilir- bu şarkıcıların albümleri filmin soundtrackı olarak sunulabilmekte böylece asıl soundtrack değil pop şarkıcısının albümü ön plana çıkartılabilmektedir. Bu durum filmin ve soundtrackın pazarlanmasını kolaylaştırmakta uygulanan bir taktik halini alabilmektedir. 1989 yılında Prince'le "Batman", Madonna'nın hem oynadığı hem şarkısını söylediği 1990 yapımı "Dick Tracy" bu tip yapıların içinde yer alan örneklerdendir. (Erdoğan ve Beşevli Solmaz, 2005, s.92)

Soundtracklar hem üretilen filmlerin promosyanları için kullanılır hem de filmde koparak çok meşhur müzik şarkıları haline gelir. 1920'li yıllarda 'hit' film müzikleriyle başlayan, daha sonra geniş kitlelere ulaşan hem filme hem de film içinde kullanılan müziğe çok büyük maddi kazançlar sağlayan çalışmalar sektörde "Soundtrack" olgusunu daha da yerleştirir (Erdoğan ve Beşevli Solmaz, 2005, s.94).

Filmin içinde olan her şey bilinçli bir düşüncenin ürünü olarak ele alınır. Bu bağlamda film müzikleri de seyirciye anlatının duygusal atmosferini yaratma ve pekiştirme açısından yaratıcı bir düşüncenin ürünüdür. Müzik filmin satışına da etki eder. Yapımcının ticari kazancı ele alındığında film müziklerinden kar elde etmede de yararlanmayı düşünürler. Diğer bir anlatımla müzik sadece sanatsal ve estetik bir yaratıcı unsur olarak filmlerde kullanılmamaktadır. Sinema tarihinde yukarıda örneklendirilen film müzikleri izleyici ile bir bağ kurar ve izleyici müzik vasıtasıyla filmin duygusuna kapılır. Öte yandan müziğin sinema ile birlikteliğinin piyano ile başlamış olduğu belirtilmektedir. 1940'lı yıllarda ise filmlere özel albümlerin yaygınlık kazanması bu iki sanat dalı arasında bağın güçlendiğinin de açık kanıtı olarak görülmektedir. Evrensel olan sanat dalları birbirini etkileyerek, birbirinden

esinlenerek gelişim gösterir. 1930'lar ve 1940'lardaki konserler ve film müzikleri, 1950'lerin bestecileri için kaynak görevi görmüş ve onların tarz geliştirmelerinde etkisi olmuştur (Buhler, 2019, s.65).

Öte yandan bu yıllarda klasik müzik bestecileri Max Steiner, Alfred Newman, gibi isimler varlığını sürdürmek için çaba sarf eder. Max Steiner Hollywood film sektöründe önemli bestecilerinden biri olarak bilinmektedir. *King Kong* (1933), *Rüzgar Gibi Geçti* (1939), *Kazablanka* (1942) gibi klasik sayılan filmlerin müziklerini besteler (Anne, 2010). Alfred Newman'da önemli film müziği bestecisi ve yönetmenidir. Birçok ünlü filmin müziğini besteler. *Nevada Smith* (1966), *The Greatest Story Ever Told* (1965), *How The West Was Won* (1962), *The Diary of Anne Frank* (1959), *Anastasia* (1956), *How to Marry a Millionaire* (1953), *The Robe* (1953), *Captain from Castile* gibi filmlerin müzikleri örnek olarak gösterilebilir. Sinemanın müzikle olan bağı sadece sektörel düzeyde değil, kuramsal olarak ses ve müzik düzeyinde de çalışmaların yapıldığını göstermektedir. Alman toplumbilimci, kültür kuramcısı Siegfried Kracauer 1920'li ve 1940'lı yıllarda temelini attığı 1960 yılında yayımlanan *Film Teorisi* adlı kitabında sinemada ses müzik ilişkisi ile ilgili bilgilere yer verir. Müziğin sadece bir sestten ibaret olmadığını belirten kuramcı, müziğin ritmik ve melodik bir hareket olduğunu ve zamanda anlamlı bir süreklilik sağladığını belirtir (Kracauer, 2014, s.245).

Sinema, toplumun içinde bulunduğu olayları izleyiciye sunduğu gibi insanın, dolayısıyla toplumun etkilendiği olaylar ve durumlardan etkilenmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1950'li yıllar teknoloji, hukuk gibi birçok koşul değişimi beraberinde getirmektedir. Savaşın ardından olumlu ve olumsuz etkileri olmuştur.

Öte yandan, tekniğin ve teknolojinin gelişimi insan hayatını her dönemde etkiler. İnsan düşünen, bunun sonucunda çeşitli araçları üreten bir varlıktır. Bu bağlamda 1950'li yıllarda teknolojinin televizyonu renkli hale getirmesi ve milyonlarca insanın evine televizyon alıcılarının girmesi sinemaya duyulan ilgiliyi azaltır. Sinema izleyicisinin azalması film sektöründe yeni arayışları da beraberinde getirir. Sinema salonlarında daha geniş bir görüntü sistemiyle izleyi tekrar salonlara çekilmek istenir. 1952 Yılında *This Is Cinema* isimli devasa perdede filmler gösterilir. Bu perde normal kullanılan perdelerden altı kat daha büyüktür (Tonks, 2006, s.30) Günümüzde de hala o dönemin izlerini taşıyan perde sistemleri kullanılmaktadır.

1950'den başlayarak sinema ve müzikte değişimler meydana gelir. Japonya ve Hindistan gibi Asya ülkeleri kendi tarz sinemalarını oluşturmaya başlar. Kara Film (Film Noir) akımı, Fransız Yeni Dalgası, Alman Dışavurumculuğu gibi stiller sanat sinemasını (Art Cinema) meydana getirir. Tüm bunların sonucu müziğe de yansır. Film için bestelenen müzikler farklı bir algı yaratmaya başlar. Önceki zamanlarda müzik, ekrandaki aksiyonu belirleyen ve vurgulayan bir unsurken giderek daha çok karakterlerin zihinsel durumunu yansıtmada kullanılır. Diğer bir ifade ile müzikler karakterlerin iç dünyasını yansıtır (Tanrıseven, 2001, s.11). İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga filmleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Besteciler 1950'li yıllarda kendini dışı vurmanın yeni yollarını aramaya başlayıp, gerçek dışı romantik olay örgüsünden gerçekçi filmlere doğru ilerler. Böylece film müziklerinin yapısı da değişir. 1950 sonrası Hollywood harici dünya sineması çeşitli genişlemeyi ve dönüşmeyi sağlar. Bu genişleme film müziği bestecilerinin görüntü üzerinde yeni anlatım yolları aramasına ve müziksel fikirlerin de hızla çeşitlenmesine sebep olmuştur. Bu çeşitlenmeler 1950'de müzikallerin içinde bazı farklılıkları getirir. Aynı şekilde tamamen cazdan oluşan notalar olmasa da caz temelli melodiler, enstrümanlar ve ritimler birçok film bestecinin eserine yansır. Caz müziğin sinemada ilk kullanımı, sesli film döneminin başlangıcına denk gelmektedir. 1952 yılında çekilen *Amerikan Güzeli* filmi temelinde caz müzik kullanımı yaygınlaşmaya başlar. Öte yandan Alex North ile caz unsurlar sinemaya eklenir (Uğur, 2019, s.193). Amerikalı müzisyen, besteci Alex North *A Streetcar Named Desire* (1951) filmi için yapmış olduğu caz temelli müzikler önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Hollywood sinemasına yapmış olduğu çalışmalarla tanınan Alex North'un bir hapisane filmi olan *Unchained* (1955) için hazırladığı *Unchained Melody* şarkısı 20. Yüzyılın en çok kaydedilen şarkılarından olur. 670'ten fazla sanatçı tarafından birden çok dilde 1500'den fazla kayıt yapıldığı tahmin edilmektedir. Öte yandan müzikallerin film sektöründe en parlak dönemi 1950'li yıllar olur. Bu dönemde müzikallere ayrılan finans artmış ve müzikal üretimler için özel ses stüdyoları hazırlanmıştır (Uğur, 2019, s.193). 1950'li yıllarda sinema sektörü için yapılan müzik çalışmaları filmin ayrılmaz bir parçası olur. Bu durum endüstri haline gelir. 1950'li yıllarda filmler için yapılan müzikler filme entegre edilmek istenir. Bunun örneklerinden biri *An America In Paris* filmidir. Bestesi George Gershwin tarafından hazırlanan, yapımcılığını Arthur Freed'in yaptığı, 1951 senesine ait *An America In Paris* filminde caz armonisi

kullanılmıştır ve tamamen orkestral hazırlanmış eserlerin ilki olma özelliği taşımaktadır. 1952 Yılında yönetmenliğini Stanley Donen ve Gene Kelly'nin yaptığı *Singin' in The Rain* Hollywood'da yapılmış en büyük müzikallerden biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Gene Kelly 1950'li yıllarda film ve müzik arasındaki ilişkiyi en iyi yansıtan yönetmenlerdendir.

1960'lı yıllar müzikal anlamda yenilikler doğurmuştur. Hollywood'da bu dönem Romantizm sorgulanmış, gerçekçilik gibi yeni eğilimler sinemaya yansımıştır. Filmlerde gelişmiş kompozisyon teknikleri ve popüler tarz kullanılmıştır. Bunun yanı sıra özellikle caz müziğin de yapımlarda kullanıldığı görülmektedir. Özellikle 1960'larda genç izleyici kitlesinin sinemaya daha fazla yönelimi sonucunda genç kitlenin beğenisini toplamış müzik tarzları seçilmiştir. Charles Mingus, Herbie Hancock gibi etkili caz müzisyenleri filmler için çalışmalar yapmıştır. Öte yandan 1960'lar Amerikasında müziğin içine protest tavırlar girmeye başlar ve yaygınlaşarak kitleler tarafından görünür bir hal alır. 1960'lı yıllarda Rock tarzı, aykırı ve muhalif oluşun sesi olarak yükselir (Eren, 2017, s.140). Bundan sinema da etkilenir ve filmlerde Rock müzik zemini oluşur. İlk dönemlerde, Hollywood'da yeni olan bu müzik tarzı, bunu ilk kez kullanan yönetmen Frank Tashlin'in bir hevesi olarak görülmektedir. Özellikle Elvis Presley yıldızlığını kullanarak Rock and Roll'u filmlerde en yaygın müzik haline getirir *Mulay*, (2010). *Flaming Star* (1960), *Blue Hawaii* (1961), *Viva Las Vegas* (1964), *The Trouble With Girls* (1969) gibi filmlerin yanı sıra 1960'lı yılların sonuna kadar yirmi altı film çekip Rock and Roll'un popüler hale gelmesinde etkili olur. 1960'lı yıllar ve sonraki yıllarda bu müzik tarzı sıklıkla kullanılmaktadır. Diğer yandan film müzikleri bu dönemde de orkestra temelli olarak yapılmaktadır. Orkestral yapıtların devamı filmlerin gişe başarısıyla doğru orantılıdır. Filmler bu durum göz önüne alınarak yapılmıştır. Orkestra müziği, film sahnelerinde duygusal etki yaratmak amaçlı sıklıkla kullanılır. *Lawrence of Arabia* (1962) orkestra müziğinin çok önemli rol oynadığı film olarak kabul edilmektedir. Arap isyanını konu alan filmde Maurice Jarre'nin besteleri filmin duygu yaratımında önemli rol oynamaktadır. *The Great Escape* (1963), *Goldfinger* (1964), *The Sound Of Music* (1965) gibi filmler orkestra müziğinin gücünü vurgulayan izleyici tarafından sevilen filmlerdir. Öte yandan 1965 yılında *The Sound Of Music* adlı Soundtrack albüm *Neşeli Günler* filminin orijinal plak şarkılarından oluşmaktadır.

Toplam on altı şarkı içermektedir. Rodgers ve Hammerstein birlikte oluşturduğu albüm 233 hafta en çok dinlenen listesinde kalarak büyük bir başarı gösterir (Erdoğan, t.y, s.84). Bu durum sinema sektöründeki izleyici talebinin müzik üretimini etkilediğini göstermektedir. Üretim talep doğrultusunda şekillenir. Dönemsel olarak 1960'larda müzikal türün görece en iyi örnekleri sunulmaya da devam eder. J. Robbins'ın *Batı Yakası Hikâyesi* (1961), *G Cukor'un My Fair Layd* (1964) filmleri izleyici tarafından ilgi görür (Betton, 1986, s.85). *Batı Yakası Hikayesi* (1961), müzikal sahneleriyle dikkat çekerek Amerika'da döneminde en fazla gişe hasılatı yapan ikinci film olur. Öte yandan film bir müzikalde en fazla kazanan rekoruna da sahip olur. *My Fair Layd* ise George Bernard Shaw'un 1913'teki sahne oyunu Pygmalion'a dayanan, 1956 Lerner ve Loewe sahne müzikalinden uyarlanan 1964 Amerikan müzikal drama filmidir. Film sekiz Akademi ödülü ve önemli bir ticari başarı sağlamıştır. Soundtrack filmdeki tüm şarkıların yanı sıra on bir farklı şarkı daha içermektedir. Bu şarkıların olduğu 1000 ayrı numaralandırılmış kopyadan oluşan albüm sınırlı sayıda piyasaya sürülür (*Original Soundtrack West Side Story*, t.y.).

Bu yıllar film yapım süreçlerinde, özellikle de post-produksiyon yapım sonrası süreç içinde değişiklik ve gelişmeler göstermektedir. 1960'lı yıllar eser müzik departmanlarının prodüksiyon ve post prodüksiyon aşamalarında gerçekleşmiştir. Bu değişim filmlere yansımıştır. Değişimlerin gerçekleşmesi yeni teknoloji ve yöntemlerin kullanılmasından kaynaklanmaktadır (Buhler, vd., 2010, s.345).

1960'lı yılların özgürlükçü düşünce yapısı 1970'li yıllara da yansır. Sinemanın siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerle ayrılmaz bağlantısı bu sanat dalının değişimini beraberinde getirir. Bu değişim filmler için yapılan müziğe de etkiler. 1970'li yıllarda film müziğinin yeni bir şekle girdiği dramatik bir değişim yaşanır. Bir müzik notasının filmdeki anlatıyı zenginleştirmenin en etkili yollarından biri olduğu, dramının altında yatan söylenmemiş düşünceleri ve görülmeyen imaları ifade ettiği daha net ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde popüler ve rock türünün film müziklerine hâkim olduğu görüşü yaygındır. Filmler için stüdyolarda hazırlanan çalışmalar sinema bilet satışına etki etmiştir. Yeni müzik içeren plak albümlerinden ciddi satışlar gerçekleşir. 1970'lerdeki bu gelişmeler film müzik yapısının değişimini göstermektedir (Hubbert, 2003, s.181). Bu bağlamda film müziğinin ticarileşmesi

süreç içinde daha yaygın bir hal alır. Diğer bir anlatımla, sadece film müziği yapılmakla kalınmaz, yapılan film müziğinin kendi başına ticari meta olarak öne çıkarılması da istenir. Bu yıllar müziği anlatının temel öğelerinden biri olarak kullanan yönetmenlerden başlıcası Stanley Kubrick'tir. *Otomatik Portakal* (1971) adlı eserinde film müziğini, anlamlandırmaya yardımcı bir öğe olarak kullanır (Kalinak, 2010, s.84). Stanley Kubrick filmde kullandığı müzikle hikâyenin anlatımını derinleştirir. Karakterlerin duygu durumlarını vurgular. Müzik filmdeki atmosferi ve duygusal tonu belirleyen önemli bir unsurdur. Ludwig Van Beethoven'ın 9. Senfonisi'nden seçilen parçalar, hikâyenin anlatımında önemli bir rol oynar. Beethoven'ın müziği, filmdeki şiddet sahnelerinde şiddetin insanlık üzerindeki etkisini vurgulamak için kullanılır. Beethoven'ın müziği, şiddet sahnelerinin vahşiliği ile karşılaştırıldığında, müziğin güzelliği ile zıtlık oluşturur. Filmdeki bazı sahnelerde, müzik, karakterlerin duygu durumlarını vurgulamak için de kullanılır. Örneğin, Alex (Malcolm McDowell) hapisanede yatarken müzik karakterin yalnızlığını ve üzüntüsünü vurgular. Bu sahnede, müzik karakterin iç dünyasını yansıtmaktadır. İzleyiciye karakterin duygusal durumunu daha iyi anlama fırsatı verir. *Otomatik Portakal* filminde, müziğin hikâyenin anlatımında önemli bir yardımcı öğe olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle, film müzik kullanımı ile şiddet, şiddetin insanlık üzerindeki etkisi, modern dünya düzeni ve insan davranışları gibi temaları daha etkili bir şekilde ele alır.

Dünyanın ikonik ve popüler film serilerinden biri *Star Wars* (1977) filmidir. 1977 yılında *Star Wars* o döneme kadar hiçbir orkestral film müziğinin ulaşamadığı satış rekoru kırar (Tonks, 2006, s.77). *Star Wars* filminin orkestra şefi John Williams, aynı zamanda filmin bestecisidir. Williams, birçok ünlü film için müzik bestelemiş ve çok sayıda ödül kazanmış bir müzisyendir. *Star Wars* filminin müzikleri, filmin başarısında büyük bir etkiye sahiptir. Günümüzde unutulmaz bir müzik olarak hatırlanmaktadır. Williams, *Star Wars* filminin tüm bölüm müziklerini besteler. Filmin ana teması, *Star Wars Main Title*, en ikonik müzikler arasında yer almaktadır. Filmin açılış jeneriğinde çalar. Ayrıca, Luke Skywalker'ın teması, Prenses Leia'nın teması, Darth Vader'ın teması ve İmparatorluk teması gibi karakterlere özel müzikler de bestelenir. Williams'ın *Star Wars* müzikleri, orkestranın kullanımı ve filmdeki sahnelerin tonu ile uyumlu bir şekilde tasarlanır. Müzik, filmin duygusal öğelerini ve

epik aksiyon sahnelerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu müzikal eserler, filmin hayranları tarafından hala sevilmektedir. John Williams, *Star Wars* filminin müziklerinin yanı sıra, *Jurassic Park*, *Jaws*, *Indiana Jones*, *Harry Potter* gibi birçok ünlü filmin müziğini de besteler. *Star Wars* filminin müzik albümü, popüler tarzda müzik içermemesine rağmen, o dönemin diğer film müziklerinden daha fazla konserde yer almış ve birçok kez farklı türde yorumlanmıştır (Tonks, 2006, s.77). 1970’li yılların önemli bazı klasik müzik bestecileri Jerry Goldsmith, John Williams, Ernest Gold, Gerard Fried, Lalo Schifrin, John Barry, Henry Mancini gibi isimlerdir.

Seksenli yıllar film müziklerinin dünya sinemasında oldukça popüler olduğu bir süreci yansıtmaktadır. Film müziklerinin ticari bir meta haline gelmesi ve ekonomik getirisinin kazançlı olması, yaygınlaşmasında önemli rol oynar. Michael Sembello'nun *Maniac*, Karen Kamon'un *Manhunt* ve Frank Dimino'nun *Seduce Me Tonight* şarkılarını içeren *Flashdance* (1983) filminin müzikleri Akademi Ödülü, Altın Küre ve Grammy kazanarak on yılın en iyi film müzik derlemelerinden biri olur. Müziğin, insanın duygu durumu ile ilgili değişimlerde etkili olması ve manipüle edilişi başarı sağlayan filmlerde dikkat çeker. 1984 yılında *Ghostbuster* film şarkısı birçok ülkede en fazla dinlenen şarkılar arasında yer alır. Ray Parker Jr. tarafından bestelenir. 1980’li yıllarda müzikal filmler Amerika Birleşik Devletleri’nde tekrar yaygınlaşır. Sinemanın dönemsel olarak gençlere yönelmesi ve bu doğrultuda üretim yapması hedef izleyici kitlesi tarafından karşılık görür ve film müzikleri, dönemin gençleri arasında popülerlik kazanır. Yapımcılar 1985 yılı sonlarına doğru hit olan film şarkılarını albümlerde toplar ve bu albümlerin satışından büyük ticari başarı elde eder. Popüler ve Rock şarkıların çok fazla beğenilip kitlelere ulaşması film stüdyoları ve müzik kayıt şirketlerinin birlikte çalışmasını sağlar. *Purple* (1984) Prince Rogers Nelson’un oyunculuk deneyimiyle birlikte gösterildiği, Amerikan rock müzikal drama filmidir. Film, Prince’in ve The Revolution grubunun performanslarını içeren birkaç konser sahnesi içermektedir. Film, yönetmen Albert Magnoli tarafından yönetilir. Filmde yer alan müziklerin birçoğu Prince tarafından yazılır. Film müziğinin en ünlü şarkısı, filmle aynı adı taşıyan *Purple Rain* şarkısıdır. *Batman* (1989) filminin müzikleri Danny Elfman tarafından bestelenir. Film müziği albümü Elfman’ın bestelerini içermektedir. Albümde yer alan parçalar arasında *The Batman*

Theme, *Descent into Mystery* ve *The Joker's Poem* gibi tanınmış eserler yer almaktadır.

Özellikle 1984 yılı yapımı *Footloose* filminin şarkısı Billboard Hot 100 listesinde ilk sıraya çıkar ve yılın en iyi orijinal şarkı dalında akademi ödülü alır. 1980'lerin müzik kültürü, video klipler ve MTV gibi medya organlarıyla değişim gösterir. Micheal Jackson, Madonna gibi sanatçılar büyük hayran kitlesine ulaşır. Micheal Jackson'ın çektiği müzik videoları sinemalarda gösterilir. Bu müzik videoları içinde en ünlüsü John Landis'in yönetmenliğini yaptığı *Thriller*'dir. 1980'li yılların büyük şirketleri film ve popüler müzik aracılığıyla aynı anda ulaşabilecekleri bir kitleyi hedefler (Williams ve Hammond, 2006, s.297). Uzun yıllar sinemada adından söz ettirecek video klip estetiğinin ilk ortaya çıktığı dönemdir. 1980'li yıllara romantizmi tekrar hatırlatan John Williams, dönemin önemli isimleri arasında yer alır. Bu dönemde *Raiders of The Lost Ark* filminin macera müziği, yine *Indiana Jones* filminin rekor kıran albüm satışları film müzik ilişkisinin başarısına örnek olarak gösterilmektedir (Tonks, 2006, s.81). *Indiana Jones* filminde sahnedeki görüntüyle müziğin uyumu izleyiciyi film evrenine dâhil etmede oldukça başarılıdır. Örneğin filmde arkeologun omzuna düşen tarantulalar aksiyonu vermek için yaylı müzik aletleriyle izleyiciyi etkilemeyi başarır. Yine büyük kaya parçaları film kahramanının üstüne gelirken ölümü hissettiren nefesli enstrümanların duyuluşu önemlidir. Birçok filme yaptığı müziklerle bilinen Hans Zimmer müziğin film anlatısında ne kadar etkili olduğunu *Black Rain* filminden sonra, herkes benim müziğimi izledi, diyerek belirtir (Tonks, 2006, s.97). Öte yandan 1980'lerde sinema ses müzik ilişkisi kuramsal olarak da incelenir. Besteci, film eleştirmeni ve avangard sinemacı olan Michel Chion üç ciltlik bir çalışma yapmıştır: I. Cilt 1982 *Le Son Au Cinema*, II. Cilt 1985 *La Toile Trouee, La Parole Au Cinema*, III. Cilt 1988 *Audio-Vision*. Ayrıca felsefeci Gilles Deleuze 1983 yılında çıkarmış olduğu *Cinema 1, L'image-Mouvement*, 1983. *Cinema 2, L'image-Temp* 1985 sinema ses müzik ilişkisine yer vermektedir (Ertürk, 2009, s.69). 1980'li yıllar sinema müzik ilişkisi bağlamında önemli bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Birçok müzik tarzı bu dönemde popülerlik kazanır. Elektronik müzik ve Hip-Hop bu müzik tarzlarına örnek olarak verilmektedir. Ayrıca rock, popüler müzik tarzları sinemanın hitap ettiği kitle bazında sıklıkla kullanılır. Sinemada müzik tarihsel süreç içinde her dönem varlığını gösterdiği gibi 1980'li

yıllarda da bu durum devam etmektedir. Ticarileşen sinema sektörü, müziği de bu anlamda kullanmış ve sinemanın içinde müziği sektörleştiği gibi birçok sanatçının doğmasında ve büyük hayran kitlelerinin oluşmasında etkili olmuştur.

Doksanlı yıllarda film müziklerinin duygu ve atmosfer yaratımı önemsenir. Müziği duygusal tepkileri yönlendiren bir araç olarak kullanmaya çalışan yönetmenler aynı zamanda sahne atmosferini belirmede de müziğe başvurmaktadır. Karakterin duygusal yansımalarının aktarımında müzik destekleyici unsur olmuştur. Ünlü müzisyen Aaron Copland, film müziğinin işlevlerinden bahsederken duyguları yoğunlaştırdığından, süreklilik yanılsaması yarattığından ve arka plan sağladığından bahsetmiştir (Buhler, 2019, s.65). Bu olgular sinemada geçmiş yıllarda da kullanıldığı gibi doksanlı yıllarda yapılan yapımlarda daha profesyonel uygulanır. 1990'lı yıllar ses kayıt teknolojileriyle birlikte dijital evreye geçilen süreçtir. Heidegger teknoloji ile ilgili düşüncesini şu şekilde ifade eder: “Teknoloji insan olmanın ne anlama geldiğini tanımlanmaktadır” (Hediger, 2023, s.215). O halde, duygu aktarımının teknoloji vasıta edilerek müzik yoluyla verildiği görülmektedir. Değişim ve yenilik sinema sektöründe müzik kayıtlarına yansır. Warren Betty'nin *Dick Tracy* (1990), dijital film müziği tabanlı olan ilk 35 mm uzun metrajlı filmidir (Dirks, t.y). Hollywood'da bulunan şirketler artık film üretiminin yanı sıra filmlere müzik üretimi de yapar. *Saving Private Ryan* (1998), *American Beauty* (1999) gibi dünya sinemasında önemli yeri olan filmleri yapan Dream Works firması stüdyolarında filmlerin yanı sıra film müziği de üretilir. Bu dönemde film müzikleri kendine özgü bir sanat biçimi haline gelir. Filmler her müzik türünü bünyesine katar (Paris, 2022). Popüler kültürün bir parçası olan film müzikleri, dönemin önemli şarkıcıları ve müzik grupları ile Whitney Houston'ın *I Will Always Love You* isimli şarkısı gibi filmlere özel şarkılar çıkartır. Hans Zimmer ve James Horner gibi besteciler bu dönemde unutulmaz film müziği bestelerine imza atar. 1990'lı yıllarda sinema müzik ilişkisi bir dönüm noktası olur. Filmlerde kullanılan müziklerin nedenli etkili olduğu ile ilgili bilimsel çalışmalar da gerçekleşir. Bir çalışmada iki farklı gruba ayrılan deneklere aynı kısa filmin sahneleri izletilir. Birinci gruba sakın ve hüzünlü caz müzik ve filmdeki ortama ait sesler sunulur. İkinci gruba ise sahnelere gerilim türünde, insan ruhunu kasvete sokan müzikler eklenerek izletilir. Film sonrası deneklere hissettikleri sorulduğunda, caz müziği eşliğinde filmi izleyen grup

film karakterlerinin güven veren, duygusal karakterler olduğunu, o sahnenin akıllarına hoş anılar getirdiğini ve empati kurabildikleri iletirler. Gerilim ve kasvet izlenimi veren müzik ile filmi izleyen denekler ise tam zıttı düşüncelere sahip olduklarını, güvenilmez ve kötü planlar yapan bir karakter izlenimini aldıklarını belirtir. Ayrıca bu deneklerde kaygıdan dolayı göz bebeği genişlemesi olduğu da görülür. Aynı film, aynı kareler; tek fark müziğin değişik olmasıdır (Ansani ve Marini., 2020, s.5). Bu sebeple birçok film için tasarlanan melodi ve besteler izlenilen sahneyi olduğundan daha etkileyici kılmaktadır.

3.4.Dünya Sineması ve Ses Efektı

İlk dönem sinemacıları, sesi bir anlam yaratma aracı ve seyirciyi etkileme unsuru olarak kullanmıştır. Görüntü sanatı olan sinema, görsel anlatıdır. Bunun yanı sıra tarihsel süreç içinde diyalog, efekt ve müzik gibi işitsel ses öğelerinin kullanım yollarını araştırır. Diğer yandan sinema teknolojik ilerlemelerle gelişme gösteren bir sanattır. Sinemanın icadıyla birlikte, sesin insanlara ulaşması için birden fazla deney yapılır ve ses teknolojisi sinemaya dâhil edilir (Nisbett, 2003, s. 27). Ses üzerine yapılan çalışmaların, sinema filmleri kadar eski olduğu görülmektedir. Bilinen ilk çalışma William Kennedy Dickson'ın tarafından yapılmıştır. 1894 yılında yapılan filmde ses canlı kaydedilmiştir. Yapılan bu deneysel kısa film, tarihte ses ve hareketli görüntüyü senkronize olarak kaydetmeye yönelik ilk girişimidir. 1921 Yılında Orlando Kellum, 'Photokinema' adlı bir sistem geliştirir. Kısa filmler için geliştirilen bu yapı diskte sinematik ses kaydı almaktadır. Photokinema, David Wark Griffith'in 1921 yılında çektiği *The Street of Dreams* adlı filmde kullanılmıştır. Hareketli görüntüyle sesin kullanılabileceği birçok teknolojik çalışma devam ederken, 1922 yılında Western Electric Company araştırma departmanı, sinema filmleri için hem disk temelli harici ses veren hem de ham filmle bütünleşik ses veren kayıt teknolojisi üzerine çalışır.

1926 yılında Warner Bros ve Fox Film şirketleri, kendi ses donanımlarını dizayn etmeye yönelir. Bu iki şirket aynı gibi görünse de farklı tekniklerle ilerleme sağlar. Warner Bros şirketi 1926 yılında 'Vitaphone' adını verdiği sesli film sistemini tanıtır (Kaban, 2016, s.5). Vitaphone'ı diğer yapılan çalışmalardan ayıran temel özelliği elektriksel kayıt ve amplifikasyon bir yapıya sahip olmasıdır. Amplifikasyon ile birlikte yüksek ses gücü yakalanmaktadır. Böylece sinema salonunda herkesin sesi

rahat bir şekilde duyması sağlanır. Bu süreç içerisinde aynı yıl Warner Bros şirketi, ilk uzun metrajlı *Don Juan* (Alan Crosland) filmini sesli olarak seyirciye sunar. Öte yandan bu filmde müzik ve ses efektleri bulunmakta ancak diyalog bulunmamaktadır (Demir, 2019, s.87). Tarihsel süreç içinde ilk ses kullanılan film 1928 yılında Warner Bros şirketi tarafından yapılan *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı)dır. Alan Crosland'ın yönettiği filmin büyük bir bölümünde müzik bulunmaktadır. Filmde müziğin yanı sıra diyalog da yer almaktadır. Bir caz şarkıcısının yükseliş hikayesini konu alan filmde başrol oyuncusu Al Jolson bir sahnede annesiyle konuşur. Bu nedenle ilk sesli filmler *Talkies* olarak nitelendirilmektedir (Güral, 2013, s.16). Bu açıdan sesli filmin temel özelliğini konuşma oluşturmaktadır. *The Jazz Singer* filmi sinemaya sesi tanıtan geçiş filmi olarak bilinmektedir. *The Jazz Singer* filmiyle birlikte ses temelli konuşmanın hakimiyet kurduğu bir döneme girilir. Ayrıca filmde dramatik aksiyonun bir parçası olarak sözlü diyalogtan yararlanılır. Diyalog barındıran ilk uzun metraj yapım olan *The Jazz Singer* filminde vokal ve müzikal yapı da bulunmaktadır.

Vitaphone sistemine yarım milyon dolar yatırım yapan Warner Bros şirketi ses unsurlarını içinde barındıran bu filmle gişede 3,5 milyon dolar kazanır. Sinemada ses ve ses öğelerine yapılan bu yatırımla izleyicinin sinemada kullanılan teknolojik gelişmeleri merak ettiği ve bu gelişmelere vakıf olmak istediği ortaya çıkar. Film yoğun ilgi görür. *The Jazz Singer* ile birlikte sesli filmlerin ticari yönden başarısı, sessiz üretilen filmlerden sesliye geçilmesini kolaylaştırır (Dirks, t.y.). Sesli sinemadaki bu teknik gelişmeler, toplumun sinemaya olan ilgisiyle daha da artar (Habermas, 1993, s.54 aktaran Özkoçak, 2013, s.96). Toplumun sesli sinemaya olan ilgisi teknik ilerlemeleri ve teknik gelişmeleri tetikler, sonucunda sinemada sesin kullanımı hızla artar. Tiyatrodaki Broadway müzikallerinin de etkisiyle Amerika'daki temel tür filmlerinden biri müzikal haline gelir. Ayrıca *The Jazz Singer*'ın başarısıyla sinemada ses, müzikallerde de kullanılır. 1932 yılında Busby Berkeley'in yaptığı *42nd Street* ve Victor Fleming'in *Wizard of Oz* bunlara örnek çalışma olarak verilmektedir (Güral, 2013, s.16). Bununla birlikte tamamen müziğe dayalı bir film türü meydana gelir ve gittikçe önem kazanır. Bu durum sesin sinemada kullanımı açısından yeni teknoloji üretimini mecbur kılar. Ses ve müziğin kaliteli kullanımı müzikal film türünün günümüze kadar Hollywood'da önemli rol

oynamasını sağlar. Ayrıca sesin sinemaya girmesiyle birlikte film türlerinde çeşitlenme meydana gelir. Müzikalde sesin kullanımı Korku, Gangster, Western, Güldürü türü filmlerde de etkilere yol açar.

Dünya sinema tarihinde ilk dönem sessiz sinema bağlamında birçok önemli yönetmen eser verir. David Griffith, Buster Keaton ve Charlie Chaplin sessiz sinemayı büyük kitlelere ulaştıran ve sinemanın sanat olarak tanınmasında önemli rol oynayan kişilerdir. Öte yandan sesli sinemaya karşı çıkan Chaplin, *City Lights* (1932) ve *Modern Times* (1936) filmlerinde dönemin getirdiği teknik gelişime uyum sağlar; bu filmlerde müzik ve ses efekti kullanır (Özdoğru, 2004, s.17). Charlie Chaplin, sinemada sese ve diyaloga karşı çıkmasının temel nedeni, sessiz sinemanın kendine özgü ifade biçimi ve komik etkisini korumak isteğinden kaynaklanmaktadır. Chaplin, sessiz sinemanın görsel anlatımı ve fiziksel komedinin gücüne inanmaktadır. Bu unsurları diyalogsuz kullanarak izleyiciler üzerindeki etkiyi üst düzeye çıkarmak ister. Ayrıca, Chaplin'in bu tercihi, dil engellerini aşarak uluslararası bir izleyiciye hitap etme amacını da taşımaktadır (Rabinson, 2001, s.429).

1930'lu yıllarda seyirci tarafından ilgi gören bir diğer film türü Western'dir. Türün seyirci üzerindeki hâkimiyetini artırmak için gerçekçiliğe yönelen yönetmenler, hikâyenin inandırıcılığını, ses ve renk olgusunu öne çıkararak gerçekleştirmektedir. Western filmlerinde özellikle silahlı çatışma ve toplu at sürme sahnesinde ses efektlerinin kullanılması filmin hem görsel hem de sessel atmosferini önemli kılar. Ekonomik buhranın yaşandığı süreçte sinemada sesi kullanan ve teknolojisini geliştiren Amerikan Hollywood sineması, yükselişini devam ettirir. Western filmlerindeki ses kullanımı Hollywood sinemasındaki inandırıcılığı ve gerçekçiliği arttırmak için filmlerin tamamında tercih edilmeye başlanır (Abisel, 1995, s.91). Sesteki teknolojik gelişmeleri sinemada başarıyla kullanan Hollywood dünya sinemasında sektörel hâkimiyeti ele alır. İngiltere ve Almanya gibi sinema sektöründeki önemli ülkelerden yönetmen, senarist ve oyuncular Amerika'ya ekonomik avantajlar sebebiyle göç eder (Betton, 1986, s.42). Hollywood ekonomik gücün etkisiyle dünya sinemasına egemen olmaya başlar (Şahin, 2021, s.362).

Sinema senaryo temelinde bir anlatı sanatıdır. Sesin sinemaya dâhil olmasıyla anlatım gücü artar. Görsel anlatım yanında sessel anlatım da önem kazanır. Sinemada ses üç ayrı düzlemde oluşmaktadır. Bu öğelerden biri olan ses efekti sinemadan çok

daha eski bir geçmişe sahip olup, Orta Çağ'dan beri tiyatro yapımlarında kullanılmaktadır. Yüz yıllardır tiyatrodan yağmur, hayvan sesleri ve gök gürültüsü gibi sesler efekt olarak yer alır (Bottomore, 1999, s.485). Tiyatroda sahnelenen oyunun anlam gücünü artırmak, gerçekçiliğini hissettirmek amacıyla sahnenin arka kısmında oyuna uygun sesler çıkarılır. Oyun ses yönünden de etkili kılınmaya çalışılır. Uzun yıllar sonra yeni bir sanat dalı olarak ortaya çıkan sinemanın, ilk dönemde en fazla tiyatrodan etkilendiği söylenebilir. Öte yandan sinemanın sessiz döneminde dahi varlığını gösteren ses efektleri, diyalog ve müzik dışındaki her şey olarak tanımlanmaktadır (Sözen, 2013, s.20103). Fotoğraf alanında yapmış olduğu çalışmalarla sinemanın en ilkel hallerinden biri olan fotoğrafları hareketli hale getiren Zoopraxiscope icat eden Muybridge, hareket halindeki atın fotoğraflarını çekip, arka arkaya oynatarak dört yerden kesildiğini ilk kez teknoloji ile tespit eder. Muybridge hayvanın hareketli sahnelerinde, ayakların her yere bastığı anda çekiçe vurup ses efekti meydana getirir (Bottomore, 1999, s.486). Böylece at hareket halindeyken çekice vurarak, efekt etkisi yaralır, bu şekilde seyirciyi etkilemek ister. Tarihteki ilk film yapımcılarından Lumiere Kardeşler olarak bilinen Auguste Marie ve Louis Nicolas'ın Paris'de yayınlanan ve seyircinin para ödeyerek izlediği, aralarında *Fabrikadan Çıkış* filminin de olduğu on kısa film gösterilir. (Kemp, 2004, s.16). Belgesel niteliğindeki film, sessiz olduğu için sessiz hayalet yorumuyla eleştirilir. Filme ilk gösterimden kısa bir süre sonra ses efektleri eklenir (Bottomore, 1999, s.487). Bu dönem film sahnelenirken ona eşlik eden bir orkestra da ses efektleri meydana getirir. Bu şekilde filme anlatım desteği sağlanmaktadır. Sessiz sinema yıllarında film için sahnenin duygusunu vurgulamak, ekranda görülen nesne, hayvan ve benzerlerinin sesini taklit etmek ve aksiyon halindeki olayları desteklemek için ses efektlerinden yararlanılmaktadır. Bu daha çok o dönemin müzisyenleri tarafından gerçekleştirilir. Ses efekti yaratma noktasında davul ve vurmali çalgılar farklı tını özelliklerine sahip olduğundan ses efekti yaratmada kullanılmaktadır. Bu tip enstrümanların yanında ses efekti sağlamak için özel makineler de yapılır. O dönem kullanılan abartılı ses efektleri, görüntü ses ilişkisinde tezatlık olur. Komedi türünde bu kullanılan abartılı ses efektleri izleyicinin beğenisini toplar (Özdemir, 2015, s.28-29). Sinema tarihinde ilk kez 1909 yılında Alleflex markasıyla ses efekt makinesi üretilir. Fırtına sesi, gök gürültüsü, bebek ağlaması, köpek havlama seslerini mekanik olarak çıkaran cihaz büyük olmasına rağmen sinema sektöründe

yaygın olarak kullanılır (Şakacı, 2010, s.54). Yine sinemada org denilen müzik aletlerinin çıkması dalga ve düdük sesi gibi seslerin üretim biçimini geliştirilir. Bu ses efektlerinin üretimi film sahnesindeki eksikleri kapatmak amacıyla yapılır. Ses efektlerinin hareket- imgeye içkin kılınması sinema tarihinde yön değişimine neden olur (İlic, 2017, 118). Böylece her hareketi destekleyecek bir ses efekti kullanılmak durumundadır.

Hareket eden görüntü üzerinde hikâyenin anlatımı desteklemesi gerekmektedir. Özellikle hikâyenin desteklenmesi ses efektleriyle sağlanmaktadır. Filmde uygulanan ses efektlerinin hikâyeye kattığı gerilim ve seyirciye verdiği his doğru orantılıdır (Somalı,2016, s.12 tarafından aktarılan Dakic, 2007, ss.2-3). Ses efektleri kullanım amaçlarına göre genel olarak iki işlevi yerine getirmektedir. Bu bağlamda geçmişten günümüze kadar izleyiciye aktarılmak istenen ses efektleri, içerimsel ve anlatımsal işlev olarak ayrılmaktadır. (Sözen, 2013, s.20103). Anlatımsal ses efektleri, görsel anlatıma ve hikâyeye doğrudan katkısı bulunan ses efektleridir. Bu tür ses efektleri, sahnenin geçerliliğini artırmak, atmosferi yaratmak veya izleyiciye belirli bir duyguyu, hissiyatı iletme amacıyla kullanılmaktadır. Bir yağmur, patlama, kapı çarpma sesi gibi efektler örnek olarak verilebilir. Anlatımsal ses efektleri, filmin kurgusal dünyasını zenginleştirmek ve izleyiciyi daha etkileyici bir deneyime sokmak için kullanılmaktadır (Sözen, 2013, s.2013). İçerimsel ses efektleri, karakterlerin zihinsel veya duygusal durumlarını yansıtmak veya hikâyeye anlatımına katkıda bulunmak amacıyla kullanılan ses efektleri olarak tanımlanmaktadır. Bu tür ses efektleri, iç monolog, rüya sekansları, hatıralar veya karakterlerin düşüncelerini temsil etmek amacıyla kullanılmaktadır. İçerimsel ses efektleri, karakterin iç dünyasını daha derinlemesine keşfetmek ve izleyiciye karakterle empati kurma fırsatı vermek için kullanılmaktadır. Ayrıca ses efektlerini elde ediliş biçimlerine, anlatıdaki rollerine veya yüklendikleri işlevlere göre birden çok yapıda ele almak mümkündür. Bunu alt başlıklar altında incelemek, ayrımlandırmak gerekmektedir. Bu bağlamda gerçek dünyanın yansımasını veren sesler, fantastik yansıma veren sesler, sembolik sesler, metaforik anlamlarla yüklü olan sesler gibi ayırım oluşturmak mümkündür (Sözen, 2017, s.480). Bu ayırmadan yola çıkarak sinemanın altın çağını başlatan *King Kong* (1933) filminde uygulanan ses efektlerinin fantastik yansıma olduğu görülmektedir. Sesli film tarihine geçen *King Kong*'un ses tasarımını yapan

Murray Spivak sesi yaratıcı bir şekilde manipüle eder. Hollywood sinemasının en tanınan karakterlerinden ve Amerikan sinemasında figürleşmiş olan *King Kong* filminde aslan kükreme sesi ve kaplan kükreme sesi ters çevrilip birleştirilir (Sözen, 2013, s.2103). Bu bağlamda ses tasarımı efektinin ilk kullanımı Murray Spivak ile başlamaktadır. Bu filmle birlikte sinemada ses tasarım kavramının temeli atılır (Dakiç, 2007, s.1). Designed sound effect (tasarlanmış ses efekt); doğada ya da gerçek hayatta olmayan, kayıt altına alınamayan, elektronik ortamda Synthesizer ve sampler ile insan ve hayvan sesleri üzerinde (ters çevirme süre üzerinde değişiklik gibi) çalışılarak yeniden sesin tasarlanmasıdır (Önen, 2018, s. 113).

King Kong filminde yapılan bir diğer teknik yenilik ise sinemanın ilerleyen yıllarında etkili şekilde kullanılacak olan stereo ses yapısıdır. Stereo yapı deneyleri ilk kez *King Kong* filmiyle başlar (Nardi, 2023). *King Kong* filmine kadar üretilen filmlerde, tek ses kuşağına sahip mono sistem kullanılır. Mono (tek boyutlu) yapılı ses kaydında ses kuşağı film şeridi üzerine optik yöntem ile yazılır. Ayrıca mono iki kulağa göre ortadan gelen konumu ifade etmektedir. Mono sistem iki kanallı bir amplifikatörün kanal güçlerinin toplamını birleştirip amplifikatörün tek kanallı fakat yüksek çıkışlı olarak kullanılmasını sağlayan bağlantı şeklidir (Önen, 2007, s.75). Amplifikatör, elektronik sinyallerin gücünü artırmak için kullanılan ve akım akışını kontrol etmek için kullanılan cihaza verilen isim olarak tanımlanmaktadır. Mono (tek boyutlu) sinyal ve stereo (iki boyutlu) ses sinyal çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır (Nisbett, 2003, s.252). 1935 yılında mono sistem yerini stereo (iki boyutlu) sistem yapısına bırakır. İnsanın çok boyutlu algılaması nedeniyle, insan duyu organından ilham alınarak iki boyutlu olur (Ünal ve Özkoçak, 2022, s.100). Allan Blumlein tarafından stereo ses sisteminin temel yapısı belirlenir. Bu açıdan sesin derinlik hissini yakalayabilmek için stereofonik, yani sağ ve sol olmak üzere çift kanallı yöntem geliştirilir (Özkoçak, 2013, s.69). İnsan kulağının doğasına uygun olan bu sistem, dinleyene mekânın bilgisini vermekle birlikte, gerçekliğe yakın olması sebebiyle sinema sektöründe çok çabuk kabul görür. İlk kez çok kanallı sesin kullanımı, Walt Disney şirketi tarafından yapılan *Fantasia* (1940) filmidir. Film bütçesinin beşte biri ses kayıt teknolojisine harcanır (Gelder, 1990, s.87). *Fantasia* filmi, surround ses sisteminin temelini oluşturan Fantasound sistemi ile üretilir. Fantasound, eş zamanlı çok kanallı kayıt ve gürültü azaltma dahil olmak üzere

günümüzde yaygın olarak kullanılan işlemlerin temelini atar. Sekiz farklı hoparlör ile septe çok boyutlu bir yapı hedeflenir (Özdemir, 2015, s.74). 1930-40'lı yıllarda filmlerde ayak sesleri, kapı çarpması gibi ses efektleri olarak sayılabilecek unsurlar filmlerin çekimleri esnasında yapılır. Diğer yandan yapay olarak üretilmesi gereken bomba patlaması, gök gürültüsü ve vücuda vurulan yumruk sesleri Hollywood'daki stüdyo arşivlerdeki seslerle temin edilir (Sözen, 2017, s.478). Sinema salonlarındaki ses teknolojisi gelişimi ses efektinin etkin kullanımını artırır. Günümüze kadar sinemada Hollywood ve Avrupalı firmaların ses teknolojisine yapmış olduğu yatırımlar ve bilimsel çalışmalarla ilerleme sağlanmaktadır. Gelişim sürecine göre; Mono, Dolby, Stereo ve Dijital Surround olarak sınıflandırılır. Mono dönemde, sinemanın sorunu haline gelen analog ses gürültüsünün yok edilmesi için çalışmalar gerçekleştirilir. Sonraki süreç sesin işlenmesi ve son olarak günümüz teknolojisinin kullanımı ile dijital sinema ses sistemlerinin kullanılmasıdır. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda özellikle denemeler yaygın olarak 1970'li yıllarda yapılır. O dönem, sistemsel denemeler süreci olarak değerlendirilmektedir.

Ses teknolojisinin ilerleyen yıllarına etki edecek çevresel ses düzeni olan, Dolby teknolojisi geliştirilir (Ünal ve Özkoçak, 2022, s.102). Ray Dolby'in laboratuvarlarında başlayan sistem adını buradan almaktadır. Dolby, septe yeni bir çağın doğuşu olarak ifade edilmektedir. Yeni film teknolojilerine ilgi duyan yönetmen Stanley Kubrick 1971 yılında *A Clockwork Orange* filminin seslendirilmesinde Dolby sistemi kullanmayı kabul eder. İlk kez Dolby sistemi bu filmde kullanılır (Sergi, 2002, s.18). Bu teknolojinin ilk süreçlerinde hedef, analog sistemde meydana gelen ve manyetik bantta oluşan ses gürültüsünü yok etmektir. Bilimsel laboratuvar çalışmaları süreç içinde devam etmiştir. 1975 yapımı olan *Lizmontia* filminde Sol-Orta-Sağ üçlü hoparlör sistemi kullanılır (Akyol, 1980, s.191-194). Sistem, sinema perdesinin arkasına, sağına, ortasına ve soluna olmak üzere hoparlör yerleştirerek sesin sinema salonuna dengeli bir şekilde dağıtılmasını ve izleyene daha verimli bir ses duyumu sağlamayı amaçlamaktadır. Dolby sisteminin asıl yankı uyandırdığı film 1977 yılı yapımı *Star Wars*'tır. Film yapımcısı Gary Kurtz ve yönetmeni George Lucas o güne değin kullanılan standart teknoloji dışında bir sistem ister. Dolby laboratuvarlarında geliştirilen sistemle dört kanallı çevresel ses üretimi yapılır. Sesin çevreleyen yapısı, mevcudiyet hissini diğer bir

ifadeyle orada olma hissini vermektedir. Sinema endüstrisi, izleyicide duygusal tepkiler uyandıran ve izleyicinin kendini kaptırmasını, ses efektleri ve ambiyans sesleri üreterek sağlamaya çalışır (Serafin, 2004). Filmde büyük bir uzay gemisinin sesli bir şekilde salonun arkasından ön kısmına doğru hareket ettiği açılış sahnesi, geminin hareket yapısına göre sesin salondaki gizlenen hoparlörden duyulup, görüntü ses efekti ilişkisini gösterir. Yeni ses formunun güçlü yeteneğini sergileyip izleyiciyi derinden etkiler (Kerins, 2011, s.32). Ayrıca düşük frekanslı subwoofer ile desteklenen bas sesler ile sesin sağladığı titreşim algılanan doğallığı, alınan zevki ve ilgiyi artırmak amaçlanmaktadır. Subwoofer ana bas sesler ve bas ağırlıklı efektleri algılamamızı sağlamaktadır (Güzel ve Sağın, 2014, s.301). Buradan yola çıkarak, filmlerde, gerilim, korku ve aksiyonun olduğu anlarda bas frekansı o anki duyguyu aktarmada kullanılmaktadır. Sinemada gerçekleştirilen bu çalışmalar, ses efektlerindeki gelişime de katkı sunmaktadır. *Star Wars* film gösterimi sonrasında sinema salonları için bir standart belirlenir. Birçok sinema salonuna bu sistem kurulur. Katedilen yol sinemacıların anlatım diline etki eder, bu alanda yeniliklerin devamını sağlar. Sinema sanatıyla bu bilim dalının gelişmesine etki eder. Dolby şirketi, 1986 yılında Dolby yeni teknolojinin duyurur. Yapılan yeni sistemin farkı daha gür ve daha yumuşak bir sese sahip olmasıdır. 1987 yılında beş nokta bir ses sistemleştirilir. Beş nokta bir ses yapısıyla daha iyi dinamik aralık, daha fazla ses kanalı ve bu sayede daha fazla esneklik sunulur (Haligua, 2017, s.36). Dünyada film teknolojisinin ilerlemesi sektörel rekabeti artırır. 1990'lı yılların başında Digital Theatre Sound, Sony Dynamic Digital Sound ve Dolby Dijital rekabet eden ve sesin sinemada gelişmesinde etkisi olan şirketlerdir. 1992 yılında Dolby şirketi Dolby Dijital teknolojisi ile yönetmenliğini Tim Burton'ın yaptığı *Batman Returns* filmini üretir. Dolby Dijital teknolojisinin ilk filmidir. Dolby dijital ses teknolojisi, üç ön kanal, iki arka surround kanal ve ayrıca subwoofer kanallarından oluşan bir yapıya sahiptir. Bu sistem 5.1 olarak bilinmektedir (Sergi,2002, s.34).

Takip eden yıllarda hem ev hem de sinema salonları için 5.1 ve 7.1 gibi çevresel ses standartları ortaya konur. Bahsi geçen sistemler dinleyici/izleyiciye üst düzey çevresel ses deneyimi sunmuş olsa da sadece yatay ekseninde işitsel veri sağlayabilmektedirler. 2000'lerden beri düşey eksen enformasyonu sağlayan farklı sistemler çeşitli ortamlarda tanıtılıp endüstride yer almaktadır. Hamasaki (2004)

tarafından önerilen 22.2 ve Tomlinson Holman (2001) tarafından 10.2 sistemler geliştirilir. En somut adım yükseklik enformasyon sağlayan Atmos sistemi ile yine Dolby Laboratuvarlarında yapılmıştır.

Sinemada hedeflerden biri izleyicinin perdede olanlara inanmasını sağlamaktır. Seyirci ne olduğunu görebilir, duyabilir ve hissedebilir. O an için filmde olup bitene kendilerini inandırdığı ölçüde oluyorsa, sinemasal gerçeklik sağlanıyor demektir. Gerçeğe yaklaşma ve yansıtma noktasında sinemanın ses öğelerinden olan efekt gerçekçi bir perspektif yaratmada yardımcı olmaktadır. Bu noktada efektlerin sinemaya katkısını, ses teorisyeni Chistian Metz, “bir filmde duyulan silah sesini sokakta duyulan silah sesinden ayıran hiçbir şey yoktur” diyerek açıklamaktadır (Lastra, 2000, s.124). Ses efekti sayesinde sinema filmleri, gerçek hayatın bir parçası oldukları yanılsaması daha inandırıcı bir biçimde yaratabilmektedirler. Sinemada görsellik ve işitsellik birbirini tamamlar nitelikte olduğundan dolayı, ses efektleri görüntüyü güçlendirmektedir. Öykünün gerçeğe benzerliğini desteklemektedir (Adanır, 2012, s.89).

Verilen bilgiler doğrultusunda, ses efektleri sinemada sessiz dönemle birlikte kullanılmaya başlamıştır. Filmlere canlı müzik eşlik ederken, sahne geçişlerinde ve aksiyon sekanslarında bazı temel ses efektlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ses efektlerinin kullanımı, teknolojik gelişmelerle birlikte doğal ortam sesleri, araç sesleri gibi birçok efekt gerçekçi şekilde kaydedilir hale gelir. Ayrıca post prodüksiyon sürecinde ses efektleri eklenerek, sahnelerin atmosferi ve duygusal etkisi artırılmaktadır.

3.5.Türk Sinemasında Ses ve Müzik

Türk sinemasının kendine özgü bir gelişim süreci yaşadığı bilinmektedir. Türkiye’de sinema üzerine yapılan çalışmalar 2000’li yıllardan sonra artarken, geçmişe yönelik çalışmaların sayısı ve niteliği azalmaktadır (Becerikli, 2020, s.153). Bu durum Türk sineması ilk yıllarına yönelik çalışmaların kısıtlı olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda ikinci bölümde Türk sinemasında ses ve sesin diğer unsurları ele alınacaktır.

1985 Yılında Lumiere Kardeşlerin ilk film gösterimiyle sinemanın resmi olarak doğuşu başlamıştır. Dünya sinemasındaki gelişmelerin Türkiye’ye yansımaları

kaçınılmaz olur. Dünya sinemasında ilk gösterim tarihi bilinirken bu durum Türkiye’de farklıdır ve sinemanın doğuşuna ait kesin bilgilere ulaşılamaz (Derse, 2019, s. 102). Kesin bilgiler olmamakla birlikte 1843 ve 1855 yıllarında Pera’da yapılan Büyülü Fener ve Optik Tiyatro gösterimlerine dair kayıtların olduğu bilinmektedir (Scognamillo, 1987, s.11). Lumiere Kardeşler’in operatörlerinden Eugene Promio’nun 1896 yılında İstanbul’a gelerek Haliç’te (Panorama de la Come d’Or / Haliç’in Panoraması) ve Boğaziçi’nde (Panorama des Rives du Bosphore / Boğaziçi Kıyıları’nın Panoraması) çekimler yaptığı bilinmektedir (Teksoy, 2005, s.65) Türkiye’de ilk gösterim yurtdışıyla sürekli bağlantısı olan insanların yaşadığı Pera’da (Beyoğlu) gerçekleşir. Sinemanın Türkiye’de ilk gösterimi ile ilgili farklı bilgiler yer almaktadır. Kimi kaynaklarda Jamin ve Henri adlı iki Fransız vatandaşın 1896 yılında bir birahane düzenlediği ilk film gösterimiyle İstanbul halkının sinematograf denilen yeni icat ile tanıştığı bilgisi bulunmaktadır (Özuyar, 2013, s.149). Kimileri ise ilk gösterimin Polonyalı Sigmund Weinberg tarafından yapıldığını belirtir. Bazı kaynaklar II Abdulhamit’in girişimleriyle gerçekleştiğini ileri sürmektedir (Özön, 1985, s. 102). Sinemanın ülkeye girişiyle filmler, çeşitli tiyatro salonları ve eğlence mekânlarında gösterilir (Scognamillo, 1987, s.15). İstanbul’daki sinema gösterileri zamanla İzmir Selanik ve Anadolu’nun çeşitli yerlerine yayılır. Öte yandan bir diğer ilk olarak kabul edilen film Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilmiştir. Bu eser Türk film tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’dır. Özgüç bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Birinci Dünya Savaşına girdiğimiz günlerde yani 14 Kasım 1914 günü orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, Türk asıllı bir sinemacı ve de Osmanlı- Rus savaşı sırasında Rusların Ayastefanos’a (Yeşilköy) diktikleri anıtı kamerasıyla görüntülemişse, bu tarihi belge ilk Türk filmi’dir” (Özgüç, 1993, s.13). Bu bağlamda birçok bilimsel çalışma Fuat Uzkınay’ı ilk Türk sinemacı olarak nitelendirmektedir. Ordu için yapmış olduğu çalışmalar ve belgesel niteliğindeki eserleriyle isminden söz ettirmiştir (Becerikli, 2020, s.154). Öte yandan Türk sinema tarihinin başlangıcını yapan bu gelişmeden bir yıl sonra dönemin Harbiye Nazırı Başkumandan Vekili Enver Paşa Almanya ziyaretinde görüp etkilendiği ve kurulmasını istediği Merkez Ordu Sinema Dairesi 1915 senesinde faaliyete geçmiştir (Özön, 1970, s.10).

Sinemanın yönlendirme, düşünce ve duyguları farklılaştırma özelliği bulunmaktadır. Ayrıca belli kitle ve toplumun bakış açısına katkıda bulunma yönü ve ortak bir fikir oluşturmada yardımcı etken vazifesi görmektedir (Öner ve Baydemir, 2005, s.114). Bu bağlamda Merkez Ordu Sinema Dairesinin kuruluş amacı savaş yıllarında sinemanın halkı etkileme gücünden yararlanmak istenmesi ve bu doğrultuda belgesel niteliğinde filmler hazırlanmasıdır. Türk sineması ilk döneminde öncülük yapan isim Sigmund Weinberg, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilir ve yardımcısı Fuat Uzkınay olur. Türkiye'de sinemayı sanat, bir sanayi ve ticaret olarak başlatan Türk Ordusudur (Önder ve Baydemir, 2005, s.119). Sigmund Weinberg Türkiye'ye sinemayı getiren isim olarak bilinmektedir. Avrupa'daki gelişmeleri takip eden Weinberg 12 Aralık 1896 yılında Sponeck Birahanesinde halka açık ilk gösteriyi gerçekleştirir. Türkiye'deki bu ilk gösteride, “askerlerin yürüyüşü ve kalabalığın arkadan gelişi, bir trenin gara girişi, yatakta yatan birinin örümcekle savaşması, bir ressamın önündeki tabloya bir adam resmi yapması ve resim bittikten sonra halkı selamlayarak çıkışı, bir bahçe ve deniz kıyısından manzaralar” gösterilir. Sponeck Birahanesinde, Weinberg'in gösterdiği bu filmlerde ses ve öğelerinin kullanıldığına dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Öte yandan Sigmund Weinberg Türkiye'ye sadece sinema üzerine girişimlerde bulunmamıştır. Bazı teknik aygıtların yanı sıra sinemanın sessiz yıllarında filmlere eşlik eden piyanolar da ülkeye Sigmund Weinberg tarafından getirilmiştir (Akçura, 1995, s.109). Sinemanın ilk yılları sarayda film gösterimleri yapılır. Bunun yanı sıra Sigmund Weinberg halkın gidebileceği açık gösteriler düzenler. İlk yerleşik sinema salonunu açar. Sinemanın maddi getirisi hissedilir. Fransız Cambon 1897 yılında kendine ait kamera ile çektiği filmleri izleyici ile buluşturur. Bu durum neticesinde bir rekabet oluşur (Özkoçak, 2013, s.155). Türkiye'de sessiz ve yazısız olarak gösterilen filmlerin daha iyi anlaşılabilmesi için film esnasında bir görevli ayağa kalkarak film ile ilgili bilgi verir (Özkoçak, 2017, s.83). Bu yöntemle film gösterimi sırasında anlatıcı, sahneleri ve olayları anlatmak veya duyguları ifade etmek için sesli anlatım yapar. Böylece izleyicinin filmi daha iyi anlaması amaçlanmaktadır. Anlatıcı sessiz dönem boyunca filmlerin açıklanmasında kullanılan önemli bir yöntem olmuştur. Akçura, sinemanın sessiz dönemlerinde özellikle Ramazan aylarında sinemaların semt semt dolaşılıp boş arsalarla kurularak film gösterimleri yapıldığını belirtmektedir. Fikret Adil açık hava sinemalarındaki bir anısında anlatıcıdan şöyle bahsetmektedir:

1914 harbinden evvel Eyüpsultan'a da böyle bir sinema gelmişti. Sinema operatörü, aynı zamanda spiker vazifesini görürdü. Çünkü o devirlerde filmlerde yalnızca Fransızca yazılı izahat vardı ve operatörler yazılar geldikçe yüksek sesle, halka bunları tercüme ederdi. (Parlak, 2014. s. 21 tarafından aktarılan Akçura, 2004.s.204)

Bu tekniği izleyici çekmek adına Weinberg'in uyguladığına Scognamillo Türk Sineması Tarihi adlı eserinde yer vermiştir. Türk Sineması'nda filmlerin Fransızca ara yazılarına açıklama getirildiği ve film hikâyesinin daha iyi anlaşılması için açıklamalar yapıldığı görülmektedir. Filmde konuşan oyuncular ile filmi anlatanın bir konuşma senkronizasyonu yakalamadığı yalnızca olayları açıkladığı bu yöntemle Türk Sineması'nda "anlatıcı" yerine "açıklayıcı" demek daha doğrudur (Parlak, 2014, s.22). Buna benzer uygulama Japon Sinemasının ilk döneminde sinemalarda çalışan "Benshi" adı verilen anlatıcılar tarafından yapılmıştır. Benshiler, film izlenmeden önce film üzerine bilgilendirme yapıp gereken detayları izleyiciye aktaran kişidir. Zaman zaman film diyalogları seslendiren Benshiler filme kendi üslubunca yorumlar katıp sessiz Japon sinemasına sesin gelmesini bir süre geciktirmiştir (Sinan, 2020, s.62). Hem Türkiye'de hem farklı ülkelerde ses unsurunun sinemanın yanında önemini gösterme açısından mühim olduğu yorumu yapılmaktadır.

Öte yandan rekabetin içinde olmak isteyen Cambon bu tekniğin dışında bir yöntem deneyerek, filmlere alt yazı bastırır ve bu şekilde izleyiciyi kendine çekmeye çalışır (Scognamillo, 2003, s.16). Bu çerçevede sinemanın sessiz dönemi, sesin yokluğu izleyicinin filmleri anlamasında sorun teşkil etmiştir. Filmlerin daha iyi anlaşılabilmesi adına belli girişimler olmuştur. Seyircinin sinemada filmleri daha kolay anlaması adına çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Türkiye'de sessiz sinema ilk döneminde *Himmet Ağanın İzdivacı* ve *Leblebici Horhor* adlı yapımlar ilk sessiz filmler olarak sinema tarihinde yerini almaktadır (Derse, 2019, s.103). Türk sinemasında ilk döneminde filmler amatör ekipler tarafından yapılır. Bu dönemde dünya sineması filmlerin sesli mi yoksa sessiz mi olması gerektiği konuşulurken, 1897-1923 yılları arasında yapılan çalışmalar bilinçsiz şekilde oluşturulur. İlk dönemde bahsi geçen yapımların kimisi günümüze ulaşmaz. Kimileriye kısa parçacıklar şeklinde olması nedeniyle dönem sinemasına dair kayıpların büyük olduğunu göstermektedir (Sekmeç, 2017, s. 81). Türk sinemanın bütün dünya ile

neredeyse aynı anda başlamasına rağmen dünyadaki sektörel gelişmeleri yirmi yıl geriden takip ettiğini belirten Özön, ilk dönem sineması olarak adlandırılan bu yıllarda Türkiye'nin geriye düştüğünü dile getirmiştir (Zengin, 2017, s.28). Ülkemizde sinemanın gelişim süreci Özön'e göre geriden gelse de dünyadaki gelişmeler takip edilmektedir. Farklı ülkelerde mucit ve sinemayla ilgilenenler her zaman ses ve görüntünün eşlendiği bir aygıt olarak tasavvur etmektedir. Ses ve görüntüyü bir araya getirme iddiası kronofon adlı bir icat girişim haberi İstanbul'da şu şekilde yapılır:

İşte bu kere Fransız fotoğraf fabrikatörlerinden biri sinematoğraf ile fonotografi birleştirerek kronofon namıyla bir alet icat etmişti. Bu aletin bir kere Liyej Sergisinde icra edilen tatbikatı fevkalade parlak neticeler vermiştir. Adı geçen kişi fonograf aletiyle sinematografi aynı anda işleyen bir hale koymağa muvaffak olarak bu aleti icat eylemiştir. Artık bundan sonra meşhur bir artistin tavır ve hareketleri sinematograf ile seyredilirken hoş sesi de dinlenecektir. Sadanın (sesin) ufak bir değişmesi, çehrenin en ufak değişmesi bile bu alet sayesinde pek ala fark edileceği için adeta insan, karşısında hakiki artisti görüyor ve dinliyor gibi olacaktır. (Erdoğan, 2017, s.115)

Bu bilgiler ışığında görülmektedir ki dünya sinemasında görüntünün varlığı, beraberinde sesi de yanında gerektirmektedir. Bu doğrultuda girişimlere ihtiyaç duyulur.

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın sanatsal ifade biçimi olarak ele alınması, konu almış olduğu hikâyeyi kendine ait estetik bir şekilde ifade etme yeteneği ile mümkün olmuştur. Sinemanın bir dil oluşturması, kamera konumu, çekim ölçekleri, senaryo kurgu gibi araç ve yöntemlerin farkına vararak kullanımı ve perdeye aktarımıyla olduğu bilinmektedir. Bunun neticesinde sinemanın sessiz döneminde bu sanata dair anlatımla ilgili çeşitli denemeler meydana gelmektedir. Yapılan çalışmalar sinemanın estetik tarafına dair bir temel oluşturup sanatsal bir zemin meydana getirmektedir.

Sesli dönemin başlamasıyla farklı yönelimler meydana gelir, sinemasal anlatım, sesin varlığı ile köklü bir değişikliğe uğrar. Bu bağlamda bugün sinemaya etki eden sessiz sinemanın son dönemi ve sesli sinemanın ilk yılları sinema açısından önemli iki dönem olarak değerlendirilmektedir (Sunal, 2022, s.320). Sesin sinemaya gelişi

izleyici tarafından ilgi görür. Bu durum 1930 yılında yayımlanan Resimli Uyanış dergisinde şu şekilde aktarılır:

Sesli film sinemanın beynelminelliğini kaybettirir, dediler. Halbuki hiç de öyle çıkmadı; Fransızca, Almanca, İngilizce filmlerin İstanbul'da gördüğü büyük rağbet meydanda. Sesli film gösteren sinemalarda yer bulmak kabil olmuyor. Bütün halkın lisana aşına olduğu iddia edilemez. (Özkoçak, 2013, s.151 tarafından aktarılan Abisel, 2005, s. 11)

Sinemaya gösterilen ilgi Dorsay tarafından şekilde ifade edilmiştir: Batıdaki gibi zengin bir yazın geleneği özellikle roman geleneği olmayan, tiyatroyu ancak 20. yüzyılda toplum yaşamına sokma deneyine başlamış bir toplumda sinema çabucak yayılmış, kendine özgü yerini bulmuştur (Dorsay, 1985, s. 364). Öte yandan sinemanın sessiz dönemi dâhil müziğin sinemanın içinde yer aldığı bilinmektedir. Alpyılmaz'ın görüşüne göre:

Müziğin teknoloji ile ifadesinde fonograf, gramofon, radyo, sinema, televizyon, plak, kaset, internet gibi çeşitli araçlar/platformlar tarihsel süreç içerisinde kendi icra bağlamlarını yaratarak her türlü (sosyal, ekonomik, kültürel) üretim, tüketim, aktarım ve dönüşümün tekno-kültürel zeminlerde yaşanmasına neden olmuştur. (Alpyılmaz, 2021, s.150)

Bilinmektedir ki baskın bir sanat formu olan sinema çıktığı ilk günden beri içinde barındırdığı müzik tartışmalar ve araştırmaları beraberinde getirmiştir. Sinemanın sessiz döneminde tamamen sessiz olmadığı iddia edilmektedir (Otan, 2022, s.45). Türkiye'de sessiz sinema ilk döneminde, ses unsurunu müziğe dair kullanımla alakalı tek kaynak olarak nitelendiren Ercüment Ekrem Talu'nun hatıralarında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat Beyoğlu sinemalarında müziğin ihmal edilmediği ve kadın Gayrimüslim piyanistlerin bulunduğunu Konuralp aktarmaktadır. Fatih Aksoy'un Cosmographia sinema salonunda piyanistlerin varlığı ile ilgili anımsadıkları şu şekilde belirtilmiştir: "Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve yaşlı bir Fransız Hanım film süresince hafif batı müziği çalardı. Film boyunca süren piyano sesleriyle herkes yediği kabak çekirdeğinin çıtırtısı birbirine karışır, kendine özgü ses armonisi oluşurdu" (Konuralp, 2004. s. 60). Filmlerde müzik kullanımı 1920'li yıllara dayanmaktadır (Erdoğan, t.y). Sinematografin icadından sonra sesin henüz kullanılmadığı ancak gösterimlere salonda haricen çalınan müziğin eşlik ettiği sessiz

sinema dönemi olarak ifadelendirilen dönemde Türkiye’de teknik ve teknolojik gelişmeler farklı ülkelerden satın alınmıştır. Filmlerde ne tür müzik kullanıldığına dair önemli örnek Muhsin Ertuğrul’un 1922 yılında çekmiş olduğu *Boğaziçi Esrarı* filmiyle verilebilir. Film afişinde Büyük Alaturka Salon orkestrasının filme eşlik edeceği ve Türk eserlerine ait örneklerin filmde çalacağı yer almaktadır (Özkoçak, 2017, s.83). Türkiye’de sessiz sinema döneminde tüm dünyada olduğu gibi müzik kullanımının varlığından söz edilmektedir. Bu durumu Turgut Önen şu şekilde aktarmıştır:

Bana sinemacılık aşkı evimizin karşısında bulunan kışık Asrî Sinemasının müşterileri tarafından aşılانmıştır. O zaman bu sinemanın adı Türk Ocağı idi. O tarihlerde Adana’da kışık olarak üç sinema vardı. Bunlardan şimdiki Alsaray Sinemasının adı o zamanlar Elhamra idi. Üçüncü olarak şimdiki Merkez Bankası’nın bulunduğu yerde kiliseden bozma Yeni Sinema vardı. Çocukluğumun hatırladığım günlerinde bizler bu sinemalarda sessiz film seyrederdik. Bilhassa Asrî Sinemada Miss Prova isminde ecnebi bir aktrisin piyano nağmeleri arasında bir zamanlar Anadolu Ajansı Müdürlüğünü yapan Yusuf Ayhan Bey abimiz (halen sağdır) elindeki uzun sopası ile seyircilere filmi bir nebzecek olsun seslendirirdi. (Çam ve Şanlıer Yüksel, 2020, s.606).

Sinemanın ilk dönemlerinde filmler gösterilirken piyanoların eşlik etmesi hatta sinema salonlarının yapısına göre büyük orkestraların eşlik etmesi bir gelenek olmuştur (Ok, 2002, s.47). Türk sinemasının dünyada olduğu gibi ilk döneminde piyanoların ve orkestraların eşlik ettiği Turgut Önen’in verdiği bilgilerden çıkmaktadır. İlk sessiz filmler arasında yer alan *Leblebici Horhor* (1923) operet türü tiyatro eserinden uyarlanarak sinemaya dâhil edilmiştir. Bu filmde eserin orijinal müzikleri orkestra tarafından seslendirilmiştir. Operet eğlenceli, hafif konulu, içinde bestesiz konuşmalar bulunan ve basit müzik kullanılan müzikal çeşidi olarak tanımlanmaktadır. Fakat Türk Sineması ilk döneminde yapılan müzikal filmlere ulaşılmamaktadır. Muhsin Ertuğrul’un *Leblebici Horhor* (1923 ve 1934), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Cici Berber* (1933), *Milyon Avcıları* (1934) isimli operetleri kayıptır (Sağkan, 2010, s.12).

Sessiz sinema döneminde özel film şirketleri kurulmuştur. 1922 yılında Kemal film, 1928’te İpek stüdyolarının kurulması devlet dışında özel şirketlerinde sinemaya

ilgisinin başladığını göstermektedir (Becerikli, 2020, ss.154-155). İpekçiler film dünyadaki sektöre ait gelişmeleri takip etmiştir. Dönemin teknik yeniliklerini mümkün olduğunca salonlara uygulamıştır. Sessiz sinema filmlerinden önce film esnasında ve filmden sonra müzik yapan orkestralara görev verir. O dönem salonlarda ağırlık olarak filmlere piyano eşlik ederken, İpek Film önemli müzik şeflerini çalıştırır. Yapılan bu uygulama film afişlerinde vurgulanır. Böylelikle müziğin film izleme deneyiminde ne denli önemli bir parça olduğunun altı çizilmiştir (Özyılmaz, 2020, s.702)

Muhsin Ertuğrul dönemi Türk Sineması tarihinde Tiyatrocular Dönemi olarak ifade edilmektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan bir yıl önceyi kapsayan süreç on sekiz yıl sürmüştür (Şirin, 1998, s.15). Bu dönem de tiyatro sanatçıları filmlerde oynamış, oyuncu yetersizliğinden kaynaklı Dar-ül Bedayi (İstanbul Belediyesi Tiyatrosu) topluluk sanatçıları filmlerde yer almıştır. Ayrıca sessiz dönemin ilk yıllarında tiyatrodan sinemaya geçen oyuncuların olduğu bilinmektedir. Bu oyuncular tiyatrodan rollerini ezberleyip konsantre şekilde sergilemiştir. Fakat sinemada oyunun plan plan olması, sahnenin defalarca tekrarlanması oyuncuların konsantrasyonunu bozmuştur. Bu soruna çözüm olarak film yapımcı ve yönetmenleri çekim esnasında müzik kullanmayı denemiş ve böylelikle sinema müzik ilişkisi başlamıştır (Vardar, 2009, s.85). Öte yandan filmlerin sinematografik açıdan ihmal edilip tiyatronun anlatım gelenekleri kullanılmıştır. Bununla birlikte Türk Sineması'nda her türün prototipi yaratılmıştır. Bu bakımından teknik yönüyle ses, görüntü senkronizasyonu gelişmesi adına çalışmalar yapılmıştır (Yalvaç, 2013, s.12).

Sessiz sinema döneminde filmlerin daha iyi anlaşılması maksatlı sinemada ara yazı uygulanmıştır. O dönem İstanbul salonları başta Fransızca olmak üzere farklı dillerde ara yazılar ile izletilen filmler 1923 yılı itibarıyla Türkçe ara yazılara dönmüştür. Bu değişikliğin olma sebebi harf inkılabıdır. Bu gelişmeyle halkın filmlerle daha sıkı ilişki kurmaya başladığı söylenebilir (Noyan ve Ödekan, 2009. s.7 tarafından aktarılan Çağlayan, 2004). Sessiz sinema döneminde ara yazı uygulaması filmde sahneler arasında ve filmin öykü akış ilerlemesinde kullanılmıştır. Bu yazılar, genellikle beyaz bir fon üzerine siyah veya renkli harflerle yazılmıştır. Ara yazının kullanımı filmin geçtiği mekân hakkında bilgi vermektedir. Zaman atlamalarını gösteren ara yazılar, karakterin diyaloglarını veya önemli olayları izleyiciye

aktarmada kullanılmıştır. Ara yazıların sinemaya sağladığı bu katkılar beraberinde bazı sorunları getirmiştir. Bu sorunları Pierre Portre şunları dile getirmiştir.

Ara yazılar, imgeleri can sıkıcı bir şekilde ikiye bölerek görüntüyü izledikten sonra yazısının okunmasıyla, filmin ritminin de bölünmesine neden olur. Bir filmi izlerken seyirci, bir yanda imgeler diğer yanda ise alt yazıların bulunduğu izlenime sahip olmaktadır. Bu karşıtlığın ortadan kaldırılması ve imgeler ile yazıların aynı ritim içinde kaynaşmaları gerekir. (Mitry, 1989. s.143)

Öte yandan sessiz film döneminde, Türkiye’de ara yazılar film aralarında da verilir. Bu yazılar süslü şekilde yansıtılır. O dönem öğretici, bilgilendirici ve uyarı niteliğinde ara yazılar sinemada perdeye yansıtılmaktadır. Yazılardan bazıları şu şekildedir.

Yazıları kendi kendinize okuyun, Yüksek sesle okumak yanınızdakini rahatsız eder”. “Hanımlar şapkanızı biz de beğeniyoruz, ama lütfen onları çıkarın”. “Evde yere tükürmüyorsunuz tabii; burada da tükürmeyin”. “Baylar Bayanlar bu sinemaya gönül rahatlığı ile gelebilirler, çünkü burada sizleri rencide edici filmler oynatılmamaktadır. (Tamer, 1989. s.17)

Tüm bu veriler ışığında, ara yazı filmdeki bilgiyi izleyiciye aktarmak için kullanılan bir terimdir. Türk sinemasının sessiz döneminde, diyalog ve anlatımı aktarmak için yaygın şekilde kullanılmıştır. Özellikle sessiz dönem ve erken dönem sesli filmlerde kullanılmıştır. Ancak, teknolojik gelişmelerle birlikte film tekniklerinin ilerlemesi ve diyalogların doğrudan sesli olarak aktarılması, ara yazı kullanımının azalmasına ve nihayetinde ortadan kalkmasına yol açmıştır.

Toplumsal yapının bir ürünü olan sinemadaki teknolojik gelişmeler ve yenilikler bu sanatı etkilemiş ve geliştirmiştir. Bu gelişme ve etkilerden biri de sinemaya sesin gelişi olarak kabul edilmektedir. Sinemada ses temel unsurlardandır. Ses olgusu, teknik bir unsur olmanın yansıra filmin anlamına katkı sağlayan estetik bir ilkedir. Sesin görüntüye dahil olması, görüş alanı sınırlı olan insanın, sesin varlığını fark etmesinde etkili olmuştur (Özön, 2008, s.145). Görüntü ve ses birbirinden bağımsız unsurlar olmakla birlikte bir araya geldiğinde yeni bir form halini almaktadır. Görüntüye dahil olan ses uyumlu bir tamamlayıcı olmanın yanı sıra aynı zamanda görüntünün de önemli bir bağıni oluşturmaktadır. Her iki unsur birbirinin bileşeni

olduğundan biri diğerrinin fonksiyonudur. Görüntü ve ses birbiriyle bağlantılı olduğu gibi aynı zamanda her iki unsur birbirinin tamamlayıcısıdır. Gerçekte, hissedilmekte olan ve deneyimlenen şey duyulan ve görülenin bileşenidir (Flinn, 1992, s.46). Öte yandan sinemaya sesin dahil olması görselliğin yanında işitsel bir yapı kazandırmıştır. Sinemada ses; doğal sesler, diyaloglar, üst ses, ses efektleri ve müzik olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bir film oluşturulurken atmosfer yaratımı için görüntü ile sesin tüm bu elemanları kullanılmaktadır (Yılmaz, 2019, s.28). Ses unsurunun sinemaya dahil olması bir farklılık ve canlılık kazandırmıştır. Sinemayı gerçeğe yaklaştıran belli başlı unsurlar bulunmaktadır. Şüphesiz ki sesin öğeleri, konuşmalar (diyalog), doğal sesler, ses efektleri ve müzik gibi unsurlar gerçeğe yaklaştırmaktadır. Ayrıca sinemanın daha akıcı olmasını sağlamaktadır (Şirin, 1998, s.1). Bu bağlamda Türkiye’de İstanbul sinemalarında ilk sesli film *Kadının Harbe Gidişi* filmidir. 25 Eylül 1929 tarihinde Opera Sineması’nda gösterilir. Filmin en önemli özelliği ilk sesli galası olan yapım olmasıdır (Akçura, 1995, s.11). Dünyadaki sesli film yapımı ülkemize göre bir hayli erken başlamış, Türkiye sesli döneme geç girmiştir. Fakat sesli film yapımlarının geç girmesi bazı açılardan iyi olduğu yorumunu beraberinde getirmiştir. Ses teknolojisinin dünyada belirli bir sistemsel yapıya oturması yanlış yapılacak bir sistem tercihini azaltmıştır yorumu yapılabilir. Tüm bu gelişmeler ışığında sesle ilgili çalışmalar Türkiye’ye yansımış ve Türk sineması tiyatrocular dönemi olarak ifade edilen süreçte Muhsin Ertuğrul *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmini sesli çekmiştir. Bu eser Türk sinema tarihinde ilk sesli film olma özelliğini taşımaktadır. Muhsin Ertuğrul Türkiye’de sessiz sinema dönemini bu filmle sonlandırarak sesli dönemi başlatmıştır (Yurdagül ve Elitaş, 2013, s.48). İlk sesli film olan *İstanbul Sokaklarında* ilk şarkılı melodram film olma özelliği de taşımaktadır (Konuralp, 2004, s.65). Öte yandan filmde yer yer Arapça, Fransızca ve Rumca konuşmalar bulunmaktadır. Film bu sebeple ülke genelinde beğeni kazandığı gibi komşu ülkelerde de beğenilmiştir (Onaran, 1981, s.190). Görülmektedir ki sesli sinemanın ülke sinemasına girmesiyle diyaloga yer verilip, diyalog vasıtasıyla film ülke sınırlarını aşmıştır. Farklı coğrafyalarda izleyici tarafından beğenilmiştir. Öte yandan ilk sesli film üzerine yapılan diyalog çalışması için yönetmen Muhsin Ertuğrul Paris’e gitmiştir. Sinemada sesin önemini kavrayan Ertuğrul Avrupa’ya gidip film seslendirmeleriyle ilgili çalışmalar yapmıştır. Onaran, Muhsin Ertuğrul’un sinemasındaki bu durumu şekilde aktarmıştır: “Filmin dış

sahneleri, Türkiye’de, Mısır’da ve Yunanistan’da sessiz olarak çekilmişti. Bunları seslendirmek ve iç sahnelerini de doğrudan doğruya sesli olarak almak üzere teknisyen, idareci ve oyuncularından oluşmuş bir ekip Muhsin Ertuğrul’la birlikte Paris’teki Epinaý Stüdyoları’na taşındılar” (Onaran, 1981, s.190). Sessiz şekilde çekilen filme daha sonra seslendirme yapılmıştır. Film oyuncuları Paris’e gidip oynadıkları filmin seslendirmesini yapmıştır. Oyunculardan Semiha Berksoy filmin seslendirmesi ilgili şu ifadelerde bulunmuştur:

Muhsin Bey bizi Paris’e götürdü. Feriha Teyfik’te vardı. Onun son çevirdiği Kaçakçılar filmi sessizdi. Benim oynadığım film olan İstanbul Sokakları’nda ilk sesli Türk filmidir. Hatta aynı yıl 1931’de Almanya’da Brigitte Helm ilk sesli filmi çevrilmişti. Bizim gibi yani. Muhsin Bey sesli film çevrilmesi işinde ön ayak oluyor. Biz de sesli film stüdyosu yok o zaman. O yüzden Paris’e gidiyoruz. Orada Epine stüdyosunda çalışıyoruz. Aynı stüdyoda Rene Clair de çalışıyordu. Meşhur rejisör, onu da gördüm orada. Muhsin Bey yanında Fenol Farkaj çalışıyordu. Bu zat çok ünlü bir film operatörü, bizim filmi çekti. (Pehlivan, 2003, s.9)

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye’de de sesin sinemaya dahil olmasıyla müzikal filmlere ağırlık verildiği görülmektedir (Ok, 2002, s. 35). 1931-1935 Yılları arasında Vodvil, Operet örnekleri sunulmuştur. *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Cici Berber* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), gibi sahne müzikalleri çekilmiştir (Pehlivan, 2003, s.10).

Muhsin Ertuğrul’un yurtdışına film seslendirmesi için gidişi film maliyetini artırmıştır. Maliyeti azaltmak maksatlı Türkiye’de 1932 yılında sesli film stüdyosu kurulmuştur. Muhsin Ertuğrul bu dönemde teknolojik manada bazı girişimlerde bulunmuştur. Ertuğrul sinemayla ilgili teknik cihazları ülkeye getirmiştir. Bunun yanında bu cihazların eğitimi ile ilgili çalışmalar da yapmıştır. Yurt dışından ses mühendislerini Türkiye’ye getiren yönetmen ayrıca yurt dışına eğitim için elemanlarını göndermiştir. Bu konuyla ilgili İpekçi ailesinin üçüncü kuşak sinemacılarından Gönen İpekçi hatıralarında şunları ifade etmiştir:

Stüdyo kurulurken, Almanya’dan Klank marka makinalarla birlikte bir de ses mühendisi geldi (W.Morgen). Altı ay kadar stüdyoda bulundu. Osman İpekçi onunla çalıştı ve o da ses mühendisi oldu. Zaten elektrik mühendisliği tahsil etmişti. Stüdyonun yapımında birçok zorluklar yaşandı. Örneğin o zamanlar sunta yoktu.

Preslenmiş samandan yapılmış panolarla, duvarların izolasyonu sağlanıyordu. Stüdyonun müdürü babam Vahit Bey'di. Çocuk yaşında orada filmlerin çekilişini seyrederdim. Bir Millet Uyanıyor'un çekilişini hatırlarım. Hatta hiç unutmam, Cahide Sonku ilk olarak Cici Berber'in dans heyetinde görev almıştı. (Liman, 2009, s.30)

Film eleştirmeni ve kuramcısı Nijat Özün Türk sinemasını gelişmeler doğrultusunda dönemlere ayırmaktadır. 1922-1933 seneleri arasındaki sürecin Tiyatrocular dönemini kapsadığını belirtmektedir (Becerikli, 2020, s.155). Bu dönemin egemenliği Muhsin Ertuğrul'dadır. Ayrıca Ahmet Fehim, Fikret Karaközoğlu ve Faruk Kenç gibi isimler bulunmaktadır. Bu dönemde özellikle Faruk Kenç'in yapmış olduğu çalışmalar dikkat çekmektedir. Faruk Kenç, Türk sinemasına Dublaj yapımı getirmiştir. O dönem sesli çekim yapacak kameralar İpek Film'de bulunmaktadır. Bu film şirketi dışında sesli film stüdyosu bulunmamaktadır. Tüm imkânları elinde bulunduran Muhsin Ertuğrul Faruk Kenç'in bu imkânları kullanmasına müsaade etmemiştir. Sesli çekim yapmaktan vazgeçen Kenç dublaj yapımına yönelmiştir. Bu girişim Muhsin Ertuğrul'un tek elden iş yapmasını engellemektedir. Faruk Kenç'ten sonra Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Şakir Sırmalı gibi isimler de dublaj yöntemi kullanmıştır (Saydam, 2012, s.45). Faruk Kenç, yurtdışından Türkiye'ye döndüğünde Muhsin Ertuğrul'un sektörü tek elde tuttuğunu ve yönetmenin film anlayışı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

Türkiye'ye döndüm, Türkiye'de İpekçilerden başka film olayı yok ne stüdyo olayı ve ne teşebbüs. Her şey Muhsin'in idaresi altında, daha doğrusu tekeli altında. Şehir tiyatrosu oynuyor, Muhsin çekiyor. Ben onun yaptığı filmleri hiç beğenmedim, çok tiyatro kokuyordu, bence film den haberi yoktu, filmin f'sini bilmiyordu. Ecnebi filmleri alıyor, onları Türkçeye çeviriyorlar sonrada aynı sahneleri çekiyorlar. Mesela, Bataklı Damın Kızı, Cici Berber, Şehvet Kurbanı gibi filmler hep böyle çevrildi. (Sağlık, 1996, s.100)

Faruk Kenç, 1942 yılında sessiz olarak çekilen *Dertli Pınar* filmini daha sonra dublaj yöntemiyle sesli hale getirmiştir. Türk sinemasında ilk kez yapılan bu yöntemi Kenç şu şekilde aktarır:

Baktım dublaj film yapıyorlar, yani Türkçeleştiriyorlar, ben neden böyle bir şey yapmayayım deyip Dertli Pınar'ı çektim. Baştan aşağı dublaj yapmak suretiyle bir film meydana getirdim. Böylece Türkiye'de ilk kez tamamen sessiz bir film çekip

dublaj yapmış oldum. Ondan sonra, şimdi de olduğu gibi herkes film yapmaya başladı. Öyle ki yılda 200-300 film çekilir oldu. Bu Colomb'un yumurtasına benziyor. Colomb yumurtayı dik tutabilir misiniz diye sormuş herkes uğraşmış yapamamış. Colomb vurmuş yumurtayı oturtmuş. İşte bende onun yumurtası gibi film yaptım, böylece herkes film yapmaya başladı. Ben yapmasaydım Türk filmciliği belki bu kadar ilerlemeyecekti. (Sağlık, 1996, s.100)

Teknik düzeyde sesli çekim ekipmanlarından yoksun olan sinemacılar dublajın gelmesi ile filmleri sessiz çekip seslendirme yolunu kullanmıştır. Tiyatrocular dönemi olarak ifade edilen Muhsin Ertuğrul döneminde kendisi ve çevresindekiler sinema sanatının duygudan yoksun ve sinemanın tiyatrodan farklı olduğunu kavrayamamıştır. Sinemanın gerçek yapısını sinemaya yansıtamamıştır. Muhsin Ertuğrul döneminin kusurlu olduğunu sinema eleştirmeni Özön de boşa giden yıllar olarak ifade edip, *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* dışında dikkate alınacak film olmadığını belirtmiştir (Akın, 2019, s.47). Faruk Kenç'in dublaj tekniği ile sinemada geçiş dönemi yaşanmıştır. Dublaj tekniğinin olumlu yönlerinin yanı sıra olumsuz tarafı da bulunmaktadır. Günümüze kadar dublaj geleneğinin Türk sinemasına yerleşmesine olanak sağlamıştır. Sinemada teknik imkanların artması bir film endüstrisinin oluşmasına rağmen dublaj yönteminden vazgeçilmemiştir (Coşkun, 2009, s.25).

Toplumsal tüm olaylar her alanı etkilediği gibi sinema sektörünü de etkilemektedir. 1939 yılında sinema alanındaki atılım İkinci Dünya savaşının etkisiyle birlikte Türk sinemasında ilerleyişi durdurmuştur. Bu sürece kadar yurt dışından özellikle Avrupa'dan gelen filmler yerini Mısır'dan ihraç edilen filmlere bırakmıştır (Coşkun, 2009, s.25). Cumhuriyetin ilanından sonra Avrupa ve Amerika içinde müzik barındıran filmler izleyicinin beğenisine sunulmuştur. Müzikli filmler halk tarafından ilgi görmüştür (Noyan ve Ödekan, 2009. s.7.). 1939'lu yıllara kadar Türk izleyicisine genelde Vodviller, Operetler, Müzikal filmler izletilir. Türk sinemasında da bu tarzların etkisi gözlenmektedir. Fakat Mısır'dan ihraç edilen filmlerle birlikte bol şarkılı Abdül Vahap'lı, Ümmü Gülsüm'lü filmler izleyici ile buluşmuştur. Öte yandan Mısır filmlerinde geleneksel motiflerin kullanılmasıyla doğuya özgü anlamlar işlenmiştir (Ok, 2002, s.35). 1938 Yılı *Aşkın Gözyaşlar* filmi acı bir hikâyeye sahip melodram özelliği taşımaktadır. Mısırdan gelen bu film Türk izleyicisi tarafından beğenilmiştir. Film aylarca gösterimde kalmıştır. Toplum

tarafından filmin ilgi görmesi geçmişte Mısırın yıllarca Osmanlı devleti egemenliğinde olması kültürel aşinalık olmasından kaynaklıdır. Uzun yıllar boyunca Arap şarkılarını radyolar vasıtasıyla dinleyen Türk halkı, Arap müziklerini tanıyarak benimsemiştir. Filmlere ilginin yüksek olmasının gerekçelerinden biri de Türk sinema izleyicisinin sesini sevdiği sanatçıları görmek istemesidir. Bu durum sinema salonlarına ilgiyi artırmıştır (Akbaş, 2019, s.280). Öte yandan sinema salonlarında kalabalık kitleleri gören ülke sinemacıları çalışmalar yapmıştır. Mısır film sektörünün önüne geçmek için Türkiye’de çalışmalar yapan Muharrem Gürses şu ifadelerde bulunmuştur:

Bir dönem Türkiye’yi Arap filmleri istila etmişti. Bir gün bütün yapımcıları topladım ve ‘Biz Arap filmlerini buraya sokmayacağız’ dedim. Kararlıydım. ‘Melodram tarzında öyle eserler yazacağız ki en iyisi olacak’ dedim ve yaptım. Böylece Arap filmlerinin hâkimiyetini kırdık. Aşkın Gözyaşları filmini izlerken hıçkırığa hıçkırığa ağladım ve hep ‘Bu filmi biz nasıl yaparız?’ diye düşündüm. O sıralarda hiçbir Türk filmi Aşkın Gözyaşları kadar tanınmıyordu. Ben yapınca çevremdekiler ‘‘Aaaa Muharrem Arap filmlerini taklit ediyor’’ diye beni tenkit ettiler. Ben o filmleri taklit etsem o filmlerin aslı gelir benimkiler iş yapmazdı. Demek ki onun üstüne çıktım ki dışarıdan getirmediler o filmleri. (Akbaş, 2019, s.280 tarafından aktarılan Kirel, 1995, s.61)

Öte yandan Mısır’dan ihraç edilen filmler ilerleyen yıllarda Türkiye’de geniş kitlelere ulaşacak olan Arabesk müzik tarzının temelleri oluşturmıştır. Bu yıllarda Mısırdan gelen film sayısı oldukça fazladır (Şirin, 1998, s.17). Dışarıdan gelen, ihraç edilen filmler ülke sinema sektörüne olumsuz yönde etki etmiştir. Yeni film üretmekte zorluk yaşanmıştır. Bu dönemde Türkiye’de sadece otuz yedi film üretimi yapılmıştır. Yapılan bu filmlerde de Mısır filmlerinin etkisi görülmüştür (Erkılıç, 2003, s.49). Öte yandan Mısırdan gelen filmlerin konuşmaları Türk diline çevrilip şarkılar orijinal halleriyle izleyiciye sunulmuştur. Bu dönem yapılan filmler uzun şarkılarla doludur. Ehramlar, Palmiyeler, Nil nehri görüntüleriyle süslenen filmler şarkı sürelerinin uzun olmasından dolayı uzun sürmüştür. Bu duruma çare arayan sinemacılar filmleri kendi koşullarına uydurma gereksinimi duymuştur. Bu dönemde şarkılı filmlerin yaygın olması bazı şarkılardan notalar alınıp Türkçe sözler eklenerek uygun hale getirilmiştir. Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Zeki Duygulu gibi besteciler ve icracılar Arap filmlerine müzik yapmıştır. Bu icracılar Türk müzik

makam ve formlarını eklemiştir. Bir süre sonra izleyici bu çalışmaları beğenmiştir. Yapımcılar artistlik koşul aramadan bu isimlerin rol aldığı filmler yapmıştır. Seyirci oyundan ziyade bu sanatçıları görüp dinlemek istemiştir.

Sinema sanatının dili ve estetiği, görüntülerle yaratılan anlatım biçimine eklenmiş olan öğelerle farklı manalar kazanmıştır. Bu oluşumlardan birinin de şüphesiz ses ve öğelerinin olduğu bilinmektedir. Türk sineması geçiş döneminde ses öğelerinin varlığı görülmektedir. Fakat bu yıllarda filmlerde müzik olgusunun önde gelen bir unsur olduğu verilen bilgiler dâhilinde gözlenmektedir. Öte yandan Türk sineması, yüzyılı aşkın süre içinde çeşitli etmenlerle dram, melodram gibi çeşitli değişimler yaşamıştır. Bu değişim noktalarından biri de Mısır filmlerinin Türkiye’de gösterilmesiyle sinemada yeni tür akımlarının doğmasını sağlamasıdır (Sözen, 2009, s.148). Bu dönemde Mısır filmlerinin meydana getirdiği bir kültürel alt yapı oluşmuş bu bağlamda 1950’lerde Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Atıf Yılmaz gibi isimler Mısır filmlerinin oluşturduğu kültürel alt yapıdan fayda sağlayarak Türk sinemasında nitelikli filmler yapmıştır (Akbaş, 2018, s.147). 1950’lerde sinemaya dahil olan yönetmenler, tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden kurtulup, sinema dilini kullanan film örnekleri vermiştir. 1950’lerde Türkiye’de Arap şarkıcıların yerini ülke şarkıcıları almıştır. Kullanılan enstrümanlar değişmiş, başrollerde şarkıcılar yer almıştır. Daha sonraki süreçte Hint filmlerinin girdiği ülke sinemasında o dönem *Avare* filmi gişede rekor kırmıştır. Bu süreç içinde Filmlerde oynayan Türk kadın oyuncular ve Hintli kadın oyuncuların giyim tarzı değişmiştir. Kadınların daha açık giymeleri Arap filmlerinin önüne geçmiştir. Sinemada kullanılan müzik tamamen ticari düşünülmüştür. Nedim Otyam, Yalçın Tura, Metin Bükey gibi isimler filmler için kaliteli müzik yapmaya çalışan belli başlı isimler olarak fark edilmiştir. Fakat o dönem için iyi müzik yapan yeterince kadro oluşmamıştır (Şirin, 1998, s.33). 1951 Yılında filme özel ilk müzik çalışması gerçekleştirilmiştir. *İstanbul’un Fethi* filmi Nedim Otyam tarafından bestelenmiştir. Bu filmde 48 kişinin yer aldığı bir orkestra, 150 kişiden oluşan bir koro müziğin hazırlığında yer almıştır (Konuralp, 2004, s.71). Bu çalışma ile birlikte Nedim Otyam uzun yıllar filmlere özel müzikler üretmiştir. 1953-1954 yılında Türk Film Dostları Derneği tarafından film şenliği yapılmıştır. Gerçekleştirilen şenlikte en iyi fono müzik ödülü Nedim Otyam ve Orhan Barlas’a verilmiştir (Doğan, 2009,

s.104). Türk sinemasında ilk kez gerçekleşen müzik ödülü, sinemada hikâye anlatmanın; göstermek ve konuşmanın ötesinde farklı bir biçimde müzik vasıtasıyla yapıldığını göstermektedir. 1960'lı yıllar müzik kullanımda yeni eğilimlerin meydana geldiği dönem olarak değerlendirilmektedir. Yeni bestecilerin sayısı 60'larda artış göstermiştir. Bu artışa paralel olarak sinema filmlerinde kullanılan müziklerde de artış olmuştur (Alço, 2013, s.146). Nedim Otyam, Yalçın Tura, Metin Bükey gibi isimler bu dönemde sinemada müziğe katkı sunan önemli isimler olarak bilinmektedir (Ok, 2002, s.8). Türk sinemasının önemli eserlerinden olan *Sevmek Zamanı* (1965) film müziğini Metin Bükey hazırlamıştır. *Sevmek Zamanı* filminde müzik etkin bir şekilde kullanılmış, uygun sahneler yerleştirilip anlatıya katkı sağlamıştır. 1970'ler popüler müzik tarzının etkili olduğu süreçtir. Cahit Berkay, Esin Engin, Melih Kibar, Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan, Arif Erkin gibi isimler film müzikleri üretimine katkı sunmuştur. Yapımcılar tarafından filmlerin hazırlanış süresi mümkün olduğunca kısa tutulmuştur. Bunun sebebi yapımcıların maddi olarak daha az bütçe ayırmak istemesidir. Bu dönemde filmler yirmi günde hazırlanmıştır. On gün içinde montaj, seslendirme gibi işlemlerden geçmiştir. Bu durum filmler için üretilecek müzik yapım süresinin kısıtlı olmasını beraberinde getirmiştir. Cahit Berkay film müziklerinin kısa sürede hazırlandığını şu şekilde ifade etmektedir:

Atıf ağabey, filmde birbirini seven iki genç var, bunların kovalamaca sahneleri var. Bir de onlara davulla pata küte bir şeyler yapabilir misin? dedi. Bende sanıyorum o an yapılacak. Ağabey şimdi mi yapacağız dedim. Yok yahu ne zaman yaparsın dedi. Ben yarın olur mu dedim. Oda gülererek olur dedi. Ve ben gece müziği hazırladım. Ertesi gün dört kişilik bir grup yaptık. Uğur Dikmen notaları yazdı, dağıttık. Biz bir günde koskoca filmin müziğini hazırladık, kayıtları iki gün sürdü tabii ki. Bu birdenbire olay oldu Yeşilçam'da. Kulaktan kulağa "Cahit Berkay iki günde müzik yaptı" falan diye haberler dolaşmaya başlamış... Yeşilçam'ın sorunu şuydu; o dönem yapımcılar filmlere uzun süre para bağlamak istemiyorlardı. (Boz, 2017, s.90)

Cahit Berkay *Dila Hanım* (1977), *Devlerin Aşkı* (1976), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978) gibi filmlerle bütünleşmiş 190 film müziği yapmış ve filmler için hazırladığı müzikler geniş kitleler tarafından beğenilmiştir. 1980'lerde sinemada arabesk olgusu ortaya çıkmıştır. Melez bir tarz olan Arabesk'in kökeni 1960'lı yıllardır. Arap tarzında yapılmış (Fransızca, Arabesque; İtalyanca, Arbeco) anlamına gelen tarz,

birçok müzikoloğa göre, Arap halk müziğinin, Türk halk müziğiyle Türk sanat müziğini kucaklayan Türk versiyonu olarak ifadelendirilmektedir (Yalvaç, 2013, s.51). Arabesk olgusu müzikle tezahür etmiş, müzik ile fark edilmiştir. Fakat sadece müzikle sınırlı olmadığı bilinmektedir. Arabesk müzik toplumda birtakım değişiklikler ile kendini göstermiştir. Bu değişimi Bilgin şu şekilde ifade etmektedir: 1950 sonrası, Türkiye'nin hızlı sosyal ve kültürel değişimler yaşandığı yıllardır. Sosyal kültürel değişme dinamiği mekân seviyesinde şehirlere; grup seviyesinde, bürokrasiden sivil gruplara; egemenlik ilişkisi esasında ise siyasetten iktidara doğru değişme eğilimi içerisindedir (Bilgin, 2010, s.294). Arabesk kültürün oluşumunda taşrada yaşayan insanların köyden şehirlere taşınıp göç etmesi, yapılan göçler sonrası meydana gelen konut sorunu ve gecekondulaşma gibi unsurlar yer almaktadır. Arabesk kültür beraberinde arabesk müzik tarzını ortaya çıkarmıştır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses gibi isimler bu dönemde ön plana çıkmıştır (Kırık, 2014, s.90). Arabesk müziğin garibanlığı, yoksulluğu ve acıyı temsil ettiği söylenebilir. Arabesk şarkılar aşk, acı, keder, ıstırap, ayrılık, dert, kötü kader gibi duyguları aktarmaktadır. Bu müzik tarzı sadece müzik olarak kalmamış, geniş kitlelere ulaşan sinema sanatında da varlığını göstermiştir. Arabesk, Türk sinemasında farklı bir türün oluşmasını sağlamıştır. Bu tür sinemanın tüm mizansen unsurlarına ayrı bir biçim olanağı sunmuştur. Arabesk müziğin popüler olması, arabesk müzik sanatçılarının da sinema dünyasında yer bulmasını sağlamıştır. Birçok arabesk müzik sanatçısı, sinemada oyunculuk yaparak filmlerde başrol oynamıştır. İlk arabesk film Lütfi Ömer Akad'ın yönetmenliğini yaptığı, Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) filmidir. Bu tarzda 1984 yılına kadar 245 arabesk film çekilmiştir (Yıldız, 2020, s.33). Dönemsel olarak değerlendirildiğinde çekilen yüzlerce film hem arabesk müziğin sinemadaki etkisini artırdığını hem de sanatçıların popülerliğini sinema platformunda da kullandığını göstermektedir. Yapılan arabesk şarkıların, arabesk filmlere dönüştüğü görülmektedir. 1980'ler Türk sinemasında geniş kitlelere ulaşan arabesk filmler gecekondu, göç, kentleşmeye dair şehirleri, modern insanları, lüks arabaları, lüks evleri ve para gibi varlık göstergesi objeleri izleyiciye sunmuştur. Arabesk filmlerin Türk sinemasına olumsuz etkisi ise klip mantığıyla çekilmesi ve hikayesi bilinen filmler üretilmesidir (Kıraç, 2012, s.145). 1990'lı yıllarda toplumsal değişimle birlikte popüler müziğe yönelik beraberinde arabesk müziğin sinemada etkisini

azaltmıştır. Ancak arabesk müziğin geçmiş yıllardaki etkisi ve katkısı Türk sinema tarihinde önemli yer tutmaktadır. 1990'lar ve 2000'lerde Türk sineması yeni bir arayışa girmiş ve Yeşilçam sineması tamamen son bulmuştur. Sinema sektöründe yer alan yönetmenlerin bazıları 1990'lı yıllarda filmlere özel müzikler yaptırmıştır. Yönetmenliğini Mustafa Altıokların yaptığı *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) filminin müziklerini Tuluyhan Uğurlu müzik yapmıştır (Erdoğan ve Beşevli Solmaz, 2005, s.142). Dönemin en pahalı filmi olan *İstanbul Kanatlarımın Altında* için özel tasarlanan müziklere iki buçuk milyon lira bütçe ayrılmıştır. Müzik albümü yapılan filmin şarkıları televizyon kanallarında videolarla servis edilip geniş kitlelere ulaşmıştır (*İstanbul Kanatlarımın Altında/Tuluyhan Uğurlu* 2023). Bu bağlamda sinemada müziğin ayrı bir yerde konumlandığı, ticari olarak değerlendirildiği görülmektedir. Çağdaş dönem olarak adlandırılan 2000'li yıllarda Türk filmlerinde müzik atmosfer yaratım güçlendirmede ve duygusal bağ kurmada önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Öte yandan bir dönem dünya sinemasında oldukça sık kullanılan müzikal filmler Türkiye'de 2000'li yıllarda üretilmiştir. 2004 yılında yapılan *Neredesin Firuze* ve *Yedi Kocalı Hürmüz* (2009) bu anlamda Türkiye'de üretilen müzikallerden farklı bir yerde durmaktadır. Dünya sinemasında olduğu gibi sinemamızda da müziğin önemi kavranmış, sessiz dönem dahil olmak üzere müziğe önem verilmiştir. Türk sineması tarihsel sürecinde filmlerde müziğe başvurulmuştur. Filmlerde müzik kimi yönetmeler tarafından dramatik duyguyu artırmak için sıklıkla kullanırken, kimi yönetmenler müziğin gerçeklik duygusunu yok ettiği düşüncesi ile daha minimal düzeyde kullanmıştır. Sinemanın gayelerinden biri hiç şüphesiz film sahnesindeki atmosferi izleyiciye aktarmaktır. Bu bağlamda müzik atmosfer yaratımında kullanılmaktadır. Filmde karakterlerin zihin dünyasından geçenleri yansıtmak için de müzikten yararlanılmaktadır. Filmlerde, o an, sahnedeki duyguyu aktarmak maksatlı müzik kullanıma sıklıkla başvurulmaktadır. Ayrıca müzik kullanımı ile filmin ilerlemesi akışın sağlanması için müzik kullanılmaktadır (Konuralp, 2004, s.112).

3.6.Türk Sinemasında Ses Efektı

Sinema seyircisi film izleme esnasında genel olarak diyalog ve müzik seslerini duymaktadır. Ancak film sahnesinde arka planda izleyicinin algılayamadığı birçok ses bulunmaktadır. Diyalog ve müziğin dışındaki tüm bu sessel öğeler efekt olarak

ifade edilmektedir. Ses efekt uygulaması yapılırken tasarım esnasında, görüntüyle anlatılmak istenen ses efekt kullanımı vasıtasıyla desteklenmekte ve film evreninde doğal bir parça haline gelmektedir (Sözen, 2003, s.185). Doğal ya da doğal olmayan efektler olmak üzere iki gruba ayrılan ses efektleri görüntü gücünü artırmada önemli bir yere sahiptir. Filmlerde tamamlayıcı olan ses efekt kullanımı Türk sinemasında kurumsallaşmamıştır. Zanaatkar kişiler tarafından usta çırak ilişkisi ve bu kişilerin kendi kişisel gayretleriyle ilerlediği bilinmektedir. Türk sinemasında, sahnenin gerçekçi olması için kullanılan ses efektleri fiziksel-mekanik olarak kullanıldığı gibi teknolojik gelişmelerle birlikte dijital olarak da üretilmektedir. Fiziksel-mekanik efektler film çekilirken, silah ve çeşitli patlama yapılan sahnelerde kamera önünde çekim yapılırken uygulanmaktadır (Zinderen, 2012, s.69). Bu bağlamda Türk sinemasının teknolojiden yoksun olduğu dönemlerde efekt kullanımı için çok basit yöntem ve gereçlere başvurulmuştur. Filmde selafon kâğıdı buruşturularak bir yangında çıkan ses üretilmeye çalışılmış, yumruk sesi yaratabilmek için gazeteler tomar haline getirilerek kullanılmıştır. Bir silahtan çıkan sesi vermek için o an tek bir alkış sesiyle silah patlama sesinin çıkarılması fiziksel- mekanik bir ses üretimi olarak ifade edilebilir (Özkoçak, 2013, s.236). Basit ve yaratıcı yöntemler vasıtasıyla fiziksel-mekanik efekt üretimi yapılması ve Türk sinemasında ses efekti kullanımı, gerçekçiliğe katkı sunmaktadır. Dramatik bir etki yaratma bağlamında katkı sağlama, efektin bir yardımcı unsur olarak kullanıldığını göstermektedir. Öte yandan Türk sineması açısından önemli olarak atfedilen filmlere müzik besteleyen müzisyenler filmlere ses efekt tasarımı da yapmıştır. Cahit Berkay 1970’li yıllarda Synthesizer adı verilen osilatör ile efekt üretimi gerçekleştirmiştir. 1975 Yılında yapılan *Deli Yusuf* film ses efektlerini üreten Cahit Berkay efekt üretimini şu şekilde ifade eder:

“...Atıf Yılmaz “Ya Cahit...” dedi. Biz bir film çektik, filmde akıllı araba var. Kötü insanları arabadan fırlatıyor, kapıyla çarpıyor, havada uçuruyor falan. Ona efekt sesler yapmamız lazım. Duyduk ki o aletler sizde varmış.” O arada da Dikmenle arkadaşlığım başladı, onunla beraber bir şeyler yapıyoruz. Uğur’la beraber “synthesizer” dediğimiz cihazı kullanıyoruz ki bu eski sistem ses üreten bir osilatördü. Hani Mickey Mouse filmlerinde vardır; kedi bir pati vurur fareye, fare havada uçarken alttan bir ses olur “piçuv” diye. İşte filme bu şekilde senkron sesler üreteceğiz. Biz yaptık bunlar, Atıf Ağabey’in çok hoşuna gitti. (Boz, 2017)

Ses efektleri dijital olarak birçok ülke tarafından geliştirilmiştir. Buna karşın Türk sinemasında yeterince gelişmediği bilinmektedir. Ses efekt üretiminde kullanılan bir diğer teknik Foleydir. Ses efektlerinin anlatıma derinlik, canlılık ve gerçeklik kattığı sinemada, bu durum foley tekniği kullanarak gerçekleştirilmektedir. Jack Foley tarafından bulunan teknik bir film sahnesinde arka planda kalan (ayak sesi, sandalye gıcirtısı, kağıt hışırtısı) ses efektlerinin stüdyo ortamında gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir (Özkoçak, 2013, s.132). Diğer bir ifadeyle film sırasında kaydedilmeyen veya kaydedilmiş olsa bile kalite olarak yeterli bulunmayan tüm bu seslerin post prodüksiyon aşamasında stüdyoda tekrar kaydedilip görüntüye eklenmesiyle gerçekleştirilmektedir. İsmi bu tekniği ilk kez kullanan Jack Foley'den almıştır. Türkiye'de dijital ses tasarımı gibi foley tekniğinin de gelişmediği, çok az sayıda foley artisti olduğu bilinmektedir. Foley artist, efektör anlamına gelip, efektleri üreten kişi olarak tanımlanmaktadır. Türkiye'de ilk foley stüdyosu 2011 yılında kurulmuştur. Bazı seslerin makinelerle, bilgisayarla yapıldığı bilinmektedir. Ancak bazı sesler yapılamamaktadır. Bilgisayar yardımı ile üretilmeyen bu sesler foley tekniği kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Türkiye'de foley artistin çok az olduğunu, sektörde maddi getirinin yüksek olmadığını foley artisti Ali Ören yeni medyada yapmış olduğu röportajda şu ifadelerle aktarılmıştır:

Bir tiyatrocu gibi, çok büyük bir para yok ama çok az da bir para yok. Yaz dönemlerinde dizi, sinema olmadığı zaman işiniz yok, üç ay sadece bu işle hayatımın, hayatımın büyük bir bölümünü geçirdim ama ek iş yapmam hayatın şartlarıyla beraber, değiştiği zaman ihtiyacım oldu. Yazın ben üç ay hiçbir şey yapmadan iki çocukla beraber hayatımı daim ettiremem. O yüzden ikinci bir iş yapıyorum. (TRT Haber, 2018)

Sinemada izleyicinin dikkati hem görüntüye hem sese eş zamanlı odaklanmamaktadır. İzleyici görüntü ve sese olan ilgiyi aynı oranda tutamadığından ses ya da görüntü sahnede ağır basmaktadır (Sözen, 2003, s.186). Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da sessel öge kullanımının bu şekilde yapıldığı bilinmektedir. Yönetmenler zaman zaman diyalogu, kimi zaman müzik unsurunu ön plana çıkarırken, anlatı kimi zaman da ses efekt kullanımının ön plana çıkmasıyla gerçekleştirilmektedir.

3.7.Türk Sinemasında Dublaj

Dublaj, Türk Dil Kurumuna göre sözlendirme olarak tanımlanmaktadır. Yapılan video, dizi veya film projelerinde oyuncunun sesinin beğenilmemesi, yabancı kaynaklı projelerde farklı dildeki yapımlar, Türkçe çeviri ile yeniden konuşmak ya da çekim sırasında doğru alınamayan sesler için, belirli kurallar (diksiyon, vurgu, tonlama vb.) dâhilinde yeniden ses verme olarak tanımlanmaktadır (Dönmez ve İmik, 2020, s.208). Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bu kavramı seslendirme olarak kullanmaktadır. Kavram hem yabancı hem de yerli filmlerin seslendirmesi olarak kullanmaktadır (Köprülü, 2013, s.179). Öte yandan Türk sinemasında ilk olarak yabancı filmlere Türkçe dublaj yapılmıştır. İpek Film Stüdyosu'nda, 1933 tarihinde başlanmıştır. Stüdyonun ilk dublaj yönetmeni Nazım Hikmet'tir. Daha sonra öğrencisi Ferdi Tayfur dublaj yönetmenliği yapmıştır (Liman, 2009, s.34). Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul'un sektörde söz sahibi olması diğer isimleri farklı arayışlara itmiştir. Bu isimlerin başında Faruk Kenç gelmektedir. Kenç, Türk sinemasında dublajlı yeni dönemi başlatmıştır. İlk dönem Türk sinemasında maddi olarak yeterince kaynak sağlayamamıştır. Teknik anlamda sesli çekim ekipmanlarının yetersiz olması filmlerin sessiz çekilmesi ve sonradan seslendirme yapılmasına yöneltmiştir. Bu durumla ilgili Şekeroğlu şunları ifade etmiştir.

Dublaj, Türk sinemacıları için bir kurtuluş yolu gibi oluyor. Çünkü filmi sessiz çekmek çok kolay. Üstelik tiyatro oyuncusu, yani sesi güzel oyuncu aramak zorunda da değilsin. Herhangi birini oynatıyorsun, sesi iyi olan birine de seslendiriyorsun, böylece fiziği güzel sesi de güzel bir oyuncu çıkıyor ortaya. Muhsin Ertuğrul'dan sonra bu alana giren sinemacılar bunu denediler ve Türk sineması yıllarca o teknolojiyle çalıştı, hiç değişmedi. (Liman, 2009, s.41)

Öte yandan ilk dönem Türk sinemasında varlığı hissedilen ve kullanılan dublajın Türk Dil Kurumunca tanımı şu şekildedir: Genellikle konuşmacı veya sanatçı tarafından dublajını yaptığı karaktere sesiyle mimikler vererek karakterin aynı ifadelerinde ve uygun senkrona yapılmasıdır. Dublaj yapılırken aynı dilde dudak senkronu önemliken farklı dilde önemsizdir lakin süreye sadık kalmak esastır. Türkiye'de seslendirme 1932 yılında *Bir Millet Uyanıyor* filmiyle başlamıştır. Film Türkiye'de dublaj sanatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Türk sinemasında dublaj uygulaması hem diğer ülkelere ithal edilen yabancı filmlerde hem de sessiz

çekilen filmlerde görülmektedir. Türk sinemasının önemli dublaj sanatçılarından Adalet Cimcoz dublaj kavramının yerli yapımlar için kullanılmaması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir: “Yabancı filmlerin Türkçe sözlendirmesine dublaj diyoruz. 1932 yılında İ. Garip Arcan dublaja alay olsun diye ‘Astarcılık’ derdi, tutmadı. Hoş biz yerli filmlerimizin sözlendirmesine de dublaj deyip geçiyoruz ya neyse”. (Cimcoz, 1968, s. 40)

Cimcoz 1960-1970 senelerinde Türkan Şoray’ın yer aldığı filmlerin kırk sekizinde seslendirme yapmıştır. Filiz Akın, Fatma Girik, Belgin Doruk, Hülya Koçyiğit gibi Yeşilçam oyuncularının seslendirmesini gerçekleştirmiştir. Öte yandan Türk sinema tarihinin ilk döneminde net olmayan bilgiler dublaj tarihi ile ilgili kesin yargıya varmanın yanlış olacağını göstermektedir. Fakat sesi kaydedilen ve dublaj ile ilgili ilk çalışmaları yapan İnci İpekçi’dir. *Güneş Doğarken* (Gün Doğarken) ilk dublaj yapılan filmidir. En önemli dublaj yönetmenlerinin Nazım Hikmet ve Ferdi Tayfur olduğu bilinmektedir (Parlak, 2019, s.34). Dublaj sanatında önemli bir yeri olan Ferdi Tayfur, özellikle komik karakter seslendirmesi yapmıştır. Ferdi Tayfur seslendirme yaptığı karakterlerin orijinal sözlerini seslendirmekle birlikte yeni konuşmalar yazmıştır. Seslendirmeye henüz başlamış olduğu senelerde Stan Laurel ve Oliver Hardy Türkiye’de gözde komikler arasında yer almıştır. Fakat Türk izleyici Amerikan esprilerinden hoşlanmamış ve Ferdi Tayfur garip bir şive ile Türkçe konuşturmuştur. Bu garip şive Türk izleyici tarafından kabul görmüştür. Bunun yanı sıra Spencen Tracy, Clark Gable, Roman Navaro, Gary Cooper gibi isimlerinde seslendirmesi Ferdi Tayfur tarafından yapılmıştır (Akçura, 1995, s.170). Ferdi Tayfur’un Türkçe seslendirme yaparken uyarlamalar yapması Türk sinema izleyicisinin kabul gördüğü doğrultuda hareket etmesi, seslendirme sanatçısının dublaj yaparken yorum kattığını göstermektedir. Buna benzer örnekler farklı seslendirme sanatçıları tarafından yapılmıştır. *Rambo İlk Kan* (1982), *Rocky* (1976/1986), *Taş Devri* (1979), *Bill Cosby* (1984-1992) gibi birçok çalışmanın içinde yer alan seslendirme sanatçısı Sezai Aydın bu konu ile ilgili *Sesin Yüzleri* adlı belgesel röportajında şu ifadelerle yer vermiştir:

Bill Cosby tamamen yorumdur. Bana ait bir şeydir. Bill Cosby’nin kendisi de dinlese kabul etmez bunu ne yapmışlar filan der. Ama Türkiye’de çok sevildi. Bill Cosyby bir fenomen oldu o zaman. Seslendirmesini yapacağız, TRT’de video seslendirme

stüdyoları yoktu. Onun için dışardaki stüdyolara veriyordu. Bir tanesinde yine yapılacak. Fakat senaryolar önce gelmiş, filmde önce. Çevirmende senaryodan çevirmiş bunu. Filmde gelince, kayda girdik bir baktık ki kısa kalıyor yani bütün cümleler kısa. Biz yazmak tabir ederiz, kendimiz cümle kısa kalırsa sonuna ilave bir iki kelime. Ama adam baş rol her cümle kısa kalınca bütün filme nasıl ilave yapayım ben. Ne yapayım ne yapayım yahu bir dakika dedim üçüncü dördüncü sayfaya gelmişsin şunu başa al bir daha girelim. Başka bir şey yapalım. Ben dedim sündüreyim, konuşmayı sündüreyim ki senkron tutsun. (İlbars, 2014-2016)

Bu dönemlerde sinemada seslendirme ve dublaj gibi çalışmalarda karakter gerçekçilik uyumsuzluğu dikkat çekmektedir. 1935 yılında *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde köylü bir karakter Aysel'i canlandıran Cahide Sonku İstanbul Türkçesi ile konuşmaktadır. Bu durum köylü karakteri diyalekt yapmadan konuşması filmin gerçekliğini bozduğundan ötürü eleştirilmiştir (Yıldırım, 2017, s.80). 1939-1949 Türk sinemasında geçiş dönemi olarak bilinen süreçte Ha-Ka Film ve Ses Film gibi şirketler film dublajı üzerine çalışmıştır (Teksoy, 1975, s. 460). 1938-1948 Yılları arasında birçok film şirketi ve stüdyosu kurulmuştur. Film şirketlerinin sayısının artma sebebi devletin uygulamış olduğu vergi indirimidir. Öte yandan kendine ait bir ekonomik model belirlemiş ve bu ekonomi modelinin önemli parçalarından biri Türk dublajı olmuştur. Bu bağlamda yapılan girişimler sonuç vermiştir. Yerli film sayısında artış meydana gelmiştir. Seslendirme yapılan ilk yıllarda yeterli seslendirme sanatçısı olmadığı görülmektedir. Bu durum filmlerde aynı seslerin duyulmasına neden olmuştur. İzleyici seslendirme yapan sanatçının sesini duyduğunda onun konuştuğu karakterin iyi adam mı, kötü adam mı, komik mi olduğunu anlar hale gelmiştir (Düzgün Medya, 2020). Bu bağlamda sesin karakter yaratımı ve seyirciyi etkilemede görüntüden daha etkili bir unsur olarak göze çarptığı görülmektedir. Oğuz Adanır yıldız oyuncularını bir elin parmakları kadar az sayıda seslendirme sanatçısının seslendirdiğini vurgulamaktadır (Kırel, 2005, s.260). Bu durum dublaj- seslendirme sanatının bir yetenek ve deneyim gerektirdiğini, herkesin bu işi yapamayacağını göstermektedir. Seslendirmede bir diğer önemli husus ise başrol ve yan rol oyuncularındaki ses uyumudur. Bir uyum sanatı olan sinemanın başrol oyuncularını ve diğer yan rollerde yer alan oyuncuların seslerinin birbiriyle uyumlu olması gerekmektedir. Kemal Sunal'ın *Meraklı Köfteci* (1976) filminde sevgilisini seslendiren Ayşin Atay vermiş olduğu röportajda karakterler arası ses

konusunda uyumun önemine değinmiştir. Atay meraklı köfteci filminde Kemal Sunal ile kendi sesinin uyumlu olmasından dolayı Sunal'ın yer aldığı birçok filmde kadın karakterleri seslendirmiştir (Kim Seslendirdi, 2022). Ayşin Atay'ın açıklamasında, sessel uyumun oyunculuk performansının önemli bir aracı olduğu ve oyuncunun imgesine katkısı olduğu görülmektedir. Dublaj sanatı 1940'lı yıllarda sinema sektörüne kendini kabul ettirmiştir. Film şirketleri Türkiye'nin ilk kadın dublaj yönetmeni olan Sacide Keskin'in çalışma programına göre çalışma takvimlerini oluşturmuştur (Yıldırım, 2017, s.104). Bu durum sinema sanatında artık yapım düzeninin içinde sesin (dublaj) önemli bir yer kapladığını göstermektedir.

Türk sinemasında dublaj uygulaması, kısa süre içinde daha az maliyetli film üretimlerin önünü açmıştır. Bunun yanı sıra filmlerin sessiz çekilip daha sonra seslendirme yapılması, Türkçeyi düzgün kullanamayan, diksiyonu bozuk olan oyuncuların rahatlıkla filmlerde oynamasının önünü açmıştır. Bu sayede birçok yeni oyuncu sinema sektörüne girmiştir.

1950-1980 yıllar ikinci dublaj dönemi olarak ifade edilmektedir. Bu dönemde yerli film sayıları artmıştır. Filmler sessiz olarak çekilmiş daha sonra dublaj yoluyla seslendirme yapılmıştır. Sinema bu dönemde bir iş kolu halini almış ve teknik etkenler son derece değişim göstermiştir. 1950-1980 yıl aralığı Yeşilçam sinemasını şekillendirmiştir (Parlak, 2019, s.74). Hollywood sinemasının yaratmış olduğu yıldız (star) oyuncu olgusu 1950'li yıllarda kendini Yeşilçam filmlerinde göstermektedir (Aşçı, 2014, s.55). Dublaj-seslendirme filmlerde kendi sesiyle oynayan oyuncu sayısını azaltmıştır. Oyuncular ve dublaj sanatçıların sesleri bütünleşmiştir. Birçok filmde Yılmaz Güney'i seslendiren Abdurrahman Palay bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: Yılmaz Güney derdi ki, Allah rahmet eylesin, ben seninle varım, sen varsan ben varım (Megasin, 2022). Necip Sarıcı, Cüneyt Arkın'ı seslendiren Toron Karaca ile olan sessel bağı şu ifadelerle anlatmaktadır: Toron Karacaoğlu Cüneyt Arkın'ı konuşmasa, sanki Cüneyt Arkın olmazdı. Kendi konuşuyor gibi o kadar yakışırdı. Hep onun sesinin Cüneyt Arkın'ın sesi olarak bilirdi (Işık ve Aşlıoğlu, 2022, s.250). Bu bağlamda star oyuncuların seyirci tarafından kabul görmesinin fiziksel özellikler (güzellik-yakışıklılık) dışında ses olgusu (dublaj) temelinde de önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayhan Işık, Sadri Alışık, Belgin Doruk gibi sanatçılar belli karakter rolleri ile bütünleşmiş; filmlerde sürekli bu tip karakterlerle

izleyiciden kabul görmüştür. Yeşilçam oyuncularını belli başlı dublaj sanatçısı seslendirmiş, bu seslendirmeler kalıplaşmıştır (Gümüşkemer, 2018, s.42). Şöhret kazanan ünlü oyuncuların başarısında dublaj sanatçılarının etkisi olduğu görülmektedir. Dublaj sanatçısı Jeyan Hahfi Tözüm bu durumu şöyle vurgulamaktadır.

Sesimiz ile filmin başrol oyuncusu özdeşleştirilir adeta. Dile kolay yirmi sene konuştum Hülya'yı. Emel Sayın'ı da. Sanırım Nevzat Pesen'in bir filmiydi. Fatma Girik ödül kazanmıştı. Pesen ile bir karşılaşmamızda, hiç unutmam şöyle demiştim. Film oynarken bir an düğmeyi çevirin ses gitsin, bakalım aynı tesiri sağlayacak mı? Bu nedenle, kazanılan o Altın Portakal'ın yarısı da benimdir. (Çekirge, 2019)

1950'lilerde dublaj yapımı film yapım şirketleri için önemli kazanç sağlayan bir sektör olmuştur. O dönemler Erman Film'de görevli olan Diamandi adlı görevlinin röportajında dublaj yapım işinden 12500 lira gibi önemli ücretlerin alındığı ve kar edildiği bilgisi verilmektedir (Yıldırım, 2017, s.100). Bir kazanç kaynağı olan dublaj sanatı ve sinema sektörünün sese önem verdiği, sesi en iyi kullanan tiyatro oyuncularına yöneldiği görülmektedir. 1970-1980'li yıllarda birçok jönü ve arabesk filmlerde Gökhan Güney, Orhan Gencebay gibi türkücülerin oynadığı karakterleri seslendiren Erhan Yazıoğlu, seslendirme sanatına başlamasını bir söyleşide şu şekilde ifade etmiştir.

Ben dublaja aç kalmamak için başladım, çünkü şehir tiyatrosuna girdiğim zaman bize para vermediler. Üç yıl biz bedava çalıştık, bu üç yılın bir buçuk yılını başrol oynayarak para almadan geçirdim. Ve sonrasında sevgili rahmetli dostum Metin Çelikerin ipek filme beni götürmesiyle emre kınayın babası sevgili Feridun abi, Feridun kınay ilk bu konuda beni keşfeden kişidir. İşte gag gug roller diyebileceğimiz rollerle başladık. Bir yıl sonra bir başrol konuştum. (Kim Seslendirdi, 2021)

Türk filmlerinde seslendirmenin yanı sıra filmlerde okunan şarkılar için de dublaj yapılmıştır. 1960-1970'li yıllar Yeşilçam sinemasında okuduğu şarkılarla Belkıs Özener önemli bir figür olmuştur. Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit gibi şarkı söyleme konusunda alt yapısı bulunmayan önemli yıldızların oynamış olduğu filmlerde şarkı seslendirmiştir. Ayrıca şarkı söyleme meziyeti olmayan çeşitli oyuncular tarafından Kamuran Akkor, Nesrin Sipahi, Şükran Ay gibi isimlerin eserleri sinemada kullanılmıştır (Dönmez ve İmik, 2020, s.208). Bu bağlamda Türk

sinemasında dublaj (seslendirme) diyalog oluşturmanın yanı sıra şarkı seslendirilmesi olarak da bir yer edinmiştir. Kimi filmlerin şarkılı yapıldığı görölmektedir.

Dublaj-seslendirme sanatı icra edilirken bazı teknikler kullanılmaktadır. Bu tekniklerden Additional- Automatic Dialog Replacemant tekniği filmde sadece ses sorunu olan sahnenin yerine yapılan çalışmadır (Canikligil, 2007, s.219). Bu yöntemde diyaloglarda sorun teşkil eden yerler belirlenip, stüdyo ortamında tekrar seslendirilerek giderilmektedir. Bir diğer yöntem Playback'te ise önce ses kaydı alınır ve sonraki süreçte görüntülerin çekimi yapılarak ses ile görüntü eşlemesi sağlanır (Özkoçak, 2013, s.131). Türk sinemasında uzun yıllar, yapım aşamasında filmlerin tamamı stüdyo ortamında seslendirilmiştir. Ses kayıt tekniklerinin gelişmesiyle günümüz teknolojisine ayak uyduran sinema sektörünün Additional-Automatic Dialog Replacemant tekniğini ve playback tekniğini kullandığı bilinmektedir. Sinemada görüntüye eşlik eden diyaloglar teknolojinin gelişmesine bağlı olarak eş zamanlı şekilde senkron halde çıkmaktadır. Bu sayede ses (diyalog) görüntü birliği sağlanmaktadır.

Yerli sinemaya ses öğesinin dahil olması ilk dönem dublajı bir zorunluluk haline getirmiştir. Günümüze kadar anlatıya katkı sunan teknik bir parça olmuştur (Sözen, 2009, s.147). Tarihsel süreç içinde Türk sineması seksen yılı aşkın süredir dublaj-seslendirme yöntemini kullanmaktadır. Fiili olarak film setlerinde olmadan, ses kayıt stüdyolarında, sesleriyle filmlere dahil olan seslendirme sanatçıları sinemanın işitsel temeline katkı sunmaktadır. Türkiye'de dublajın başladığı ilk yıllar kısıtlı imkanlarla gerçekleşmiş, günümüzde ise teknolojik gelişmelerle birlikte görsel bir sanat olan sinemanın işitsel temellerinden birini oluşturmuştur.

1940'lı yıllarda dublaj yoluyla Türkçeleştirme (Türkçe seslendirme) görölmektedir. Dublaj, kimi yabancı filmlerde Türkeleştirmenin ötesine geçmiş, bu filmleri yerlileştirme işlemine dönmüştür. Türkiye'de dublaj yapanlar bugüne kadar çoğunlukla tiyatro çevrelerinden olmuştur; Tiyatrocular, sahnede karakterler canlandırmaya özen göstermiştir. Sinemada ise seslendirme kalıp seslere, prototip seslere yönelme olmuştur. Bu eğilimin açıklaması, Türk Sinemasının Yeşilçam döneminin kalıplara, tiplere yönelmesinin de bir açıklaması olabilir. Böyle bir eğilime kimler, nasıl karar vermiştir? Burada bireysel, tekil bir karar verme

olayından çok ortak bir karar verme işleyişinden (ortak bilinçten) söz edebilir. Bu durum Türk insanının sözlü kültür geleneğine bağlanabilir. Tiyatrocular, bir yandan batı dramatik tiyatrosunun taşıyıcılığını yaparken, diğer yandan da meddah ve orta oyunu geleneğini yaşatır. Meddah ve orta oyununu halkın sevdiği ve kendinden gösteriler olarak kabul ettiği bilinmektedir. Bu gösteriler tiplere dayanmaktadır. Tipler arasında hiyerarşik bir durum söz konusudur. Hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmış ve sürdürülmüştür. Başrollerin belli tonda sesleri olmalıdır; olumlu karakterle olumsuz karakterin sesleri, konumlarına uygun olmalıdır gibi. Karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi bulunmayan batılı filmler, Türkçe seslendirilmeleri sırasında sesler düzeyinde tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. Meddah, karakterlere göre tipik seslerle filmi seyircilere anlatmaktadır. Meddah geleneği, Türk Sinemasının Yeşilçam Dönemini anlatmakta ve açıklamakta anahtar konumdadır. Ayrıca konuşmaların Türkçeleştirilmesinde elverdiği ölçüde müdahaleler yapılmaktadır. Bu durum, yabancı filmlerin Türk film seyircileri için, onların beklentilerine ve kültür yapılarına göre dönüştürülme işlemidir. Bunlar gerek metin olarak gerek ses olarak “çeviri” değil, uyarlamanın da ötesinde “dönüştürme”dir. Yeşilçam sineması üzerinde Hollywood filmlerinin ve Mısır filmlerinin çok etkileri olmuştur. Ama bunlar daha 40’larda Türkçe seslendirilirken dönüştürülmeye çalışılmış (Mısır filmlerindeki şarkılar bile yeniden bestelenip okunmuşlardır), Yeşilçam döneminde yerli kopyaları yapılırken de filmler her şeyiyle Türkiyeli kılınmıştır. Yeşilçam sadece filmlerden değil sayısız yabancı romandan da sürekli yararlanmıştır. Yeşilçam sinemasının önemli bir bölümü uyarlamalara dayanmaktadır. Yeşilçam yerli ve bizden bir sinemadır. 1940’ta ki dublaj dönemi, bu dönüştürmenin denendiği yıllardır. Yabancı filmlerin (en azından bir kısmının) dublaj yoluyla Türkiyelileştirildiği bu çabalar, bir çeşit Ön Yeşilçam dönemi olarak, Yeşilçam’a geçiş dönemi olarak görmek gerekir. Kimlik değiştirme dublajla (dublajcılarla) başlamaktadır. Bu bakımdan dublajcıları İlk-Yeşilçam, Ön-Yaşılçam’ın sinemacıları olarak değerlendirilir (Ayça, 1996, s.135).

3.8.Türk Sinemasında Diyalog

İnsan kendini ifade ederken en dolaysız yöntem olarak sesi kullanmaktadır. Bebek ve çocuklar doğal olarak en basit ve dolaysız yöntemi seçip sesleriyle iletişim kurmaya çalışmaktadır. Tarihsel süreç içinde ses ve sözün önceleri kutsal olan manası giderek

karmaşıklılaşmış, ses farklı kültürlerde ve müzik biçimlerinde farklı şekiller edinmiş, söze ise yine çeşitlenen diller ve dil düşünce ilişkisi bağlamında çeşitli anlamlar yüklenmiştir (Ünal, 2016 s.43). Öte yandan insan hayatında mühim bir yeri olan ses, konuşmak ve müzik icra etmek için kullanılmaktadır. Müzik icra etmeye yarayan araçların tek başına oluşturmadağı çeşitli sesleri, insan sesi tümüyle dilden aldığı güç ile kendine has yöntem ve teknikler vasıtasıyla yapmaktadır (Metin, 2001, s.4).

Soyut düşünme yetisine sahip olan insan, bu yetiyi sesini kullanarak konuşma becerisiyle aktifleştirmektedir. Konuşma eylemi insanla beraber düşünölmektedir. İnsanı diğer canlılardan ayıran ve insanı insan yapan en belirleyici faktör konuşabiliyor olmasıdır (Kurudayıoğlu, 2003, s.287). Konuşmayı Demirel (1999, s. 40) şu şekilde ifade etmiştir: “Düşüncelerin, duyguların ve bilgilerin seslerden oluşan dil aracılığı ile aktarılmasıdır” (aktaran Kurudayıoğlu, 2003, s.277). Bu ifadeden anlaşılacağı üzere, konuşma, bir şeyin insan zihninde şekillenmesinin ardından bunu karşı tarafa iletmesi ve anlaşılmasıdır. İnsan sesini kullanarak konuşmaktadır. Bu şekilde karşılıklı diyalog kurmaktadır. Her konuşmaya katılan kişi, kendisine hitaben konuşanın, belli bir niyetle konuştuğı gerçeğinden hareket ederek, beklenti içine girmektedir. Konuşanlar birbirlerini karşılıklı olarak yorumlamaktadır. Bundan ötürü konuşmaya eşzamanlı kodlama-yorumlama süreci denilmektedir. Diğer yandan diyalog esnasında konuşmacıların karşılıklı söze girmesi gerekmektedir. Konuşma sırasında söze girilmiyor ise bu durum diyalog olarak değerlendirilmemektedir (Erçöçen Kılıçarslan, 2005, s.14 tarafından aktarılan Schwitalla, 1979, s.54). Konuşma, insan hayatında belki en fazla zaman alan ve çok fazla tekrarlanan bir uğraştır. Fakat insanın bir şeyi dillendirmesi, sessiz şekilde ifade etmesi ya da karşılıklı ifadelerde bir yorumlama yapması konuşma kategorisine girmeyebilir (Nesterova, 2004, s.104). Burada söylemek ve konuşmak kavramları arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Her söylenen söz konuşma olmayabilir. Bu durumu Heidegger şu şekilde ifade etmektedir:

Söylemek ve konuşmak özdeş değildir. Bir insan konuşabilir ve sonu gelmeksizin konuşabilir ve her durumda hiçbir şey söylemeyebilir. Başka bir insan sessiz kalır ve hiçbir şekilde konuşmayabilir yine de konuşmaksızın çok şey söyleyebilir. Fakat ‘söylemek’ ne demektir?... Söylemek ifşa etmek, ortaya çıkmasına imkân vermek, görölmesini ve işitilmesini sağlamak anlamına gelir. (Nesterova, 2004, s.104)

Bu açıdan konuşma karşısındakine açıkça belli duygu ve düşünceleri ifade etme süreci olarak değerlendirilebilir.

Diyalog kavramının kökeni, Antik Yunan'a dayanmaktadır. Söyleşme anlamına gelen diyalog (dialogos), monoloğa (tekil konuşma) karşıt iki ya da daha fazla (polylog) insan arasındaki konuşma olarak ifade edilmektedir (Çalışlar, 2009, s.41). Aracılığıyla anlamına gelen 'Dia' konuşma anlamına gelen 'Logos' sözcüklerinden türemiştir. Farklı bir ifade ile diyalogun tanımı, iki taraflı sözle dilsel etkileşim, iletişim biçimi, bildirişim şeklidir (Mutlu, 2017, s.315). Yüceol Özezen diyalogun bir iletişim türü olmadığını, iletişim sağlamak adına sözlü bir yol olduğunu belirtmiştir. Bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "Hazırlıklı- hazırlıksız, sormacalı bildirili bütün sözlü iletişim türlerinde, iletişim sürecinin genelinde veya herhangi bir aşamasında diyalog yoluyla iletişim kurulabilir. Bu durumda "diyalog"u bir tür adı olarak kullanmamak gerekir" (Yüceol Özezen, 2003, s.9). İnsan kendi dünyasındaki fikir, duygu ve düşünceleri diyalog ile dışa yansıtmaktadır. Kelimelerle gerçekleştirilen ve bir aksiyon olan diyalog ister duyulur şekilde ister sessizce söylenmiş olsun, her cümle, J.L Austin'in ifadesiyle bir ifadır, yani görevi yerine getiren kelimelerdir (McKee, 2016/2018, s.27).

İnsan için iletişim ve etkileşimin temel biçimi olan diyalogun temeli, felsefe, psikoloji, retorik ve ilişkisel iletişim gibi disiplinlerde varlığı ifade edilmektedir (Kılınç, 2018, s.122). Diyalog felsefe alanında bahsedilen konunun açıklanma sürecinde yardımcı unsur olarak kullanılmıştır. Felsefe alanının önemli isimlerinden olan Eflatun (Platon) yaşadığı dönemde ele aldığı konuyu doğru görüş ve yanlış görüş ağzından söyleyip, doğru olanın doğruluğu ortaya çıkana kadar tartışmış ve sonunda doğru görüşü savunan yanlış düşünceyi savunanı ikna ettirmiştir (Çipe, 2011, s.111). Bu durum göstermektedir ki diyalogun geçmişi milattan önceye dayanmaktadır.

Farklı sanat dallarında diyalog yaygın şekilde kullanılmaktadır. Bu sanat dallarından biri edebiyattır. Edebiyat anlatılarında kullanılan farklı anlatım teknikleri bulunmaktadır, bunlardan biri de diyalogtur. Edebi diyalogun işlevleri, düşünce ve bilgi alışverişi, karakterizasyon, karakterin eğilimini, düşüncelerini, güdülerini ve tutumlarını ortaya koymayı içermektedir. Özellikle edebiyatın bir türü olan romanın,

kurgusal yapısı, çok karakterli yönü ve detaylı olay örgüsünde diyalog anlatım tekniğinden sıklıkla yararlanılmaktadır (Sevinç, 2021, s.339). Roman diyalog tekniğinde okuyucu direkt anlatı kahramanın konuşmalarını okur, anlatıcı saf dışı olmaktadır. Diyalog tekniğinde roman yazarı karakterin psikolojik, sosyolojik durumunu belirlemekte bu durumdan sağladığı avantaj ile yazılan metnin ağırlığını hafifletmektedir (Karabulut, 2012, s.1380). Romanlarda diyalog kullanımı anlatının temposunu değiştirmek için uzayıp giden düz yazıyı bölmek maksatlı bir teknik olarak da kullanılmaktadır. Bu teknik kullanımın istisnai çalışmaları da bulunmaktadır. Amerikalı yazar Stephen King'in 1992 yılında çıkarmış olduğu "Dolores Claiborne" kitabı bu tekniğin istisnai örneği olarak verilmektedir (McKee, 2016/2018, s.89). Edebi eserlerde hikâyeyi etkin kılan etkenlerden biri karakterlerdir. İyi bir karakterizasyon, iyi diyalog yazmakla mümkün olmaktadır. Bu bağlamda edebi eserlerde diyalog yazımı önem taşımaktadır. Öte yandan, kötü yazılmış bir diyalog, karakterlerin düz, karikatürize veya gerçekçi görünmemesine neden olmaktadır (Glatch, 2021). Yazarlar eserlerinde her karakter için ayırt edici bir karakterizasyon geliştirip bunu dışa, okuyucuya yansıtmaktadır. İnsan, görünüş (kişinin dış görünümü) ve hakikat (kişinin özünde kim olduğu) şeklinde iki temel başlığa ayrılmaktadır. Bu nedenle yazarlar karakterleri, gerçek karakter ve karakterizasyon olarak iki formda tasarlamaktadır. Gerçek karakter, bir karakterin psikolojik ve ahlaki varlığının derinliklerine verilen isimdir. Karakterizasyon ise, karakterin görünüşünün tamamını, yüzeydeki bütün özellik ve davranışlarını nitelemektedir. Karakterizasyonun ilgi çekmek, ikna etmek, bireyselleştirme gibi üç ayrı işlevi bulunmaktadır (McKee, 2016/2018, s.60). Nesir türlerinde diyalog kullanımı okurun hayal dünyasını hedef almaktadır, bu nedenle diyalog tarzına ilişkin en geniş yelpazeyi sunmaktadır. Sinema, televizyon ve tiyatro gibi alanlarda ise ton, jest, mimik gibi sözsüz dile başvurulduğundan anlam aktarımı oyunculuk sanatının imkanları dahilinde olmaktadır. Bu etkenler diyalog konusunda düz yazı ve diğer sanat türlerinde diyalog yazımının farklılığını göstermektedir (McKee, 2016/2018, s.89).

Öte yandan, ilkel ritüellerinden gelişen en eski sanat dallarından olan tiyatrodan da diyalog önemli yer edinmektedir (Semercioğlu, 2020, s.21). Fakat tiyatronun amacı okuma değil izleme ve dinleme odaklıdır. Bu özellik tiyatroyu düz yazı türü olan

roman, hikâye gibi edebiyat türlerinden ayırmaktadır (Karabulut, 2020, s.28). Tiyatronun ilk döneminde şiirsel bir dil kullanılır. Şiirsel dil kullanımının sebebi, ritmik oluşu ve bellekte kalıcılığı ön plana çıkarmaktır. 18. Yüzyıldan sonra şiirsel dil önemini büyük oranda yitirmiştir ve yerini düz yazıya bırakmıştır. On dokuzuncu yüz yılın ikinci yarısında düz yazı tiyatronun doğal dili olmuştur (Çapan, 1972 s.9). 19. Yüzyıl birçok alanda gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemdeki toplumsal olaylar gerçekçilik düşüncesini geliştirmiştir. Özellikle bilim alanında gelişmeler ve ilerlemelerin yaşanması birçok alanı etkilediği gibi sanat alanına da etki etmektedir (Semercioğlu, 2020, s.27). Tüm bu gelişmelerden etkilenen tiyatrodaki gerçekçiliğe yöneliş olur. Tiyatroda gerçekçiliğin amacı izleyicilere bilgi aktarmak değil, gerçeği objektif bir şekilde gösterip, bu gerçek üzerine düşünmeyi sağlamaktır (Semercioğlu, 2020, s.27 tarafından aktarılan Şener, 2010, s.185). Şiirsel bir dilden düz yazıya geçilmesinin en önemli nedeni gerçekçiliktir. Tiyatro diyalog tarzı karşılıklı konuşmaktan ibarettir. Dil-Eylem kuramına göre, konuşmakta olan kişi salt bir şey anlatmaz; konuşurken aynı zamanda bir eylemde bulunmaktadır. Dil- Eylem kuramını oluşturan, John Searle'e (2012, s.33) göre, bir dilsel bildirimle bir şeyler söylenir; bir şeyler yapılır ve onunla bir etki yaratılır (Karabulut, 2020, s.28 tarafından aktarılan Barthes, 2013, s.13). Sinema, tiyatro gibi alanlarda dil kullanımı araçsal olmaktadır. Fakat edebiyatta dil varlığın kendisidir. Tiyatronun söz ile olan araçsal ilişkisi bu durumu diyalog yazma sanatına dönüştürmektedir (Karabulut, 2020, s.28). Çetişli ise tiyatro eserlerinin diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğunu, yazarların her şeyi bunlardan yararlanarak ortaya koymak zorunda olduğunu ifade etmiştir (Şen, 2017, s.21 tarafından aktarılan Çetişli, 2014, s.73). Tiyatroda diyalogun önemini Başol şu şekilde ifade etmektedir: Tiyatroda diyalogun önemi herkesçe bilinmektedir. Tiyatro salonuna gelen seyirci, oynanan oyun kadar, oyuncuların canlı performanslarından da etkileneceği için bir oyuncunun o küçük sahne dekoru içindeki vücut hareketleri kadar vurucu sözleri, uzun replikleri ve tonlamaları da önem kazanır (Başol, 2019, s.609). Öte yandan monolog genel bir tanım olarak, bir kişinin tek başına icra ettiği konuşma veyahut kişinin kendisiyle diyalog kurmasıdır (Salman, 2021, s.23 tarafından aktarılan Geis, 1996, s.7). Sadece konuşanın aktif olduğu monologda kişinin kendisiyle diyalog kurmasına örnek olarak sesli düşünme verilmektedir (Erçöcen, 2005, s.120). Tiyatro sanatında diyalog kullanımı karakterin saklı yönlerini iç dünyasını çıkarmak üzere yazılmaktadır. Bu

sayede izleyiciler oyun esnasında karakterlere tam manasıyla hâkim olur ve zihinlerine ortaklık eder. Monolog yapılarak insanın dillendiremediği duygu, düşünce ve algılar izleyiciye aktarılmaktadır (Salman, 2021, s.24). Belirtmek gerekir ki tiyatro sanatı diyalog üzerine kuruludur. Tiyatro, eylemleri diyalogla ilerletilmekte, görüntü ikinci planda kalmaktadır. Diyalog, sahne, perde ve edebiyatta farklı şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda diyalog metnini hazırlayan yazarın seçmiş olduğu mecra diyalog yapısını etkilemektedir (McKee, 2016/2018, s.32). Sinemasal ve edebi diyaloglar arasındaki farkların temel nedeni, sinemanın sadece sözcüklerden değil, görüntü ve seslerden de oluşmasıdır. Başka bir deyişle, sinema filmi diyalogu, romanda olmayan görsel-işitsel bir bağlama sahiptir. Sinemasal ve tiyatral diyalog arasındaki farklar ise öncelikle iki sanatsal türün dile verdiği farklı önemden kaynaklanmaktadır. Nitekim Seger tiyatrodan dilin fikirleri keşfetmek için bir araç olarak kilit unsur olduğunu, sinemada ise kilit unsurun görüntü olduğunu belirtmektedir. Tüm bu farklılıklar ile birlikte diyalog ile ilgili farklı sanat ve disiplinler bu kavrama derinlik ve zenginlik kazandırmaktadır.

Senaryo yazımı günümüze ulaşıncaya değin farklı evrelerden geçmiş ve sinemanın kendisi gibi bazı arayışlar içine girmiştir. Senaryonun hem diğer sanat dalları hem de sinematografa ait kendine özgü bir yapıt olmasının yanı sıra, teknolojik ilerlemelerin sinemaya ses, renk vs. gibi yenilikler yüklemesi, senaryo yazımına gerek biçim gerekse içerik olarak köklü birtakım değişiklikler şeklinde yansımıştır. Bu değişikliklerden en önemlisi sesin sinemaya dahil oluşudur. Bu nedenle senaryo yazımındaki değişiklikler sessiz sinema ve sesli sinema şeklinde iki dönemde ele alınmaktadır (Aslanyürek, 2011. s. 152).

Sinemanın icat edilmesinin ardından yaklaşık otuz yıllık süreç sessiz sinema olarak adlandırılmaktadır (İlic, 2017, s.115). Sessiz film döneminde filmler sadece bir sanat formu değil aynı zamanda edebi bir form özelliği taşımaktadır. Sessiz terimi görüntülere eşlik eden ses olmadığı anlamına gelse de çoğu sessiz filme eşlik eden bir müzik olduğunu göstermektedir (Loretta, ve Robert, 2001. s.16-21). 1927 Yılına kadar olan süreç dilsiz olarak ifadelendirilmektedir. Bu ifadelendirmenin sebebi ise sinemada konuşmanın olmamasıdır (Baklavacı, 2020, s.413). Diyalogun olmadığı sessiz dönemde filmlerin başarısı, diyalog eksikliğinden dolayı, esas olarak oyuncuların yüz ifadelerini ne kadar iyi sunduklarına ve vücut dillerini ne kadar iyi

vurguladıklarına bağlanmaktadır (Arce, ve Acker 2010, s.160). İlk dönemlerinde diyalogla ilgili girişimler başarısız olmuştur. Bunun yerine çözüm aralara eklenen yazılı materyaller ile giderilmeye çalışılmıştır (Kracauer, 2014, s.242). Bu dönemde diyalogdan yoksun olan sinema görsel anlatım biçimleri geliştirmiştir. Bu görsel anlatım biçimlerine ara yazı adı verilmektedir. Sessiz sinema döneminde ara yazılar filmde seyirciyi bilgilendirmek için kullanılmaktadır. Ara yazılar diyalogun yerini doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Diyalogun eksikliği görüntülerin ayrıntılı şekilde yansıtılması ve duygu durum aktarımıyla sağlanmıştır (Kemp, 2011/2014. s. 68). Sessiz sinema döneminde anlatım dilinin ara yazılar olduğunu Michel Chion şu şekilde ifade etmektedir: “Sessiz sinemada da sesin kullanıldığını belirtelim. Buradaki diyaloglar, sesli değildi ve seyirciye oyuncuların mimikleri ve ara yazılarla aktarılıyordu. Sessiz sinemanın oyuncuları kesinlikle dilsiz değildi” (Chion, 1985/1987, s.112). Sessiz dönemde filmlere canlı orkestralar eşlik etmekte ve müzik eşliğinde ara yazı kartları içermektedir. Ara yazılara aynı zamanda başlık kartları, bir film sırasında diyalog yerine, ayarı belirtmek veya filmi bölümlere ayırmak için görünen basılı metin parçaları da denilmektedir. Müzisyenler genellikle sessiz filmler için doğaçlama performans sergilemiştir. Bu nedenle müzikleri film aksiyonu ile doğru şekilde eşleştirememektedir. Ara yazılar dahil edilmediği sürece filmin izleyici tarafından tam olarak anlaşılması zorlaşmaktadır. Sessiz film döneminde ara yazıların kullanımı izleyicinin ekranda meydana gelen eylemleri anlamasına yardımcı olmak için olay örgüsünde önemli ayrıntıları iletme aracı olarak kullanılmaktadır (Pascual, 2021). Ara yazı ile ilgili belirtilen bu bilgilerden şu yorumlar yapılabilmektedir. Ara yazı kartları filmde iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Sözlü diyalogları doğrudan duyurmak mümkün olmadığı için karakterlerin söylemiş olduğu sözleri izleyiciye aktarmada önemli bir yeri bulunmaktadır. Öte yandan karakterlerin duygusal durumları, olayların zamanı ve mekânı gibi bilgiler ara yazılar vasıtasıyla kullanılmıştır. Bu durum hikâye anlatımına katkı sağladığını göstermektedir. Ayrıca ara yazılar kullanılarak izleyiciyle etkileşim sağlanmaktadır. 1898 yılında yapılan *Our New General Servant* filmi, ara yazılardan yararlanan ilk film olarak bilinmektedir. 1929 Akademi Ödülleri, bir daha verilmeyen en iyi yazı başlık kartları ödülünü içermektedir. Yönetmen Wes Anderson, 2017 yapımı *The Death of Stalin* filminde olduğu gibi filmlerinde ara yazılardan yararlanmıştır (Homework, t.y.). Filmlerde ara yazının

kullanılması bazı estetikçi ve film kuramcılarının karşı çıkışına neden olmuştur. Sinemanın benzersizliğinin yalnızca görüntüler vasıtasıyla verileceğini düşünen yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Son Adam* (1924) isimli filmi tamamıyla görsel anlatım yaratmak amacıyla ara yazı kullanılmadan yapılmıştır (Kemp, 2011 /2014. s.68). Sessiz film döneminde hikâyenin aktarımında önemli yere sahip olan ara yazılar, filmleri grafik ögesi haline getirmiş, senaryo yazımının dışında ara başlık yazarları da film endüstrisinde yer etmiştir (Öztürk, 2009, s.17).

Sinemaya sesin dahil olması “Gümüş Ekran Dönem” olarak ifade edilen sessiz sinema dönemini sonlandırmaktadır. Sesin gelişi, filmlerin üretim, gösterim ve seyir süreçlerinde muazzam bir etki yaratıp sinema tarihinin en önemli değişimlerden biri olduğu bilinmektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte sinemanın sesli yapıya dönmesi diyalogu sinema bünyesine dahil etmiştir (Baklavacı, 2018, s.4). Sinema filmlerinde senkronize sesin gelmesi, sinema endüstrisinde önemli bir teknolojik gelişme olarak görülmektedir. Sessiz filmleri modern filmlerden ayıran bir fark, çoğu yapımcının her iki tür filmi de üretirken karşılaştığı teknolojik sınırlamalardır. Sessiz çağda en büyük zorluğun görsel ve sesleri birleştirmek olduğu bilinmektedir (Arce, ve Acker, 2010. s.). Sinema tarihinde senkronize diyalog sekanslarına sahip ilk uzun metrajlı film *The Jazz Singer* (1927) filmidir. Alan Crosland'ın *The Jazz Singer* filmde kuşak çatışması ve caz müziği, dinsel müziğin çatışması üzerinden anlatılmaktadır. Film yaklaşık iki dakikalık ses sekansları içermektedir. Filmin geri kalan kısmı diğer sessiz filmlerde uygulanan yazı kartları ile yapılır. Bu filmle birlikte, senkronize sesin ticari etkisi sansasyonel bir etki yaratıp filmde diyalogun olması izleyiciyi etkilemektedir. Sesli filmlerde ticari bir yükselişe neden olur. *The Jazz Singer* filmi sessiz film çağının düşüşünü de başlatmıştır. Bu filmi karakterize eden yüksek bir ticari başarı olmasına rağmen, bazı eleştirmenler, sinema filmlerinde senkronize sesin tanıtılmasının, film deneyimlerinin değerini aşındırdığı için film endüstrisinin tüm yapısını değiştirdiğini belirtmektedir (Arce, ve Acker, 2010. s.7). Alfred Hitchcock gibi bazı film yapımcıları bu görüşe sahiptir. Çünkü sesin getirilmesini bazı film kusurlarını kapatmak için bir “Aklama Stratejisi” olarak algılanır. Sinemaya sesin (diyalog) dahil oluşu bazı yönetmen ve film kuramcılarını rahatsız eder. Sessiz sinema dönemi komedi türün önemli ismi Charly Chaplin ve Buster Keaton diyaloga karşı çıkan isimlerdir. Keaton sese karşı çıkışı; “Sessizlik

tanrılara özgüdür. Sadece maymunlar gevezelik eder” şeklinde ifade ederken, Charlie Chaplin ise sesli sinemaya karşı olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Şarlo konuşmaz, Şarlo konuşursa ölür” (Baklavacı, 2020, s.414). Sessiz sinema döneminin ilk yıllarında abartılı oyunculuk, jest ve mimik barındıran komedi en çok tercih edilen türler arasında yer almaktadır (Kırel, 1999, s.221). Eisenstein ve Arnheim gibi sesli filmin ilk teorisyenleri sinemada diyaloga karşı çıkar. Eisler ve Adorno gibi yazarlar da diyaloga karşı çıkanlar arasında yer almaktadır. Kracauer ve Mitry, diyalogun filmin görsel bir araç olduğu iddiasına en büyük tehdidi oluşturması nedeniyle, bu konuda ciddi şüpheler beslemeye devam etmektedir (Buhler, 2019, s.14). Öte yandan filmlerde diyalog kullanımı bu sektördeki oyuncuları olumsuz etkiler. Sessiz filmler, konuşma becerisi değil, yalnızca oyunculuk becerisinde ustalık gerektirmekteydi. Ağır aksanlı ve uyumsuz seslere sahip aktörler sinemaya diyalogun eklenmesiyle birlikte sorun yaşamıştır. Filmlere diyalogu dahil etme fırsatı, insan ırkının benzersiz seslerini sunduğu için neredeyse insan lehçelerini temsil etmenin bir yolu olarak işlev görmektedir. Yerel lehçelerin film yapımına dâhil edilmesi, filmlerde kültürel karmaşıklığı ortaya çıkardığı için sessiz filmler ile günümüz filmleri arasındaki farkı ortaya çıkarmaktadır. Sessiz filmler genellikle bu karmaşık durumdan yoksundur. Bununla birlikte, senkronize ses, yerel lehçeleri film yapımına soktuğundan, senkronize seslerin sinematik sunumları gerçekliği aşındırmaktadır. Bu görüşünü destekleyen argümanlar değerini kaybetmiştir. Bu durum birçok ünlü sessiz sinema oyuncusunun popülaritesinin düşmesine yol açmıştır. Bu aktörler arasında John Gilbert ve Emil Jannings yer almaktadır. Senkronize sesin dahil edilmesi, birçok izleyicinin sessiz sinema aktörlerinin eski moda olduğuna inanmasına neden olmuştur. Senkronize sese (diyalog) geçişle birlikte birçok film yöneticisi sessiz dönem film oyuncularının aldığı paraları kesmiştir. Sözleşmeleri sona eren oyuncuların unutulmasına yol açmıştır (Loretta, ve Robert, 2001, s.21).

Tüm bu gelişmelerin yanı sıra diyalogun sinemaya yenilik getirdiği yadsınamaz bir gerçektir yorumu yapılmaktadır. Sinema eleştirmeni Özön, sesin sinemaya yeni bir nitelik kattığını belirterek sinemayı gerçekliğe uygun hâle getirdiğini öne sürmektedir. Yazar, sesten önce tercih edilen ara yazıların filmin akıcılığına zarar vererek inandırıcılığını azalttığını belirtir (Salman, 2020, s.54). Diyalogun sinemaya dahil olması, film karakterlerinin, neyi, nasıl ifade ettiğini göstermektedir. Bunlarla

birlikte diyalogun sinema teknikleriyle birleşmesi, izleyicide bir filmin anlaması ve deneyimlenmesinde değişikliğe uğratmaktadır (Osmanoğulları ve Mutlu, 2019, s.78). Diyalogun sinemanın diğer teknikleriyle birleşmesi, iyi ve kötü bir diyalog ayrımı noktasında Seger, iyi bir diyalogu müzik parçasına benzetmiş bir ritminin ve melodisinin olduğunu belirtmektedir. Öte yandan iyi bir diyalogun kısa olması gerektiğinden bahseder. İyi bir diyalogun çatışmayı, tutumları ve niyetleri yansıttığını belirtmesi gerektiğine değinen Seger iyi bir diyalogun kolay telaffuz edilmesi gerektiğini söylemektedir (Seger, 2015, s.180). Böylece söylenmesi zor olan kelime ve tümcelerin tercih edilmemesi önem kazanır.

Sinemanın ilk dönem sesli yıllarında diyaloglar tiyatroya şekilde hazırlanmıştır. Bu durum için Bluestone'a (1957:28) göre, ilk sesli filmler tiyatro diyaloglarını taklit ederek hata yapmıştır. Sinemasal diyalogu teatral diyalogla eşitlemek kesinlikle kolay olmaktadır. Sonuçta, herhangi filmin bir bakıma oyun olduğu, sadece filme çekildiği ve perdeye yansıtıldığı söylenebilmektedir. Sanat ve fikir kuramcısı Rudolf Arnheim Sinemaya diyalogun gelişi ile ilgili şu ifadelerle yer vermiştir:

Aslında diyaloglar, dış aksiyonun gelişimini yansıttığı kadar, özellikle iç aksiyonun gelişimini olanaklı kılar; çünkü karmaşık olay ya da zihin durumu yalnızca görüntülerle aktırılamaz. Bu nedenle diyalogun eklenmesi hikâye anlatımını daha bir kolaylaştırır. Bu bakımdan filmlerde diyalog kullanımı bazı eleştirmenler tarafından zaman, uzam ve yaratıcılık tasarrufu olarak tanımlanır; yine de geriye roman ve oyunda rastladığımız türden bir oluşumun filmlerde kullanılmasının doğru olup olmadığını görmek kalır. (Arnheim, 2002, s.188)

Diyalog kullanımı sinema estetiği açısından birtakım değişimleri başlatmıştır. Sinema, sözün öykünün anlaşılabilirliğini desteklemesi, gerçeğe yakın bir anlatım gücü kazandırması, görüntünün maddi ve estetik bakımdan inanılır olduğu duygusunu pekiştirmesi, böylece filmin organik birliği ve algılanması planında sürekliliğin sağlanabilmesi, sessizliğin “değerlendirilebilmesi” dolayısıyla anlatım gücünün zenginleşmesi yönünden yeni olanaklar kazandırmıştır (Betton,1986, s.33). Böylece sessizlik kavramının da sinema için ne kadar gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sinema ise görüntü üzerinden anlam yaratma yapısına dahil olsa da ses olgusunun görüntü kadar önemli olduğu belirtilmektedir (Sözen, 2015. s.233). Ses sinemada iki farklı anlamda kullanılmaktadır; ilki duyulan bütün her şey ses olarak ifade edilirken,

ikincisi de söz ve diyalogu işaret etmektedir (Atmacaoğlu, 2021, s.30 tarafından aktarılan Kracauer, 2015.s.204). Sinema sanatında kulak ile algılanan doğal olay ses terimiyle genellendirilmektedir. Bu seslerin özellikleri, kaynakları, yerleri bakımından üç ana başlıkta incelenmektedir. Diyalog (söz), Müzik, Efekt (doğal sesler) (Özön, 2008, s.145). Sinemada diyalogun özü sözdür. Sözler, konuşma, söylev, monolog gibi ruh hallerini belirtir. Nijat Özön bir filmde, kişilerin düşünce, istek, duygularını belirtmek için çıkardıkları seslerin hepsi sözü oluşturmaktadır. Bunlar bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologdan, bir okumadan başlayıp acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek değişir (Özön, 2008, s.145-146). Sinemada diyalog, karakterlerin birbiriyle iletişim kurmasını sağlamaktadır. Hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunduğu bilinmektedir. Diyalog filmin anlamını güçlendirip, izleyiciye karakterlerin kişilikleri, ilişkileri ve duygularını daha iyi anlama imkânı sağlamaktadır. Tüm bunların yanı sıra diyaloglar, filmde gelişen olay örgüsünün anlaşılmasında, anlatının dramatik tarafını belirleyen unsur olarak tasarlanabilmesinden ötürü filme yön vermektedir (Sözen, 2013. s.2100 tarafından aktarılan Wajda, 2006, s. 91). Diyalogun ideal bir sahnede şunları yerine getirmesi gerekir: 1-Sahne bütünlüğünün korunması, 2- Olay örgüsünün ilerletilmesi, 3-Karakter gelişimi, 4- Çelişki ve duygusal bağlam yaratılması. Bu açıdan filmin hikayesi ve karakterlerin durumu diyalog vasıtasıyla kolayca ilerlemektedir. Diğer yandan diyalogun bir öyküsü vardır. Konuşma öyküsü, öykünün başladığı andan önceki olaylara ilişkin bilgi verir (Akyürek, 2012, s.258). Böylece seyirciler daha önce yaşanan geçmiş olaylar ve durumlarla ilgili diyalog yoluyla bilgi almaktadır. Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim sinemada diyalogun anlamsal tarafıyla ilgili şunları belirtmiştir: “Aslında diyaloglar, dış aksiyonun gelişimini yansıtmaya kadar, özellikle iç aksiyonun gelişimini olanaklı kılar; çünkü karmaşık bir olay ya da zihin durumu yalnızca görüntülerle aktarılmaz. Bu nedenle diyalogun eklenmesi hikâye anlatımını daha bir kolaylaştırır” (Sözen, 2015, s. 232). Bu şekilde kişilerin kendi ruhsal ve zihinsel durumları da monolog yoluyla ifade edilmektedir.

Seğer senaryoyu beş ana bileşene ayırmaktadır. Bileşenlerden biri de diyalogdur. Diğer bileşenler; hikâyenin konusu, karakterler, temel tema ya da fikir ve görüntüler olarak sıralamaktadır (Seğer, 2010/ 2016, s.5). Sinemanın günlük konuşma dilinden sonra en etkili ve evrensel anlatı yapısına sahip olduğu bilinmektedir (Yurdigul ve

Elitaş, 2013, s.45). Günlük konuşma diyalogu ile film diyalogu arasında fark bulunmaktadır. İyi bir film diyalogu doğal bir diyalog değil, doğalmış izlenimi veren diyalogdur. Film diyalogunun, müdahale edilen biçimlendirilmiş bir yapısı söz konusudur. Günlük diyalogda bir konu konuşulurken diğerine geçilebilir fakat film diyalogunda bir tasarım bir ritim söz konusudur. Karmaşık bir durum söz konusu değildir (Baklavacı, 2018, s.6). Sinemasal diyalog kurgusaldır, düzenleme yenileme yapılabilmektedir. Dolayısıyla izleyici için bir tasarım yapılır ve bu şekilde üretilmektedir (Kozloff, 2000, s.16). Diğer bir anlatımla filmsel diyalog temeli itibariyle gerçeği yansıtan ya da yansıttığı varsayılan yapay ya da kurgulanmış konuşmadır.

Sinema dilinin uzun yıllar boyunca insanları etkilediği ve yönlendiği bilinmektedir. Görüntü sanatı olarak adlandırılan sinema sinematografik dilin oluşmasında tüm mizansen unsurlar kadar diyalog da önemli bir yere sahiptir (Yurdigul ve Elitaş, 2013, s.45). Öyle ki Fransız sinemasının bir döneminde senaryo yazarı ile diyalog yazarı ayrı tutulur, film jeneriğinde isimleri ayrı ayrı yer alır. Bir filmin senaryosu oluşturulduktan sonra diyalog yazarı devreye girmektedir. Sinemada ses öğeleri içinde öncül kullanıma sahip olan diyalog gerçeklik oluşturmada kullanılmaktadır. (İleri Alkan ve Yılmaz, 2015, s.79). Çipe bu konu ile ilgili senaryo içeriği, senaryoda oluşturulan dönem ve sosyal yapıya uygun dil kullanımı diyaloglar ile belirlenip yazılması gerektiğini belirtir, diyalogun öyküye ve filmde oluşturulan karakterle uygun şekle sokulup gerçekçilik olgusuna uygun şekilde tasarlanması gerektiğini söyler. Ayrıca gündelik hayata uygun hale getirilip tekdüzelikten kaçınıp tiratlar yerine karşılıklı konuşmalara diyaloglara bölerek sağlanmasının gerekliliğinden bahseder (Çipe, 2011, s.113). Günlük hayatta olduğu gibi öykü evreninde de en fazla kullanılan konuşma biçimi diyalogdur. Diyalog amaç olarak ya hikâyeyi ilerletmektedir ya da karakter hakkında bilgi vermektedir (Field, 2016, s. 100). Bu bağlamda diyalog üç düzlemde ele alınmaktadır. Farklı kişilerin konuşması, karşılıklı konuşmadır (duolog). Üç kişinin konuşmasıyla (trialogue) meydana gelir. Konuşmada kişi sayısı daha da arttıkça buna çoklu konuşma (multilog) ismi verilmektedir (McKee, 2018, s.26). Diğer bir kavram olan Düelloğ ise, iki karakterin yakıcı meselelerle ilgili doğrudan, açıkça ve duygusal bir biçimde konuştukları yüz yüze karşılaşmalarıdır. Düelloğlar tuğla gibi tınlr, çünkü her cümle kör göze parmak

yazılmıştır, söylenmeyen bir şey yoktur (McKee, 2018, s.140). McKee bu tanımlamayı birbirine silah çekme ve ateş etme biçimi olan düellodan almaktadır.

Bir filmde oyuncular canlandırdıkları karakterin kimliğine göre konuşma biçimi oluşturması gerekmektedir. Karakterlerin kimlikleri seslerinde saklıdır bu sebeple dış görünüş kadar, işitsel olarak kimlikler psikolojik yanları ifade ederek onların varlığını yansıtmaktadır (Sözen, 2015, s.238). Diyalog oluşturmada önemli hususlardan biri de karakterin kendi sesini kullanmasıdır. Karakterlerin kendi sesleriyle konuşabilmelerini sağlamak onları derinlemesine tanımayı mümkün kılmaktadır. Karakterlerin kendi sesleriyle konuşmalarına izin vermek gerçek benliklerini de ortaya çıkarmaktadır (Jr, 2016/2018.s.395). Fakat belirtmek gerekir ki, sinemada senaristlerin en önemli görevlerinden biri anlatmak istediği olayı veyahut iletme istediği fikri mümkün olduğunca eylem ve görselliğe dökülebilmektir (Başol, 2019, s.609). Bu durumu yazar ve senarist Vale şu şekilde ifade etmektedir; “Bir film karesi bin sözcüğe bedeldir... Görme duyumuz aracılığıyla edindiğimiz izlenimlerin, üzerimizde hipnoza benzer bir güce sahip olduğu söylenebilir” (Vale, 2018, s.42). Costello diyalog kullanımının minimal düzeyde olması gerektiğini şu şekilde ifade etmiştir.

Her bir diyalog için kendinize sormanız gereken soru şudur: Anlam kaybı olmadan sözcük eksiltebilir miyim? Bir sonraki soru ise şu olmalıdır: “Satır eksiltebilir miyim? Bir sonraki ise: “Tüm pasajı çıkarıp aynı şeyi görüntülerle verebilir miyim? Eğer cevabınız evetse bunu yapın. Görsel olan işitsel olana her zaman önceliklidir. (Costello, 2010, s.84)

Senaryolarınızın sahnelerini boydan boya diyalogla doldurmak doğru bir seçenek değildir. Uzun cümleler ve sonu gelmeyen konuşmalar senaryonun bütününe yayıldığında son derece monoton olur. Yazdığınız konuşmalar fazladan sözcüklerle dolduğunda senaryonuzun gereksinimi olan ritim, tempo ve ivme ortadan kaybolacak, senaryonuzun akışındaki yavaşlama özenle yazdığınız sahneleri açmaza sürükleyecektir (Epps, 2016/2018, s.404). Şunu da belirtmek gerekir ki önemli olan bilgiler her zaman salt görsel malzemeye bakılarak iletilmemektedir. Karakterler konuşur ve kendilerini ortaya koyma, bir hikâyeyi kendi sözleriyle iletme ihtiyacı duyarlar burada devreye diyalog girmektedir (Seeger, 2010/2016, s.228). Kişinin

düşüncesi mimikleriyle izleyiciye aktarmak çok zor olduğunda bu durum diyalog ile aktarılmaktadır.

Öte yandan sinemada diyalogun belirli işlevleri bulunmaktadır. Bunlar, izleyeni bilgilendirip, beklentilerini yönlendirmektir. Karakterlerin diyalog ile iletişimini sağlayıp görünmeyen yönlerini ortaya çıkarmak bir diğer fonksiyonudur. Diyalog vasıtası ile öykünün geçtiği dünyadan izleyene fikir vermektedir. Diyaloglar, öyküde oyuncuların iletişimi dışında seyirciye belirli bilgilerin aktarılmasında da kullanılır (Akyürek, 2012, s.257). Sinemada diyalog, olay örgüsünü netleştirmektedir bunun ile birlikte diyalog karakterizasyon aracı işlevi görmektedir. Öte yandan Mustafa Fadıl Sözen sinemasal anlatılarda konuşmaların türleri ve yüklemelerini yapısal oluşuna göre, monolog ve diyalog, öykü evrenine ait olup olmadığına, dramatik yüklemelere içindeki konuşmalara göre, içsel ve üst ses olarak, öznel ya da nesnel oluşuna göre, duyumsal yönelimlerine göre normal abartılı veya duygunun ön planda olup anlamın ikinci plana çıktığı şeklinde belirli sınıflandırmalar yapar (Sözen, 2015, s.234). Sinemanın önemli bir parçası olan diyalog karakterlerin duygularını ve eylemlerini aktarmanın yanı sıra filmdeki olay örgüsünü ileriye taşımaya yardımcı olabilecek güçlü bir hikâye anlatma aracı olduğu bilinmektedir. Filmlerde diyalogun güçlü olması diyalog kurulumunun doğru tasarlanmasıyla ilgilidir. Öte yandan diyalogun duygu ve eylemi iletmek nasıl kullanıldığı önem taşımaktadır. Örneğin Baba (1972) filminde, “Ona reddedemeyeceği bir teklif yapacağım.” gibi bir diyalog kullanımı Don Corleone, hayır’ı cevap olarak kabul etmeyeceğini göstermek ve diyalogda duygu, eylemi iletmek için nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Sinemada diyalogda önemli hususlardan biri de diyalogun gerçekçi olmasıdır. Gerçekçi olmayan diyalog, izleyicinin odağını bozmaktadır. Gerçekçi diyalog neredeyse fark edilemez; izleyiciyi daha da içine çeker, böylece bir film izlediklerini unutmaktadır. Diyalog kurgusal bir kurulum içinde var olmaktadır. Ve diyalog ne kadar gerçekçi olursa, o kadar kusursuz olmaktadır. Gerçekçi diyalog, insanlar arasındaki diyalog hakkında hayata dair gerçek bir şeyi yakalamaktadır. Günlük yaşamdaki konuşmalarla doğrudan karşılaştırılamayabilir. Ancak iletişim kurmanın özüne inmektedir. Ve bunu, bilinen dille konuşma kalıplarını kullanarak yapmaktadır. Bu bağlamda konuşma ve diyalogların karakterlere veya tiplere uygun ve doğal olması gerekmektedir. Karakter ya da tipin yaşı, mesleği, sınıfı, cinsiyeti,

eğitim durumu vb. gibi pek çok şey önem kazanmaktadır (Yılmazok, 2018. s.37). Konuşma örgüsü, yalnızca düzenlenmiş durumları değil aynı zamanda kişiliği açıklayıcı bilgi vermektedir (Akyürek, 2012, s.258). Diyalogun öğeleri, sınıf bilinci, cinsiyet, coğrafi kökenler, her konuşmacının yetiştirilme şekli gibidir (Davis, 2015, s.45). Bütün bu özellikler diyalogun bir ötekileştirme aracı olarak kullanılmasına yarar. Diğer bir ifade ile diyalog yolu ile insanlar arasındaki sınıfsal ilişkiler belirlenir ve kimin iktidarda olduğu ortaya çıkar.

4. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN SES TEMELİNDE ÇÖZÜMLENMESİ

4.1.Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı ve Filmografisi

Birçok alan gibi sinema da sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal olaylardan ve dünya üzerindeki gelişmelerden etkilenmektedir. Sinema tarihi incelendiğinde, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de hem yönetmenler hem de sinema sanatı yaşanan değişimlerden etkilenmiştir (Akın, 2017, s.4). Türkiye’deki toplumsal dinamiklerin değişimi film yönetmenlerini etkilemiş ve bu durum filmlerine yansımıştır. 1990’ların ikinci yarısıyla beraber televizyon kanallarının sinemaya alan açması, ortak yapımlar, kültür bakanlığının sağlamış olduğu destekler ile Euroimages, film festivallerin düzenlenmesi yönetmenlerin üretim yapmasına olanak sağlamıştır. 1990’lar ve 2000’li yıllarda sinema eğitimi alan ve mezun olan yönetmenler, sinemasal birikime haiz olup, kendi sinema dillerini kullanmıştır. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplaoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler kendi yazdıkları senaryoları kullanan, auteur yönetmenler olarak kabul görmüştür (Uğur, 2017, s.234). Bu dönemde Nuri Bilge Ceylan’ın da çekmiş olduğu filmlerin senaryolarını kendisinin yazdığı görülmektedir. İstanbul doğumlu olan Ceylan, ailesinin memuriyeti sebebiyle Çanakkale’nin Yenice kasabasında büyümüştür. Taşradaki yaşamını sinemaya yansıtan yönetmen, gündelik hayat, sıradanlık, yabancılaşma, doğa gibi konuları filmlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Eserlerinde otobiyografik özellikler gözlenmektedir (Dönmez, 2017, s.228). İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Bölümünden mezunu olan Ceylan Yüksek Lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Bölümünde tamamlamıştır. Sinemaya başlamadan önce fotoğrafçılık üzerine çalışmalar

gerçekleştirmiş ve dönemin önemli kültür-sanat dergilerinde eserleri yayınlanmıştır (Eren, 2008, s.5). 1995 Yılında siyah beyaz ilk kısa metraj filmi *Koza* ile sinemaya başlayan Ceylan'ın bu çalışması, Cannes Film Festivalinde gösterilmiştir. Filmin festivalde gösterimi sinema kariyerine olumlu etki etmiştir. 1997 Yılında kasabadaki gündelik hayattan beslenen ilk uzun metraj filmi *Kasaba* eserini çekmiştir. 1999 yılında çektiği *Mayıs Sıkıntısı* ilk renkli filmidir. Bu eseri de *Koza* ve *Kasaba* gibi otobiyografik özellikler taşımaktadır. 2002 Yılında Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak'a en iyi oyuncu ödülünü kazandıran *Uzak* filmi 2003 yılı 56. Cannes Film Festivali'nde jüri büyük ödülü kazanmıştır. Bu ödül ile Nuri Bilge Ceylan dikkatleri üzerine çekmiştir (Özçınar, 2020, s.157). Ceylan'ın bu döneme kadar üretmiş olduğu filmler tema olarak devamlılık göstermesi, otobiyografik özellikler taşıması ve taşrayı konu edinmesi sebebiyle Taşra Üçlemesi olarak kabul edilmektedir. Taşra üçlemesini oluşturan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmi taşraya dair anlatıların da temsili başlangıcı sayılmaktadır. 2006 yılında çektiği ve eşi Ebru Ceylan ile başrolünü oynadığı *İklimler* filmi 2006 Cannes Film Festivali'nde Fipresci ödülünü kazanmıştır. Nuri Bilge Ceylan beşinci uzun metraj filmi *Üç Maymun*'u 2008 senesinde çekmiştir. Diğer filmlerinde amatör oyuncu tercihinde bulunan Ceylan bu filmde ilk kez profesyonel oyuncularla çalışmıştır. Film 61. Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır. Film aynı zamanda Oscar yarışında ilk dokuz içinde olan ilk Türk filmidir (Ağca, 2022, s.80). 2012 Yılı Cannes Büyük ödülünü kazandığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle başarılarına yenisini eklemiştir. 2014 yılında çektiği *Kış Uykusu* filmi 67. Cannes Film festivalinde Altın Palmiye ödülü almıştır. Dört yıl aranın ardından, 2018 yılında *Ahlat Ağacı* filmini çekmiştir (Akmeşe, 2020, s.100). Son filmi *Kuru Otlar Üstüne* 2023 yılı Cannes Film Festivalinde gösterilmiş ve Merve Dizdar'a en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandırmıştır. Türk sinemasında farklı bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmler hem ulusal hem de uluslararası önemli ödüller kazanmıştır. Sıradan yaşamları ve gerçekçi öyküleri filmlerine yansıtan Ceylan, günlük hayatta farkına varılmayan detaylara yapımlarında yer vermektedir.

4.2. Kasaba Filminin Çözümlemesi

Senaryosu Nuri Bilge Ceylan ve Emin Toprak'a ait olan film, 1997 yılında çekilmiştir. Yönetmenin ilk uzun metraj filmidir. Kasaba filminde oyuncu kadrosu amatör isimlerden oluşmaktadır. Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Cihat Bulut, Fatma Ceylan, Emin Ceylan, Cihat Bütün gibi oyuncular filmde rol almıştır. Seksen iki dakika olan film, 1998 yılında İstanbul Film Festivali'nde Fibrresci, 1998 yılında İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel, 1998 yılında Berlin Film Festivali'nde Caligari, 1998 yılında Tokyo Film Festivali'nde Gümüş, 1998 yılında Nantes Film Festivali'nde Jüri Özel, 1999 yılında Premier Plans Film Festivali'nde Jüri Özel, 1999 yılında Cologne Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır (Çavuşoğlu, 2006, s.116).

Otobiyografik özellikler taşıyan filmde, Nuri Bilge Ceylan ablası Emine Ceylan'ın bir öyküsünden ilham alınmıştır. Yönetmen çocukluk yıllarının geçtiği Çanakkale'nin Yenice kasabasında çekilen film, bir ailedeki üç farklı kuşağın taşradaki günlük hayatlarının fark edilmeyen küçük ayrıntılarına odaklanmıştır (Suner, 2015, s.107). Film üç farklı bölümden oluşmaktadır. Bölümler arası geçiş mevsimsel değişim ile aktarılmaktadır. Kasabanın, bir durum filmi olduğu söylenebilir.

Filmin ilk bölümünde Asiye karakterinin toplumsallaşma sorunu sınıf ortamında ele alınmaktadır. Filmin ikinci bölümünde Asiye karakteri ve erkek kardeşi Ali'nin kasabada yapmış olduğu gezintiyi aktaran yönetmen filmin bu bölümünde mevsimsel bir değişim yapmıştır. Doğada karşılaştıkları kaplumbağaya zarar veren çocuklar, hayvana verdikleri bu zararın vicdani rahatsızlığını yaşamış ve bu durum filmde izleyiciye hissettirilmiştir. Filmin son bölümünde ise ailenin tüm fertleri doğada yaktıkları ateş başında bir araya gelmektedir. Ateş başında edilen sohbetin konusunu kasabadan uzaklaşma isteği, kasabadan ayrılamamak, kimlik ve aidiyet temaları oluşturmaktadır. Saffet karakteri bulunduğu kasabadan rahatsız ve oradan uzaklaşma arzusu içindedir. Saffet'in amcası yurtdışında eğitim almış ve idealist bir birey olmasına karşın kasabadan ayrılamaz. Filmde Emin dede karakteri ise insanın en değerli varlığının vatan toprağı olduğunu düşünmektedir. Filmde karakterler arasındaki düşünsel çatışmalar aktarılmaktadır (Ceylan, 1997).

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın siyah beyaz filmi Kasaba'nın ilk sahnesi gözlemci çekimle bir kış günü, çocukların karda kaymasıyla başlar. Bu sahnede çocukların konuşma sesleri, karda oynamaları eş zamanlı, diegetik şekilde izleyiciye aktarılmaktadır. Çocuk konuşmalarının üst üste binmesi ve söylediklerinin net şekilde anlaşılabilmesi sebebiyle rabarba olarak nitelendirilir. Çocuklardan birinin “Deli Ahmet geliyor” (Muzaffer Özdemir) demesi ile konuşma sesleri, çocukların sessiz bir hal alması ile sonuçlanır. Bu sahnede, oyun oynayan çocuklardan birisi, Ahmet'in yere düşmesi için ayağı ile kara çizgi çeker (Ceylan, 1997). Yönetmen, bu sahneyle bir sonraki sahnenin bağlanmasında ses köprülemesi tekniği uygulamıştır. Ceylan, Ahmet yere düşmeden önce karga ses efekti ile olumsuz bir durumu simgelemiş, bunu ses efektiyle pekiştirmiştir. Deli Ahmet'in yere düşmesiyle çocukların gülmeleri yüksek bir şekilde diegetik olarak kullanılmıştır. Aynı sahnede kamera açısı yakın plana geçmiştir. Bu planla Ahmet'in mimikleri ve yaşamış olduğu ruh hali yansıtılmıştır. Sinematografiyi güçlendirmek için klarnet enstrümanı, nihavent taksim makamında bir müzik kullanılmıştır.

Film jeneriğinden sonraki ilk sahne gösterilirken kasabada sabah olduğu öten bir horoz ile simgesel ses olarak aktarılmaktadır. Bu esnada klarnet taksimi sahne dışı ses olarak ön plana çıkmaktadır. Bir süre sonra klarnet taksimi fade out (sönümlenme) olarak, yumuşak şekilde düşürülmektedir. Müziğin şiddeti düşürüldüğünde okuldaki çocukların öğrenci andı, ses köprülemesi olarak kasabadaki boş sokaklarda non diegetik biçimde duyulmaktadır. Yönetmen, daha sonra okul bahçesindeki çocukları, öğrenci andını okurken diegetik ses ile göstermektedir. Böylece non diegetik olan ses diegetik olarak değişime uğramaktadır. Bu değişimde, en önemli nokta ses şiddetinin yükselmesidir. Öğrenci andındaki “Açtığın yolda, gösterdiğin hedefe durmadan yürüyeceğime ant içerim” sözleri duyulduğu sırada Ceylan, kasabanın harabe, bakımsız yollarını ve ümitsiz bir bekleyiş içindeki genç Saffet (Mehmet Emin Toprak) karakterini göstermektedir (Ceylan, 2008). Nuri bilge Ceylan, bu şekilde görüntü ve ses ögesi kullanımında anlamsal zıtlık meydana getirmektedir. Andımız okunurken yaklaşık beş saniye kardan adam ve kardan adama saplanmış kuru bir yaprak betimlenmektedir. Yaprak rüzgârdan dolayı sert bir şekilde sallanmasına karşın yönetmen nokta ses olarak imlemeyi tercih etmez. Bu durumun bütçe ve teknik yetersizlikten kaynaklandığı söylenebilir. Öğrenci andı

bitip çocuklar okulda merdivenlerden çıkarken oluşan ayak sesi yüksek bir şekilde, diegetik ve eş zamanlıdır. Ayak sesleri daha sonra stüdyo ortamında biçimlendirildiği için doğallıktan uzak ve dijitalize bir yapaylık göstermektedir. Öğretmen (Latif Altıntaş) sınıfa girip masasına oturduğunda burnunu çekmesi diegetik, eş zamanlı bir şekilde verilmiştir. Burun çekmesi abartı ve yapaylık içermektedir. Kameranin durduğu konum ile öğretmenin mesafesi göz önüne alındığında ses persektif ihlali yapıldığı görülmektedir. Yönetmen bunu tercih ederek, sonraki sahnelerde ortaya çıkacak olan kötü kokulu besinleri öncelikle ses ögesi kullanarak belirtmiştir. Sınıfın camına vuran kar görüntüsü ile ortam sesi olarak karda yürüme sesi duyulmaktadır. Daha sonra yönetmen, köprüleme tekniğini kullanarak Deli Ahmet'in karda yürüyüşünü seyirciye sunmaktadır.

Filmde sınıf öğretmeni ve öğrenciler arasında geçen diyalogta;

-Öğretmen: Çocuklar bir koku mu var sınıfta, yoksa bana mı öğle geliyor?

-Sınıfta bulunan öğrencilerden biri: Evet öğretmenim bir koku var.

-Öğretmen: O zaman çıkarsın herkes bakayım beslenmelerini. (Ceylan, 1997)

Bu diyalogun ardından öğretmen sıralardaki beslenmeleri koklamaktadır. Öğretmenin bozuk beslenme arayışı tamamen ses ögesi bağlamında sunulmaktadır. Öğretmen, beslenmesi bozuk olan Asiye'nin (Havva Sağlam) yiyeceklerini çöpe atar. Çocuk bunun üzerine ağlar. Ceylan, bu sırada karga ses efektini diegetik şekilde defalarca öne çıkarmaktadır. Böylece sahnenin gerilimli ve olumsuz duygular uyandıran atmosferi ses efektiyle desteklenir. Yönetmen, okul dışında yürüyen insanları kaval sesi eşliğinde non diegetik müzik ile betimlemektedir. Dışarıdan sınıfa giren öğrencinin kıyafetleri karla kaplıdır. Giysilerini kuruması için çıkarıp sobanın üzerine asar. Kıyafetlerden sobaya damlayan su, nokta ses olarak ön plana çıkmaktadır. Bu esnada kaval sesi, düşük ses şiddetiyle kısa bir süre duyulmaktadır. Sobada yanan odunlar, yakın planla görüntülenirken, ses şiddeti yüksek bir biçimde vurgulanmaktadır. Pencerenin dışında bulunan kedinin miyavlama sesi mekân mesafesi göz önünde bulundurulduğunda ses perspektif ihlali olduğu görülmektedir. Bu tip vurgular sahnedeki mizansenin güçlenmesini sağlamaktadır.

Saffet evin penceresinden dışarı baktığında şiddetli şekilde gök gürültüsü duyulmaktadır. Bu bağlamda gök gürültüsü ses efektiyle karakterin işsiz, kimsesiz ve dışlanmış ruh hali betimlenir. Gök gürültüsüne eşlik eden ve insan çılgınlığını andıran kuş sesleri, ardından köpek uluma sesleri Saffet'in ruhsal durumunu betimlemeye yönelik imlemelerdir.

Asiye ve kardeşi mezarlıkta oynarken ekran dışı alandan birkaç kez tuhaf ses duyulur. Bu ses karşısında çocuklar korku ve merak içinde kalır. Kaynağını aradıklarında, sesin ağaca bağlı bir eşekten geldiği görülür. Yakın planda eşeğin gözüne sinek konmaktadır. Çekim planıyla eş zamanlı olarak nokta ses sunulan sahnenin izleyiciyi irite edecek şekilde tasarlandığı görülmektedir.

Saffet lunaparka gittiğinde parktaki eğlenceyi betimlemek için ses şiddeti yüksektir ve çalan popüler müzikle insan çılgınlıkları baskın halde sunulmaktadır. Ceylan, filmde ses ögesi temelinde en gürültülü ortam olarak lunaparkı sunmaktadır. Saffet eğlenmek için lunaparktaki çeşitli eğlence araçlarına biner. Ceylan bu sahneleri eğlenen, çılgık atan, gürültü temelli çeşitli sesler çıkaran insanlar ile sunmaktadır. Saffet kimi zaman eşlik etse de çoğu zaman durağan ve sessiz kalmaktadır. Bu sahnede, zamanın popüler sanatçısı Aydın Uğurlular'ın seslendirdiği *Kısıvrak* şarkısı, diegetik olarak yüksek ses şiddetinde lunaparktaki hoparlörlerden duyulmaktadır. Saffet karakteri lunaparkta gondola biner. Gondol hareketi, yakınlık uzaklık temelinde sessel olarak değişime uğrar. Harekete bağlı olarak ses şiddeti değişim gösterir.

Asiye'nin kardeşi çalılık alanda kaplumbağayı bilerek ters çevirdiğinde Nuri Bilge Ceylan, bu durumu ses ögesi olarak birkaç defa karga çılgınlıklarıyla betimlenir. Bu şekilde çocuğun hayvana zarar verdiği ve ahlaki olarak sorunlu bir davranışta bulunduğu sessel öge vasıtasıyla ön plana çıkarılır.

Çalılıkların yüksek hışırdama sesiyle Asiye ve kardeşi bulundukları yerden hızlı bir şekilde kaçar. Ceylan bu kaçışın hemen ardından sallanan buğday başaklarının hışırtı sesini gürültüvari şekilde sunmaktadır. Asiye ve kardeşi bulundukları yerden uzaklaştığında artık yüksek şiddetli ses efekti kullanmayı tercih etmez. İki kardeş çalılıkları aşarken ayak sesleri yönetmen tarafından diegetik şekilde verilmektedir. Sahnenin devamında çalılıkları aştıklarında ayak sesleri yoktur. Bir sonraki sahnede

ise ayak sesleri duyulur. Asiye ve kardeşi kameradan uzaklaşırken ayak sesleri ani bir şekilde kesilmeye uğramaktadır. Aynı sahnede ses efektinin önce duyulması, ardından kesintiye uğramasının teknik yetersizlik kaynaklı olduğu yorumu yapılabilir.

Asiye ve kardeşi kendilerine ait tarlaya, ailelerinin yanına geldiğinde küçük çocuk eline bir sopa alarak diegetik ve eş zamanlı ses perspektifine uygun şekilde toprağa vurmaktadır. Yönetmen sahne devamında çocuğun sopa ile vurduğu küçük böceği yakın planda gösterir. Ancak böceğin toprakta çıkardığı sesler herhangi bir şekilde sunulmaz. Filmin ilerleyen sahnesinde dede (Mehmet Emin Ceylan) karakteri ve torunu Asiye arasında şu diyalog gerçekleşmektedir.

-Dede: Terzi yapmış mı benim pantolonu?

-Asiye: Elli liraymış ha!

-Dede: Elli lira mı?

-Asiye: Paçalarını mı yaptırdın sen ona?

-Dede: Hıı

-Asiye: Valla elli lira diyor!

-Dede: Hadi elli lira versin de o bana, pantolon onun olsun. Paçalarını kıvırdı bir de belini gevşetiverdi. Bre anasını bre! Artık hiçbir şey yaptırılır gibi değil yahu. (Ceylan, 1997)

Ceylan filmdeki bu diyaloglar ile hem dede karakterini tanımlamakta hem de ailenin içinde bulunduğu ekonomik durumun zorluğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu diyaloglar toplumsal yapıdaki hayat pahalılığını da yansıtmaktadır. Sahnenin devamında konuşmaya nine (Fatma Ceylan) karakteri katılır.

-Nine (Fatma Ceylan): Ver elli lira ver. Çocuk alsın işte yarın.

-Dede: Yok len sen de elli lira mı veririm ben ona.

-Nine: Ne olacak, pantolon orda mı kalacak?

-Dede: Kafamda iki tel saç var bebere gittim. Makasla iki şık şık, kaç para, elli lira bre anasını, hadi canım elli lira mı veririm ben ona. Su altında tarla mı satıyorsun bana? Ya anasını ya, anasını sattığımı. Bizim evi yirmi liraya almıştım da. (Ceylan, 1997)

Nine karakteri her şeye rağmen orta yolu bulup pantolonun alınmasını savunur. Böylece karı koca arasında da davranışsal zıtlık diyalog yolu ile ortaya konulmaktadır. Dede sert, kararlı bir mizaca sahiptir. Nine ise daha yumuşak ve uysaldır. Diğer yandan geçen zamana ayak uyduramayan dedenin serzenişleri toplumsal yapı hakkında da izleyiciye bilgi vermektedir. Böylece Ceylan karakterin içinde bulunduğu sınıfsal konumu diyalogları ile dışa vurmaktadır.

-Dede: Köye çelimsiz bir berber gelirdi. Kar da olsa kış da olsa, haftada bir gelirdi. Kimi bir avuç buğday, kimi üç beş beş domates verirdi. O ne verilirse verilsin allah razı olsun der, alırdı. Bir kere bile şikâyet ettiğini görmedim. Şimdi ne oturmuş dükkâna ayağına gideceksin. İki şık şık ver 50 lira. Valla bir şey yaptırılır gibi değil artık.

Diyalog yoluyla sürekli olarak dedenin takıntılı olduğu durumlar (ekonomik zorluklar) vurgulanır. Ayrıca köyün geçmiş ekonomik yapısı ve insan ilişkileri filmdeki bu diyalog ile aktarılmaktadır. Ceylan, filmde diyalogun bilgi verme işlevini kullanmaktadır. Bir sonraki sahnede ise köz halinde yanmakta olan ateş nokta ses olarak yüksek ses şiddeti ile sunulur.

Filmde sahneler arası geçiş ses öğeleri yardımı ile gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda hava karardığında, kurt uluma ses efektleri non diegetik, eş zamansız, şiddeti yüksek biçimde vurgulanmaktadır. Aynı zamanda rüzgârın geceden dolayı sert esişi de ağaç dalları ile betimlenmektedir.

Filmde tüm aile fertleri ateş başında bir araya gelerek sohbet eder.

-Baba (Sercihan Alioğlu): Sonra ne oldu?

-Dede: Valla Musul'a doğru yola çıktık. Çıktık ama ortalık açlık, sefaletten kırılıyor. Geçtiğimiz köylerden yiyecek istiyoruz ama adam çıkıyor kapıya vallahi “maho” diyor. Başka da bir şey demiyor. “Maho” yok demek. Haydi, tekrar gidiyoruz başka eve, o da vallahi “maho”, “maho”

-Baba: Sonra ne oldu, baba?

-Dede: Allah'ın belası öksürük... Bir kere başladı mı katiyen geçmek bilmiyor. Nerede kalmıştık?

-Baba: Mezopotamya'ya geldiniz. Bağdat, Basra oralara.

-Dede: Hee, evet. O ovaya geldik. O uzun çöl gibi ovayı geçtik. Küt'ül Amare 'ye vardık. Küt'ül Amare, Bağdat'a yakın bir yerde. Oraya, işte oraya geldik. Orada İngilizlerle karşılaşmayalım mı? Süvari çarpışmasında yendik bir de onları hem de o aç, susuz halimizle. Hee, sonra ne oldu biliyor musunuz? (Ceylan, 1997)

Dede karakteri diyalog yoluyla kendi geçmişi ve ülkenin tarihsel arka planı hakkında bilgi vermekte ve ekonomik zorlukların uzun yıllardır olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca dede karakteri, yaşamını hala eski zamanda geçirmektedir. Sürekli olarak aynı öyküyü anlattığı, küçük torunun hikâyeyi artık ezberlediği şu diyalog ile anlaşılmaktadır:

-Çocuk: İngilizlerin komutanı intihar etti. (Gülüşme sesleri)

-Anne: Şşth.

-Dede: İngilizlerin komutanı yenilgiyi hazmedemedi ve intihar etti. Fakat yardım gelince ikinci çarpışmada yendiler bizi. Karnımız tok olsa İngilizleri silip süpüreceğiz ama açlıktan hiçbir tarafımızda derman yok ki. Sonra esir olduk anlayacağınız. (Ceylan, 1997)

Dede, hayatındaki en önemli olayları diyalog yoluyla ailesiyle paylaşırken, Ceylan konuşan dedeyi değil diğer aile fertlerini görüntülemektedir. Ailenin diğer üyeleri dedenin söyledikleriyle ilgilenmez. Böylece görüntü ve diyalog arasında insan davranışları temelinde bir zıtlık oluşmaktadır. Ailenin konuşması esnasında uzun bir çakal uluma ses efekti duyulmaktadır. Bu ses efekti ile diyalogta yön değişimi sağlanır. Konuşma çakallar hakkında olur.

Bir sonraki sahnede kendisini fiziksel ve ruhsal olarak aile dışında konumlandıran Saffet, dedenin sözlerine karşı birtakım fikirler ileri sürmektedir. Böylece Ceylan, kişilerin kendi içsel çatışmalarını dış dünyada diyaloglar yoluyla göstermektedir.

-Saffet: Belki de dönmesen daha iyi olurdu. Döndün de ne oldu sanki? Bir mükâfat mı aldın? Boş şeyler bunlar, boş.

Aile fertleri, Saffet karakterinin bu söylenmelerine karşı fikirler öne sürerek onu bastırmaya çalışır.

-Anne: Ne biçim konuşma o Saffet? Hiç öyle şey olur mu?

-Nine: Saffet oğlum o nasıl söz?

-Anne: Sen bakma, memleket hasreti hiçbir şeye benzemez. Soğan ekmek ye ama kendi toprağında olsun. Mesela Gobak İsmail. Almanya'da işçi olarak bak kaç sene çalıştı ama...

-Saffet: Yenge, şu mısırlar kendi toprağında olsa ne olur, olmasa ne olur? Öldükten sonra kendi toprağına gömülmek falan ne önemi var ki bunun?

-Dede: Yok, yok olmaz. Daha gençsin. Ölüme uzaksın da öyle konuşuyorsun. Hiç olur mu? Ölüme yaklaşınca insan düşünüyor, ruhen de hazırlanıyor. Yoksa dayanılmaz. İnanmak lazım, değil mi? (Ceylan, 1997)

Ceylan, bu konuşmalar ile Saffet'in aile fertlerinden farklı düşündüğünü; Saffet ile ailenin geri kalanları arasında bir çatışma olduğunu gösterir. Konuşmanın bu bölümünde ailenin kadınları devreye girerek ortamı yumuşatır ve orta yolu bulmaya çalışırlar. Daha sonraki sahnede baba karakteri konuşmaya başladığında, Saffet sözünü keser. Baba ve Saffet arasındaki çatışma diyalog ile gerçekleşir.

-Baba: Tabiatın kanunu bu. Kuvvetliler kalıyor, zayıflar gidiyor. Tekâmül teorisi işte. Bizim yapacağımız hayatı boşa geçirmemek, çalışmak lazım.

-Saffet: Çalışmak mı? Hangi çalışmak? Dedem bunca sene çalıştı da ne kazandı?

-Baba: Evet doğru. Ama çalışmaktan başka da ne yapabiliriz? Yok işte hiçbir şey. İnsanlık tarihi boyunca yapılagelenlere yenilerini eklemek lazım. Mezopotamya, yani uygarlığın doğduğu yer. Oradan başlamış ilk destanlar. Çok önemli baba, geçtiğin yerler.

-Asiye: Taş sanatı.

-Baba: Hı?

-Asiye: Taş sanatı da Mezopotamya'da çıktı ilk defa.

-Baba: Medeniyetin beşiği. "The cradle of civilization Fransızcası: "La barceau de la civilisation". Sonra Babil mesela. Babil'i gördün mü sen?

-Dede: Duydum öyle bir şey ama görmedim.

-Baba: Babil çok önemli bak. (Ceylan, 1997)

Baba karakterinin eğitim seviyesinin yüksek olduğu, tarih bilimine merakı olduğu ve bildiklerini ailesi ile paylaşmaktan hoşlandığı ortaya çıkmaktadır. Daha sonra baba çocukların isteği ile Büyük İskender'in hikâyesini anlatır. Babanın konuşmasından

sıkılan Saffet ateş etrafından uzaklaşır. Baba İskender'in hikâyesini anlatırken babanın sözünü keserek babaya şu sözleri söyler:

-Saffet: İyi ama bu İskender denen adam bütün her şeyi kalabalık ordusu sayesinde yapmadı mı? O binlerce askerciklerin adları, sanları yok. Varsa yoksa İskender. (Ceylan, 1997)

Saffet bu diyalogla amcasının sürekli olarak her şeyi bilen, otoriter tavrına karşı tepki göstermiştir. Ailenin diğer fertlerinin diyalogları ise Saffet ve amcasının sözlü atışmalarını kesme niyeti taşımaktadır.

-Dede: Bırakın şu İskender meselesini artık canım. Başka bir sürü adam varken tarihte neden ille de İskender'e taktın sen?

-Baba: Mesela Mezopotamya'da halkını yetiştiren faziletli adam Urukagina.

-Dede: Urumakına mı? Ne biçim bir isim bu böyle yav? (Ceylan, 1997)

Dede karakterinin ismi yanlış söylemesi gülüşmelere neden olur. Yönetmenin Saffet ve amcası arasındaki gerilimi düşürmek ve ortamı yumuşatmak için böyle bir diyalog tercih ettiği söylenebilir.

Ateş başında, anne kucağında uykusu gelen evin küçük çocuğu babasının anlattığı hikâyeyi dinleyemez duruma gelir. Ceylan, bu sahneyi çocuğun öznel ses duyumuna göre betimlemektedir. Böylece çocuk gittikçe uykuya dalarken babanın konuşma sesi düşer. Çocuğun rüyaya geçişi, karga ses efektinin, ses köprülemesi kullanımı ile gerçekleştirilir. Çocuk kötü bir rüya görür. Ceylan karga, köpek, kapı gıcırtısı, derin nefes alıp verme ve tavuğun kanat çırpması gibi ses efektlerini rahatsız edici şekilde kullanır. Bu kullanım çocuğun kötü rüyası ile uyum göstermektedir. Çocuk uyandığında, babanın hikâye anlatım sesini yükselterek sessel öznel durumu bir kez daha imlemektedir.

Yönetmen, baba karakteri hikâye anlatırken kamera diğer karakterlere geçtiğinde babanın ses şiddetini düşürmektedir. Ancak kamera babayı gösterdiğinde karakterin ses şiddetini artırmaktadır. Bu bağlamda kameranın görüntülediği alan bakımından ses perspektifine uygun hareket ettiği söylenebilir.

Babanın hikâye anlatımından rahatsız olan nene sözünü keserek konuşmaya şöyle başlar:

-Nene: Oğlum, bırak artık elalemin ne yaptığını. Kendimize bakalım biz. Oğlancığının ölüm acısı hala içimde dipdiri. Beni o ilgilendiriyor.

Ceylan, bu diyalogla birlikte konuşmanın gidişatını değiştirir. Aile arasındaki çatışmanın ana konusu, Saffet'in babasına dair konuşmalar ve düşünceler olarak şekillenir.

-Dede: Saffet sana da çok düşküdü ha.

-Saffet: Ne biçim düşkünlük bu ha? Beni anam büyüttü, siz de göz kulak oldunuz. Peki ya o ne yaptı? Ne hastalıklarımızla uğraştı ne de sıkıntılarımızla. Senede 1-2 defa uğradıysa onda da elimizdekini avucumuzdakini alıp da öyle gitti. (Ceylan, 1997)

Dede karakteri diyalog yolu ile Saffet'i babasına benzediği için eleştirmektedir.

-Dede: Askerden döneli kaç sene oldu hala bir baltaya sap olamadın. Uğraştık ettik, seni nüfus idaresine soktuk. Ne diye çıktın anlamıyorum ki. Nüfus müdürünü tanırım yumuşak, gül gibi bir adamdır.

-Saffet: Nüfus müdürü mü?

-Dede: Evet, pamuk gibi adam hakikaten. Onunla da geçinemedikten sonra kiminle geçineceksin? Bak Saffet, kasabada seni sokmadığımız yer kalmadı. Hepsinden ya ayrıldın ya atıldın. Askere gittin geldin gene fayda etmedi. Söyle bakalım, daha ne yapalım? Nedir istediğin? He? (Ceylan, 1997)

Dedenin bu sorusuna Saffet köy yolunda yürürken içsel monolog şeklinde cevap verir.

-Saffet: Size şunu söylemek istiyorum. Evet. Belki ben bir baltaya sap olamayan, sıkıcı ve acınacak durumda biriyim. Tersliğim, uyumsuzluğum canınızı sıkıyor. Galiba hiçbir yeteneğim de yok; kanımdan başka da verecek bir şeyim. Gençliğim kimseye gerekli olmayan izmarit gibi yok olup gidiyor. Ne bir yuvam ne dostlarım ne de bir işim var. Gençliğimin en verimli çağında bu kasabaya kısıldım kaldım. Erkekliğim, dinçliğim, kalbim gözümün önünde eriyor. Şunu da söyleyeyim; askere gitme vakti gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmedim. (Ceylan, 1997)

Ceylan, Saffet'in içsel monoloğunu bitirdikten sonra filmin klarnet müziğini duygusal atmosfer yaratmak için kullanmaktadır. Müzikle ses köprülemesi yaparak, ateşin başındaki Saffet'in hüznü ruh halini yansıtmaktadır.

Baba hem Saffet'e hem de ölen kardeşine karşı içten içe bir düşmanlık beslemektedir. Ceylan bu durumu diyaloglar ile aktarır.

-Baba: Bir gece aniden çıktı geldi. Elde yok, avuçta yok. Köyden getirdiğimiz erzakla yemek yapıyoruz. Üst kattaki kadının arka bahçeye attığı küçük sabun parçalarını gizlice toplayıp kullanıyoruz. Hiç unutmam, bir gece yine anamın yaptığı bulgur aşını yerken kapı çaldı. Açtık ki; o her zamanki gibi çok şık giyinmiş. İçeri girdi. Odaya şöyle bir göz attıktan sonra, çarpık masanın üstündeki bulgur aşını gördü. Burun kıvrarak şöyle dedi: Ne o bulgur aşı mı yiyorsunuz? Enteresan bir adamdı doğrusu. Hiç yorulmadan hiç vicdani yük çekmeden hiçbir şey eklemeyen yaşadı gitti bu dünyada.

-Saffet: Sen ekledin de ne oldu? Köylülere su kanalı yaptırdın şimdi arkandan ne laflar ediyorlar. Kime yarandın?

-Baba: Köylülerin ne dediği umurumda değil doğrusu. Kim ne derse desin. Doğrusunu söylemek gerekirse, yaptırdığım su kanalının yanından ne zaman geçsem içim gururla doluyor. Ne yalan söyleyeyim, evet gururla doluyor.

-Saffet: Zaten su kanalının sonunda da senin tarlan yok muydu? Amacın kendi tarlana su getirmek değil miydi?

-Baba: Fark eder mi?

-Saffet: Bir şey değişmedi. Kanal var, su yok. Susuz kaldık. (Ceylan, 1997)

Yönetmen baba ve Saffet arasındaki çatışmayı yinelemektedir. Baba karakterinin su kanalını kasaba halkına hizmet olarak yaptığını ifade etmesi, Saffet tarafından aslında su kanalını kendi bahçesi için yaptığını diyalog yoluyla yüzüne vurmaktadır.

-Baba: Babam hep buralardan kaçtı.

-Saffet: Babam hakkında böyle konuşuyorsun ama bazı şeylerin de iyi bilinmesi lazım.

-Baba: Tamam okumak herkese nasip olmuyor, şans herkese gülmüyor. Ne şans, sen buna şans mı diyorsun?

-Saffet: Bazen düşünüyorum da, başka ne yapabilirdi ki babam? Güçlüsün, dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor. Gel gelelim, dünyanın umurunda olmayan hapisten farksız bu kasabada yaşamak zorundasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de ne yapacaksın? Belki de haklı olan O'ydu.

-Baba: Bir kere baban her şeyden önce buralardan giderken...

-Saffet: Senin abindi o. Bu tarlalarda, bayırlarda iki kardeş beraber oynadınız. Aynı sokaklarda güldünüz onunla, eğlendiniz. Ama gel gelelim bir Allah'ın günü bile onun hakkında iyi bir laf ettiğini duymadım. İnsanın içinde birazcık merhamet ya da şefkat olur. Nasıl bu kadar uzak, alaycı ve vurdumduymaz olabiliyorsun? Benim asıl merak ettiğim babam konusundaki bütün yük neden sadece benim omuzlarımda? Siz de onun yakınları değil misiniz? Onun günahlarının acısını neden yalnızca ben çekiyorum? Neden siz hepiniz zeytinyağı gibi bu kadar gönül rahatlığıyla kendinizi sıyırıp çıkarıyorsunuz işin içinden? Nasıl olsa ben varım diye mi? Tamam, belki ben cahil bir insanım. İskender'i bilmem tarihten anlamam ama hiç kimseye bir şey koklatmayacaksam bilgi neye yarar? Fareler gibi kitaplar arasında dolanmak yetmez. O kadar bilgiyi bir tek kendin için mi öğrendin? (Ceylan, 1997)

Saffet bu konuşma ile baba karakterinin bilgi ve eğitim üzerinden kurmaya çalıştığı iktidar gücünü eleştirmektedir. Baba karakterinin bilgisini aslında sadece kendi menfaatine kullandığını ve bilgiyi toplumsal alanın yararına sunmadığını ifade etmektedir. Konuşmanın devamında Saffet tarafından babaya getirilen eleştiriler sert bir şekilde cevaplanır.

-Baba: Boş konuşuyorsun, boş. Yuvarlanıp giden boş teneke tıkırtısı gibisin. Ne biliyorsun sen? Ahkâm kesmek kolay. Zor olan asıl ortaya bir şey çıkarmak. Ben kendimi sıfırdan yarattım. Tamamen sıfırdan. Okuyacağım dedim, yılmadım. Bütün zorluklara göğüs gerdim. Yağmur çamur, eşek sırtında ortaokula gittim geldim. Lise desen, yaşadıklarımı bir ben bilirim. Yazları, tatillerde tarlada çapa salladım. Kolay mı sanıyorsun sen, ha? Kolay mı sanıyorsun? Kendi başıma çalışıp fakülteyi kazandım. Devlet hesabına sırtım ilk paltosunu fakültede gördü. Kendi kendime İngilizceyi öğrenip, Türkiye çapındaki sınavı kazanıp Amerika'ya gittim. Peki bütün bunlar nasıl oldu? Başkaları sabahlara kadar yurttan futbol konuşurken, ben çalışıyordum. Peki o günlerde baban ne yapıyordu? Üzerinde şık elbiseler, vekillerin, zengin tüccarların peşinde dolanıyordu. Öyle değil mi? He? Öyle değil mi? (Ceylan, 1997)

Baba, Saffet'in konuşmasındaki haklılığı anlayarak sert bir şekilde karşı çıkar. Saffet'in boş konuştuğunu ima eder. Babanın konuşmasındaki temel iktidar unsuru yine bilgidir. Saffet'i bilgisiz olmakla itham eder. Baba aslında temelde ekonomik sorunlar karşısında kendi bireysel çabasıyla bir yere geldiğini vurgulayarak Saffet'in çalışmamasını tenkit etmektedir.

Dede, Saffet ve babanın tartışmasına dâhil olmak zorunda hissederek, konuşmaya başlar.

-Dede: Sana gelince oğlum, ailemizde hatta köyümüzde okuyan tek kişi sensin. Dışarılara gittin, yabancı diller öğrendin. Lakin sonunda, dönüp dolaşıp gelip buraya yerleştin. Bu tarlalardan, bayırlardan kurtulmak için okumadın mı sen? Bütün bu bilgiler ne işe yarıyor anlamadım gitti. (Ceylan, 1997)

Dede başta konuşması ile oğlunu onure ederken, konuşmanın sonunda ise oğlunu yermektedir. Yönetmen, dede karakterinin diyalog örgüsüyle, okumuş eğitim almış, kültürlü oğlunun kasabada oluşunu ve kendi kaderiyle aynı kaderi yaşamasını eleştirmektedir.

Kasaba filminde daha çok yerel müzikler kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda filmin geçtiği ege yöresine tercih edilen Klarnet ezgileri baskın olarak bulunmaktadır. Fimde diğer filmlerden farklı olarak dublaj yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni olarak, filmin çekildiği zaman diliminde ses için yeterli bütçe, teknik ekipmanın ve desteğin bulunmaması söylenebilir. Öte yandan *Kasaba* filmi diğer eserlere diyalogun en az tercih edildiği yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Ceylan'ın bu filmde doğal sesleri ön planda tuttuğu söylenebilir. Bu açıdan köpek, karga, kuş, Ağaç gibi doğal sesleri kullanmaktadır.

4.3. Üç Maymun Filminin Çözümlemesi

Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yılında çektiği filmin senaryosuna yönetmen dışında Ebru Ceylan ve Ercan Kesal'da katkı sunmuştur. Ceylan'ın beşinci uzun metraj filmi *Üç Maymun* bir aile dramını konu edinmektedir. Yönetmen *Üç Maymun* filminde önceki filmlerine nazaran daha fazla profesyonel oyuncuyla çalışmayı tercih etmiştir. Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse, Gürkan Aydın filmde rol alan oyuncularlardır. Yüz dokuz dakika olan film birçok ödül almıştır. 2008 Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen; 2. Yeşilçam Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni ve Genç Yetenek Özel Ödülünü almıştır. 41. Siyad Ödülleri'nde dört dalda ödüle layık görülen film, Osian's Cinnéfan Film Festivali'nde de En İyi Yönetmen Ödülünü almıştır. Hafía Film Festivali'nde de En İyi Film ödülü alan *Üç Maymun*, Asia Pasific Screen Awards'da

Asya'nın Yönetmeni unvanını kazanmıştır. Manaki Brother Film Camera Festivali'nde Mosfilm Awards ödülünü alan film Special Mention ödülünü de kazanmıştır.

Üç Maymun İstanbul'da yaşayan taşralı orta sınıf bir aileyi anlatmaktadır. Aile fertlerinin iç dünyaları ve ruh hallerini anlatan film, karakterlerin yaşanan olaylara sessiz kalması ve duymazdan gelmesi sebebiyle ismi ile uyuşmaktadır. Öykünün ana gerilimini, Eyüp karakterinin iş insanı Servet'in işlemiş olduğu suçu üstlenmesi oluşturmaktadır (Ceylan, 2008). Bununla birlikte Eyüp hapishanedeyken karısı Hacer ile iş insanı Servet arasında geçen yasak ilişki gerilimi daha da arttırmaktadır. *Üç Maymun* filminde şoför Eyüp, karısı Hacer, oğulları İsmail ve iş insanı Servet olmak üzere dört ana karakter bulunmaktadır. İş insanı ve politikacı Servet karakterinin elindeki maddi gücü uygunsuz bir biçimde kullanması filmin odağını ve ahlaki sorunsalını belirlemektedir. Film boyunca Eyüp karakteri aldatılma ve çocuğunun ölümünün suçluluğunu hissetme gibi duygularla yüzleşmektedir. Eyüp'ün oğlu İsmail ise annesi ve Servet arasındaki yasak ilişkiyi bilmesine rağmen kendi isteklerine sahip olmak için sessiz kalmaktadır. Eyüp'ün cezaevine girmesi, Hacer ve İsmail karakterleri arasındaki iletişimsizlik, İsmail'in üniversite sınavını kazanamaması, annesi Hacer ve iş insanı Servet arasındaki ilişkiyi öğrenmesi, film anlatısındaki önemli noktaları ve film üzerindeki çatışmaları oluşturmaktadır (Akın, 2017, s.28). Filmde bir öyküden ziyade karakterlerin ruhsal halleri ve soyut kavramlar üzerine odaklanan yönetmen, yakın plan çekimler ve uzun sekans tekniği ile kendine has film üslubunu sürdürmüştür (Demir, 2020, s.72).

Filmin açılış sahnesinde zifiri karanlık bir ortamda, yüksek ses şiddeti ile imlenen arabanın hızı ve aynı zamanda kimsenin olmadığı bir ormanlık alanı vurgulayan ağustos böceği sesleri gerçekleşecek olan kazanın anlatısal olarak ipuçlarını vermektedir. Köpek havlaması, ani ve uzun fren ses efekti ve arkasından ağaçların dallarıyla birlikte betimlenen rüzgâr sesi kaza yapıldığını imlemektedir. Kazadan sonra Servet'in (Ercan Kesal) olay mahalinden hızlı bir şekilde kaçması ses perspektifine uygun ayak sesleri ile alçaktan yükseğe doğru vurgulanır. Aynı zamanda arkadan gelen ve yolda yatan kişiye çarpmak istemeyen aracın fren sesi, şiddetli bir biçimde ve ses perspektifini ihlal edici şekilde sunulur. Arabanın içinde geçen konuşmalar ses perspektifine aykırı bir şekilde yüksek olarak verilmektedir.

Aracın aniden olay yerinden uzaklaşmaya başlaması, ses perspektifine uygun olarak arabanın kameraya yaklaşması ile ses şiddetinin yükseltilmesi şeklinde sunulmaktadır. Kameraya yakın olan Servet'in derin nefes alması yüksek sesle verilmektedir. Aynı anda yüksek ses ile betimlenen gök gürültüsü olayın iş adamı için kötü bir duruma neden olacağını işaret eder. Servet arabasına bindiğinde dışarıdaki ortam sesinin şiddeti düşürülerek iç mekâna girdiği sessel olarak belirtilmektedir. Aynı anda arabanın kaporta, cam gibi aksamına gelen yağmur sesleri ön plana çıkarılmaktadır. Ses efekti kullanımıyla, adamın zor durumda olduğu vurgulanmaktadır. Hemen ardından Servet eş zamanlı ve yüksek ses şiddeti ile arabasını çalıştırır ve ses perspektifine uygun olarak bulunduğu ormanlık alandan uzaklaşır. Filmdeki bu açılış sahnesinde anlatı temeli tamamen sessel ilişkilere göre ortaya konulmaktadır.

Filmin jeneriğinden sonraki ilk sahnede bir cep telefonu uzunca bir süre çalar ve Eyüp'ün (Yavuz Bingöl) patronu Servet ile konuşmasıyla olaylar başlar. Eyüp, Servet ile görüşmeye giderken iki farklı sahnenin bağlanmasında tren ses efekti kullanılmaktadır. Bu sahne geçişi köprüleme tekniği ile sağlanmaktadır. Eyüp, tren istasyonunun yanından geçerken raylarda giden trenin ses seviyesi yüksek ve diegetik olarak sunulmaktadır. Patronu ile görüşmeye giden Eyüp ıssız sokaklardan geçerken patronun diyalogları duyulmaya başlar. Ardından gelen sahnede Servet ve Eyüp'ün konuşması diegetik olarak betimlenir. Bu sebeple diyalog kullanımı bir köprüleme işlevine de sahiptir. Eyüp ve Servet'in konuştuğu yer İstanbul Boğazıdır. Yönetmen tarafından İstanbul Boğazı, martı, vapur ve ağaç sesleriyle betimlenmektedir (Ceylan, 2008). Diegetik olarak deniz fenerinden gelen, tiz ve alçaktan yükseğe doğru giden uyarıcı tondaki ses efekti, iki karakterin tehlikeli bir durum içinde olduğunu işaret etmektedir. Ayrıca bu kullanım görüntüsel ve sessel bütünlük göstermektedir. Eyüp işlenen suçu kabul ettiğinde Hacer'in (Hatice Aslan) yanına gider. Yönetmen, karakterin çaresizliğini ve ne yapacağını bilmeyen halini yüksek sesli nefes alıp vermelerle betimlemektedir. Eyüp'ün yakın plan çekimde ellerini ovuşturması nokta ses ile eşleştirilmiştir.

Hacer ve oğlu İsmail'in (Ahmet Rıfat Şungar) evlerinde İstanbul Boğazı'na karşı kahvaltı yapması boğazı imleyen martı sesi, çeşitli kuş sesleri ve rüzgârdan dolayı dalları sallanan ağaç sesleri ile vurgulanmaktadır. Hapishaneye giren Eyüp ile oğlu

İsmail parmaklıklar ardından konuşurlarken, ortam sesi minimize edilerek kişilerin konuştuğu diyaloglar ön planda tutulmuştur. Babanın kızgınlığı, oğlunun üniversite sınavını kazanamamış olmasınadır. Baba yüksek ses ile konuşurken, oğlu İsmail ise daha güçsüz bir konumda olduğu için mırıldanarak konuşmaktadır. Hacer ve İsmail kahvaltı yaparken, Hacer mutfaktan ekran dışı alanda konuşmaktadır (Ceylan, 2008). Yönetmen bu durumu ses perspektifine uygun olarak betimler. Hacer yemek şirketinde etrafı toparlarken, bir sonraki sahnedeki telefon konuşmaları duyulmaktadır. Yönetmen diyalog kullanımını sahne geçişinde köprüleme tekniği ile kullanmaktadır. Hacer kanepede uyurken açık kalan televizyondaki seçim haberleri, diegetik ses olarak betimlenir. Bu kullanım sonraki sahnelerde Servet'in seçimde başarısız olacağını önceden vurgulayan kullanımdır.

Oğlunun kavga sonucu üzeri kan olmuş halini gören Hacer, yüz plan çerçevelenirken cep telefonun sesi duyulur. Servetin telefondaki diyalogları, seçimi kaybedişiyle beraber, iktidar ve otorite kaybına uğradığını göstermektedir. Telefonu kapadığında dışardan gelen ortam sesinin şiddeti artırılarak ön plana çıkarılır. Dışarıdan gelen ambulans veya polis siren sesidir. Bu ses kullanımı Servet'in kötü ruh halini de temsil etmektedir. Siren sesleriyle birlikte Servet sinirlenir ve arkasında duran seçim afişlerini büyük bir öfke ile yırtar. Ardından sekterini arar ve otoriteye dayalı bir ilişki kurarak emir kipiyle konuşur:

-Servet: Her arayanı bağıyorsun, her geleni alıyorsun, randevusuz kimseyi alma demedim mi ben sana? Kimseyle görüşmek istemiyorum. Tamam, tamam sus! (Ceylan, 2008)

Bu konuşma gerçekleşirken kamera omuz planda Hacer karakterini gösterir. Böylece Ceylan, diyalog yolu ile ast üst ilişkisini Servet ve Hacer arasında da kurmaktadır. Servet ve Hacer konuşurken kadının cep telefonu Yıldız Tilbe'nin "Emi" melodisiyle çalmaya başlar:

-Sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi, çok özle ama kavuşma, kavuşamadığım gibi. (Ceylan, 2008)

Uzunca bir süre Hacer telefonu çantasında bulmaya çalışır. Cep telefonundaki müzik Servet'in kadına karşı bakışını değiştirmektedir. Şarkı sözlerinden yola çıkarak kadının yalnız, sevgiye ve duygusal ilgiye muhtaç olduğunu düşünerek ilgi göstermeye başlar. Sahnenin devamında Hacer ofisten çıkar. Servet, kadının gidişine

bakarken yönetmen ses perspektifi ihlali yaparak kadının topuklu ayakkabı sesini ön plana çıkarmaktadır. Bu durum “cinsellik” vurgusunu güçlendirmektedir. Servet’in arabasıyla Hacer’in yanına gidip onu evine kadar götürmesi, bu cinsellik temelli yaklaşımı pekiştirmektedir. Servet düşük ses seviyesi ve nazik bir tonda “Hacer Hanım” şeklinde seslenerek ilgisini dışa vurur. Yönetmen, hiyerarşi ilişkisini dengelemeye çalışmaktadır. Servet ve Hacer arabada giderken filmin başındaki deniz feneri bir kez daha görünür. Ancak bu kez deniz fenerindeki ses efekti uyarıcı olmaktan ziyade rahatlatıcı bir tondadır. Ayrıca fener kırmızı ışıkla aydınlatılmaz.

-Servet: Hacer Hanım bir sorunuz olursa eğer, ama ne olursa olsun, lütfen beni çekinmeden arayın. Sizin için her şeyi yaparım. (Ceylan, 2008)

Bu konuşma ile Servet’in Hacer’e karşı cinsellik temelli isteği belirginleşmektedir. Yönetmen tren ses efekti ile köprüleme yaparak diğer sahneye geçer. Bu sahnedeki ses efekti, Eyüp suçu kabul etmeye gittiğinde duyulan tren sesini andırmaktadır. Böylece Ceylan, kişilerin hayatlarındaki kırılma noktalarını tren ses efekti ile belirginleştirir. Sahne geçişinde Yeşilçam film diyaloglarını ve müziklerini tercih eden Ceylan, kişiler konuşmaya başladığında ekrandaki ses şiddetini düşürerek diyalogu ön plana çıkarmaktadır. Televizyondan gelen Yeşilçam filmindeki sevgi, aşk, mutluluk ifadeleri Ceylan’ın filmdeki karakterlerin yapılarıyla zıtlık oluşturmaktadır. Yeşilçam filmindeki karakterlerden biri “kardeş sevgisini senden öğrendim” dedikten sonra *Üç Maymun* filminde ölen ya da öldürülen bir kardeş imgesi hayaletvari gezinmektedir.

İsmail düğüne gitmek için hazırlanırken annesi Hacer’in cep telefonu Yıldız Tilbe’nin “Emi” şarkısıyla çalar. Ceylan, bu sahneden sonra cep telefonundaki müziği Leit motif olarak kullanmakta ve yasak bir aşkın simgesi olarak sunmaktadır. Düğün sahnesinde ise yöresel halay müzikleri yer almaktadır. Hacer, yüksek sesli ortamda cep telefonu ile konuşmaya devam eder. Kulağını kapatarak duymakta zorlandığını belli etse de telefonu kapatmaz. Bu durum konuşmanın ve konuştuğu kişinin önemini göstermektedir.

Yönetmen, istasyon sahnesinde İsmail karakterinin kusmasını sessel olarak da vurgular. İsmail hapishaneye giderken istasyonda rahatsızlanır ve kusar. Kusmadan önce sol taraftaki gazete kağıdının sesine aşırı duyarlılık gösterir. Ardından

istasyonda yürüyen kadının topuk sesleri vurgulanır. İsmail'in nefes alışverişindeki zorluk nokta ses olarak verilmektedir. Üstündeki gömleği değiştirmek için kapıyı açıp eve girdiğinde, yüksek tren sesi uzunca bir müddet duyulmaktadır. Bu sırada evde Hacer ve Servet cinsel ilişki yaşamaktadır. Tren sesinin uzun bir süre yüksek ses şiddeti ile verilmesi dolayısıyla İsmail, Hacer ve Servet birbirleri duyamaz. Ceylan, böylece ses unsurunu anlatıda kişilerin birbirini gizleme aracı olarak kullanmaktadır. Aynı zamanda bu ses kullanımıyla, seyirci, Servet ve Hacer'in odada olduğunu, İsmail ile fark etmektedir. Daha sonra İsmail su içmeye mutfaka gider. Böylece yine kişilerin birbirlerini duyması engellenmektedir. İsmail suyunu alıp camdan dışarı baktığında, dışardaki yüksek otomobil sesleri Servet ve annesini duymasını engellemektedir. Nuri Bilge Ceylan dış ortam sesini düşürdüğünde İsmail içerdeki odadan belli belirsiz bir ses duyar. Bu sesi kapıdaki camdan izlenen gölgeler takip etmektedir. İsmail artık sessel olarak odaya odaklanır. Bu sırada odadan gülüşme sesi duyulur. Yönetmen artık mekân içindeki ayrıntı seslere yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda sinek, karga ve saat sesi odanın içinde öne çıkarılmaktadır. İsmail sesleri net duyabilmek için odaya yaklaşır. Saatin tik tak sesi belirgin şekilde vurgulanır. İçerideki sesi daha net duyan İsmail, içeridekilerin annesi ve Servet olduğundan emin olmak için görmeyi tercih eder ve odanın anahtar deliğinden bakar. Bu sırada yönetmen, sıkıntıdan ter içinde kalan İsmail karakterinin yere düşen ter damlalarını su damlaması sesi efekti şeklinde vurgulamaktadır. İsmail görmeye çalışırken yine sessel durum betimlenerek olaya netlik kazandırılmaktadır. Servet'in yüksek ses perspektifine aykırı olarak öksürmesiyle, İsmail içeride annesinin başka bir erkekle beraber olduğunu ses temelinde kesinleştirir. İsmail'in derin nefes alıp yutkunması ses olarak vurgulanır. Ekran dışı alanda rüzgâr tarafından açılan mutfak penceresine bakar. Bu sırada mutfak tezgâhının üzerinde duran bıçağın rüzgârla sağa sola hareket etmesi nokta ses kavramı ile vurgulanır. İsmail karakterinin nefes alıp vermesi ses şiddeti temelinde daha da artırılarak ön plana çıkarılmaktadır. İsmail kısa bir kararsızlıktan sonra yavaşça ve sessizce eşyalarını toplar ve kapıyı açar. Anne ve Servet'e duyurmadan evden ayrılır. Ceylan'ın bu sahnede anlatım olarak kullandığı temel anlamsal yöntem tamamen ses üzerine inşa edilmektedir. Ceylan *Üç Maymun* filminde evin köhne ve eskimiş yapısını devamlı olarak yerdeki tahtaların çıkardığı sesler ve kapıların gıcirtısıyla vurgular. Aynı zamanda bu gıcirtı sesleri ailenin ve bireylerin içindeki ahlaksal

yapılarını da dışa vurmaktadır. Bu açıdan ahlaki olmayan yasak bir aşktan sonra yönetmen hemen diegetik bir ezan sesiyle durumun gayri ahlakiliğini bir kez daha vurgulamak ister.

-Hacer: Ne oluyor sana ya?

-İsmail: Kim vardı burda?

-Hacer: Kim olacak canım mehtap uğradı biraz.

-İsmail: Mehtap sigara içiyor mu?

-Hacer: Bırakmıştı yeniden başlamış.

-İsmail: Yaa!

-Hacer: Ne var bunda?

-İsmail: Yalan söyleme bana.

-Hacer: Niye yalan söyleyeyim oğlum.

-İsmail: Servet i... evden çıkarken gördüm.

-Hacer: Ne?

-İsmail: Servet i... evden çıkarken gördüm. (Ceylan, 2008)

İsmail annesinin yasak aşkını diyalog yoluyla itiraf etmeye çalışmaktadır. Ayrıca gerçeği bildiği için annesi üzerinde otoriter bir dil kullanır. Hacer karakteri başta bu ilişkiyi kabul etmez. Ardından Servet'in eve para getirmek için geldiğini şu diyalog ile belirtir.

-Hacer: Para bırakmaya gelmişti, yapma!

-İsmail: İki dakika oturdu sadece.

Yönetmen, İsmail karakterinin sinirli halini derin derin nefes alış-verişi ile vurgulamaktadır. (Ceylan, 2008)

Annesinin ihanetini öğrenen İsmail, trene binip babasının yanına doğru yola çıkar. İsmail Trende seyahat ederken kafasını pencereden çıkarıp hıçkırarak ağlar ve ağzıyla elini ısıtır. Yönetmen Ceylan, İsmail'in içindeki fırtınalı ruh halini tren ve

rüzgâr sesiyle betimler. İsmail tren istasyonuna vardığında uzunca bir süre bankta oturur. Bu sırada ortam sesinde köpek havlamaları ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum annenin yasak aşkının yarattığı kötücül durumun bir karşılığı olarak görülebilir.

Eyüp ile İsmail görüşürken babanın otoriter tavrı diyalog yolu ile aktarılmaktadır.

-Eyüp: Annen niye gelemedi?

-İsmail: İş yerinde şey varmış. Eğitim çalışması, bende bilmiyorum. (Ceylan, 2008)

Bu diyalogun önemi, İsmail'in Servet'in maddi çıkarından yararlanabilmek için yasak aşkı görmezden geldiğini göstermesidir. Görüşmenin bittiğini uyarayan bir zil ses efekti duyulur.

Eyüp'ün yumuşak ve düşük ses tonuyla oğluna seslenmesi belli belirsiz şekilde duyulmaktadır. Kimsenin duyamayacağı bir şekilde söylemesi, babanın bu yakınlaşmaya çok alışık olmadığını göstermektedir. Bu sırada Eyüp'ün İsmail'e birbirlerinden başka kimselerinin olmadığını söylemesi, onu hissettiği kötü durumu itiraf etmeye zorlamaktadır. İsmail bir süre cevap vermez. Bu durum İsmail'in bir şey sakladığını daha çok düşündürmektedir. Babanın soruya cevap beklemesi sonucunda İsmail bir şey olmadığını belirtir. Bu esnada görüşe gelen diğer mahkûm yakınları ayrılır. Bir müddet yalnız kalan baba oğul birbirleri ile vedalaşamaz. Hapishanedeki gardiyanın Eyüp'e sert bir şekilde seslenmesi ikiliyi ayrılmaya mecbur eder.

Eyüp hapishaneden çıktığında, İsmail babasını Servet'in verdiği parayla alınan araç ile karşılar. Baba ve oğul araba hakkında konuşmaya başlar.

-Eyüp: Kaç para verdiniz buna?

-İsmail: Tahmin et.

-Eyüp: Bırak şimdi tahmini mahmini kaç para verdiniz?

-İsmail: Beş milyar ya hiçbir şey değil.

-Eyüp: Beş milyar hiçbir şey değil ne demek bu yaa? Beş milyarı nerde gördünüz oğlum? Beş milyar ne demek? Dokuz aydır ceza evindeyim. Ben dokuz yüz milyon para yemedim.

Beş milyarmış, üç kere geldiniz yanıma bana niye haber vermiyorsunuz madem böyle beş milyarlık harcama yapıyorsunuz kimin parasını, ne hangi parayı harcıyorsunuz? Niye haber vermiyorsunuz?

-İsmail: Sürpriz yapalım istedik.

-Eyüp: S..... süprizinizi lann! Sürprizmiş! Ne süprizi? Böyle sürpriz mi olur? (Ceylan, 2008)

Bu sahnede diyalog yoluyla babanın sert ve ortariter tavrı dışı vurulmaktadır. Ayrıca Ceylan, ailenin ekonomik durumun kötü olduğunu aktarır. Diğer yandan Eyüp'ün, Servet ile aile arasındaki ilişkinin yakınlığından şüphe ettiği görülmektedir.

Hacer cep telefonu ile Serveti sürekli arar. Bu sahnelerde telefon arama sesi özellikle vurgulanır. Ancak Servet telefona cevap vermemektedir. Ardından gelen sahnelerde Hacer yalnız başına resmedilmektedir. Telefonun yanıtlanmaması ortam sesi olarak uzun tonlamalarla betimlenmektedir. Telefon sesi aynı zamanda Hacer'in umutsuzluğunun da bir yansımasıdır. Hacer evinden çıkan Servet'i gizlice izler. Servet, kadını görür fakat ilgilenmeden oradan arabasıyla uzaklaşır. Hacer onun gidişine bakarken aralarındaki yasak ilişkide leit motif olarak kullanılan telefon melodisi "Emi" çalar. Bu melodiyle köprüleme tekniği kullanılır ve diğer sahneye geçiş sağlanır. Yıldız Tilbe'nin şarkısı çalarken kadının banyoda yıkanma eylemi sessel olarak verilmektedir. Yıkanma aslında yasak ilişkiden arınmayı temsil etmektedir.

Hacer yıkanırken cep telefonu çalmaktadır. Bu yüzden telefonu kocası açar. Eyüp'ün telefonu açması ve Servet'ten şu cümleleri duyması karısı hakkındaki kuşkularını da artırmaktadır.

-Servet: Sen ne yaptığını zannediyorsun ya, ne işin var benim evimin önünde?

-Eyüp: Siz kimi aradınız? Alo? Alo? (Ceylan, 2008)

Eyüp karısı ile yatak odasında ilişki yaşamak ister. Hacer'in soğuk tavrından dolayı Eyüp odadan ayrılır. Bu esnada kadın yataktayken odasının perdesi şiddetli bir rüzgâr ile açılır. Daha sonra ses köprülemesi yapılarak rüzgâr sesi Eyüp karakterinin yürüyüşünün üstünde devam ettirilir. Bu durum iki karakterin karmaşık ruhsal hallerini sessel olarak yansıtmaları bakımından önemlidir. Hacer bir yandan kendisini

terk eden Servet’e öfkeli. Kocasına nasıl davranacağını bilmez. Eyüp ise karısından şüphelenir ve şiddete yönelik davranışlar sergiler. Yakup tek başına sahil kenarında kayalıklarda oturur. Ceylan, İstanbul’un sessel simgesi olan martı, dalga vapur seslerini ön planda tutmaktadır. Eyüp hapisten çıktıktan sonra eski arkadaşlarıyla buluşmak için kahvehaneye gider. Kahvehane içinde geçen konuşmalar genel planda ve uzak mesafeden çekilmesine karşın yönetmen ses perstektir ihlali yaparak konuşmaların ses şiddetini yüksek tutar.

Eyüp uyurken kapı çalar. Polisler, yönetmen tarafından gösterilmeden telsiz sesleri ile imlenektedir. Ardındaki sahneye köprüleme yapılarak telsiz sesleri devam ettirilir. Daha sonra mekân değişime uğratarak karakterler karakolda betimlenir. Eyüp polisleri ifade verir.

-Polis: Servet’in cep telefonundaki son mesaj karına ait Eyüp. Ne diyeceksin buna?

-Eyüp: Karıma mı? (Ceylan, 2008)

Yasak aşkın simgesi olan cep telefonu tüm gerçeklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Polis memurunun bu cümleleri ile Eyüp yasak ilişkiden emin olur. Eyüp terasa çıktığında karısı Hacer ağlayarak intihar girişiminde bulunur. Bu sırada Ceylan yüksek tren sesini sahnenin başat unsuru olarak yansıtmaktadır. Karısının atlamasını bekleyen Eyüp saklanır. Bu sırada tren sesinin yüksek ses şiddetinden kadının atlayıp atlamadığı belli değildir. Eyüp tren sesi bitene kadar saklanarak bekler. Bu sırada Ceylan yakın plan çekimle Eyüp’ün hızlı nefes alışverişini ön plana çıkarmaktadır. Bu durum Eyüp’ün kadından kurtulma bekleyişini de yansıtır. Tren sesi bittiğinde kadının ağlama sesi ekran dışı alanda yeniden duyulur. Seyirci ile Eyüp de Hacer’in atlamadığını öğrenir. Bu sahnede anlatı, anlam ilişkisi temelinde tamamen ses ögesi ile kurulmuştur. Eyüp saklandığı yerden karısına baktığında oğlu ile sessizce konuştuğunu görür. Burada yönetmen yüksek ses şiddeti ile bir gök gürültüsü sesini köprüleme yaparak diğer sahneye geçer. Karakterlerin üçü mekân değiştirmiş ve artık salonda oturmaktadır. Ceylan bu sahnede gök gürültüsü ve rüzgâr ses efektini kullanır. Bu bağlamda ailenin kötü bir durumu olduğu ses ögesi ile imlenmektedir. İsmail Servet’i öldürdüğünü ailesine itiraf eder.

Üç Maymun filmi, ses, müzik kullanımının yoğun olduğu yapımdır. Ceylan’ın özellikle ses kullanımında İstanbul’u simgeleyen ve betimleyen birtakım unsurların seslerini

ön plana çıkardığı görülmektedir. Örnek olarak, İstanbul Boğazında vapur ve martı sesleri, trafik sıkışıklığını betimleyen korna sesleri verilmektedir. Öte yandan Ceylan karakterlerin başlarına gelecek kötü olayları sessel olarak imlediği görülmektedir. Bu bağlamda köpek, siren sesi gibi ayrıntılar ön plana çıkarılmaktadır. *Üç Maymun* filmi yönetmenin diyalogu en az kullandığı filmidir. Filmde yönetmen cep telefonu melodisini sessel leit motiv olarak kullanmıştır. Yönetmen leit motiv kavramını diğer filmlerine göre bu filmde belirgin şekilde kullanmıştır.

4.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Çözümlemesi

Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılında çekmiş olduğu filmin senaryosu, Ercan Kesal, Ebru Ceylan ve Nuri Bilge Ceylan tarafından hazırlanmıştır. Yüz elli yedi dakika olan filmin oyuncu kadrosu, Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsell, Ahmet Mümtaz Taylan, Fırat Tanış, Ercan Kesal, Erol Erarslan, Uğur Arslaoğlu ve Şafak Karalı'den oluşmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi 2011 yılı 64. Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü; 6 Pasifik Film Ödüllerinde Film Ödüllerinde En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni; 44. Siyad Türk Sineması Ödüllerinde En İyi Kurgu, 10. Uluslararası Dublin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü gibi yönetmenin diğer filmlerinde olduğu şekilde ulusal ve Uluslararası onlarca ödül kazanmıştır.

Bir Zamanlar Anadolu'da işlenen bir cinayeti aydınlatmak için bir grup devlet yetkilisinin (savcı, polis, asker, doktor) cinayeti işleyen suçlularla birlikte cesedi arama hikâyesini anlatmaktadır. Zanlı Kenan (Fırat Tanış) lastikçi dükkânında içki içtikleri esnada çıkan tartışma sonucu arkadaşı Yaşar'ı (Erol Arslan) öldürür. Bir çeşme başında boş bir araziye gömülen cesedi bulmak için görevlendirilen Savcı Nusret (Taner Birsell), Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan) gece yarısı taşranın karanlık yollarında cesedi aramaya başlar. Cinayeti işleyen zanlı Kenan cesedi nereye gömdüğünü hatırlayamadığından arama çalışması sabahın ilk saatlerine kadar sürer. Bulunan ceset il merkezine götürülür ve otopsi Doktor Cemal tarafından yapılır. Otopsi esnasında maktulün diri bir şekilde toprağa gömüldüğü anlaşılır. Fakat Doktor Cemal bu durumu görmezden gelir ve rapora bu durumu yansıtmaz (Ceylan, 2011).

Film bir cinayet çözmeyi konu edinmiş olsa da devlet görevlilerinin bürokratik süreçlerde yaşadığı ilişkileri, sorunları ve toplumdaki ahlaki bozulmaları ele

almaktadır (Dönmez, 2017, s.223). Filmde, cinayeti aydınlatmaya çalışan karakterlerin yaşadıkları merak unsurunu oluşturmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın durağan çekim tekniği diğer yapımlarında olduğu gibi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de görülmektedir. Fotoğrafik olarak kusursuz kompozisyona dayanan görüntüleri hemen her filminde kullanan yönetmen, tekniğini bu filminde de sürdürmüştür. Ceylan cinayetin çözülmesinden öte, cinayetin çözüme kavuşma sürecini ele almaktadır. Birbirinden farklı karakterleri izleyiciye anlatma gayesinde olduğu görülmektedir (Ceylan, 2011).

Film bir kamyonun yoldan paralel geçişiyle açılmaktadır. Kamyon sesi ile birlikte, ortam seslerinin şiddeti yüksek olması sebebiyle, pencerenin diğer tarafındaki kişilerin konuşmaları duyulmaz. Kamera pencereden kişilere doğru yaklaştıkça, ses perspektifine uygun olarak konuşmaların ses seviyesi artar. Ancak konuşmalar yine anlaşılmamaktadır. Bu durum rabarba şeklinde sunulur. Ceylan'ın bu tercihi aslında filmin belirsiz atmosferini daha ilk sahneden ortaya koymaya yöneliktir. Dışarıdan bir köpek sesi gelmektedir. Odadaki karakterlerden biri dışarı çıkarak köpeğe yiyecek bırakır. Aynı anda gök gürültüsü işitilir. Gök gürültüsünün sesi, Yaşar'ın (Erol Erarslan) başına gelecek kötü olayları simgesel olarak işaret etmektedir. Yaşar dışarı çıktığında gök gürültüsünün şiddeti artarak devam eder. Köpeğe yemek verdikten sonra kamyonun sesi ile *Bir Zamanlar Anadolu'da* yazısı belirir.

Jenerikten sonra, filmin ilk sahnesinde perpektif ihlali yapılarak, çeşmedeki su sesi yüksek seviyede vurgulanır. Çeşmenin yanına gelen arabaların sesi perspektif olarak uygun şekilde verilir. Genel planda arabaların geldiği betimlenirken, kişiler arabadan indiğinde, kapı kapanması perspektif ihlali yapılarak yüksek ses şiddeti ile verilir. Arabanın içinde karakterlerin konuşması biterken, Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan) karakterinin ıslık çaldığı duyulur. Bu durum eş zamansız ve diegetik şekilde verilmektedir. Bir sonraki sahnede arabalar çeşmeye doğru ilerlerken ses köprülemesi yapılarak ıslık sesinin (Zahidem türküsünün vurgulanması) daha melodik bir biçimde kullanıldığı görülmektedir (Ceylan, 2011).

İkinci çeşmede zanlı Kenan (Fırat Tanış) cesedin bulunduğu yeri tam olarak ifade edemez. Bunun üzerine sinirlenen Komiser Naci, konuşurken ses şiddetini düşürerek Kenan'ı tehdit eder. Cesedin bulunamamasından kendisini sorumlu hisseden

Komiserin tehdit ederken ses şiddetini düşürmesinin sebebi orada bulunanlara durumu hissettirmemektir. Komiser Naci'nin cesedi bulamaması gerginliğini artırır. Yönetmen bu durumu rüzgârın etkisiyle sallanan dal sesini öne çıkararak vurgular.

Araçla ilerlerken Komiser Naci'nin konuşması eş zamansız, ses perspektifine aykırı şekilde kullanılır. Görüntü araba içine geçer ve ses köprülemesi yapılır. Komiser Naci konuşmaya devam eder. Sahnenin devamında Naci'nin telefonu ironik olarak *Love Store* müziği eşliğinde çalar. Yönetmen müzik ile duygusal bir atmosfer yaratırken, telefon konuşmasında Naci'nin eşi bağırmaya başlar. Böylelikle Ceylan, telefon melodi sesiyle kadının bağırırları arasında tezatlık yaratmaktadır. Komiser fısıldayarak karısıyla konuşur. Bu konuşma sesi ile otoritesi ezilmiştir. Filmin genelindeki bürokratik hiyerarşi vurgusu bu sahnede dağılır. Telefon kapanır kapanmaz Naci tekrar otoriter bir tutum takınır.

Heyet, üçüncü çeşmeye doğru ilerlerken, Savcı Nusret'in tulavet ihtiyacı nedeni ile araçlar durmak zorunda kalır. Arap Ali (Ahmet Mümtaz Taylan) arabayı yeniden çalıştırırken, motor sesinin yanında, ses eşlemesiyle diğer sahneye geçiş gök gürültüsüyle gerçekleştirilir. Savcının sürekli tuvalet ihtiyacının ortaya çıkması, diğer bireyleri savcının sağlığı konusunda birtakım şüphelere düşürmektedir. Bu bağlamda sağlık sorununun taşradaki erkek iktidarının en belirgin tarafı olan cinsellik ile bağlantılı olması savcının otoritesini sarsmaktadır.

Üçüncü çeşmede Doktor Cemal (Muhammet Uzuner) tuvalet ihtiyacını gidermek için uzak bir dağ yamacına doğru yürür. Ceylan, gök gürültüsü ses efekti ile Cemal'in ekipten çekindiğini betimlemeye çalışır. Cemal tam tuvaletini yaptığı sırada kayadan oyulmuş bir insan kafası görür. Yüksek seviyeli ses ve gök gürültü efekti ile verilen bu sahne Cemal'in korkmuş ruh halini vurgular niteliktedir.

Üçüncü çeşmede Arap Ali ve Cemal konuşmasında Ceylan, kurumuş buğday tarlalarının rüzgârda savrulma seslerini öne çıkarır. Bu bağlamda yönetmen iki karakterin ruhsal bunalımlarını hem görsel hem de sessel olarak ortaya koyar. Arap Ali'nin diyalogdan monologa geçiş yapan ama seyircinin bu durumu konuşmanın sonunda fak ettiği sözleri şu şekildedir:

-Arap Ali: Buralarda silahı olmayan mı var, Doktor? Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var. Bilemezsin. Gerektiğinde sen de acımayacaksın. Çakacaksın alnının ortasına. Bizim

buralarda böyle Doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. Ha, yok, ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını. Nereden geldiğini şaşarsın. Yok işte öyle. Hem şoför mahalli olsun hem cam kenarı olsun hem de bedava, Yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler, üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkartırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Çember olsa olmaz mı? Olur, o da olur. Fakat yerinde ve zamanında. (Ceylan, 2011)

Arap Ali'nin monoloğu, taşrada bulunan kişilerin genel olarak duygusal durumunu temsil etmektedir. Şoför bunu dışarıda herkesin içinde dile getirecek bir iktidara ve güce sahip değildir. Diğer bir anlatımla karakterlerin filmsel evrendeki iktidarı onların diyalog ve monolog tercihlerini de belirlemektedir. Arap Ali'nin tok ve güçlü görünen sesi, aslında kimsenin duyamayacağı sadece kendi içinde yankılanan bir duruma dönüşmektedir.

Ceylan, bozkırda yol alan bir trenin gidiş sesini betimlemektedir. Bu ses kullanımı temelde zamanın geçişi, hayatın bir şekilde ilerleyişi ve yüzyıllardır süren Anadolu coğrafyasındaki ağır aksak gidişin bir temsilidir. Ceylan, ses efektlerini kullanarak zamanın geçişini, karakterlerin diyaloguna uygun şekilde vurgulamaktadır. Üçüncü çeşmenin sonunda ekip oradan ayrılırken, Komiser Naci etraftakilere talimat verir. Ceylan bu sahneyi genel planda sunar. Ancak Komiser Naci ve diğer insanların mekân değiştirmesini sessel özellikleri değiştirerek vurgular. Komiser Naci arabaya bindiğinde dış ortam seslerinin şiddeti düşmektedir. Karakterler arabadan indiğinde ise dış ortam sesleri yükseltilerek sunulmaktadır.

Dördüncü çeşmede Savcı Nusret ve Doktor Cemal ilk kez yalnız kalarak konuşmaya başlar. Bu ikilinin diyaloglarına önem veren Ceylan, konuşurlarken ortam sesini (rüzgâr-köpek-böcek) en az düzeye indirir. Seyircinin odaklanmasını ikilinin konuşmasına yönlendirir. Konuşmanın ortasında, bir fırtına biçiminde sallanan ağaçları gösterir. Aynı anda yerdeki bütün yaprakların etrafta savrulmasını betimleyen bir ses efekti kullanır.

Komiser Naci cesedin yeri bulunamadığı için Zanlı Kenan'ı tartaklar. Savcı duruma müdahil olur. Savcı Nusret, Komiser Naci'yi herkesten uzakta bir noktaya götürerek yaptıklarının uygun olmadığını ifade eder. Ceylan, Savcı ve Komiser Naci arasında herkesten uzak ve gizli konuşmada ses şiddetini mümkün olduğunca düşürür ve

ortam sesinin şiddetini yükseltir. Böylece yönetmen Komiser Naci'nin gergin ruh halini doğaya aksettirip ortam sesiyle imlemektedir.

Muhtarın (Ercan Kesal) evine giriş sahnesinde arabalar yaklaştıkça ses şiddeti yükselir. Ceylan bu sahnede ses perspektifine uygun bir kullanım gerçekleştirir. Yemek sahnesinde, çatal, bıçak, tabak ses efektlerinin şiddeti fazladır. Yönetmen cesedi aramaya çıkan ekibin açlık hissi ile dolu olduğunu bu yöntemle belirtir. Muhtar, çözüme kavuşturacaklarını düşündüğü için Savcı Nusret, Doktor Cemal ve Komiser Naciye köyün sorunlarını açıklamaktadır. Ancak heyet köy muhtarının anlattıklarını pek dinlememektedir. Yönetmen, muhtarın söylediklerinin diğer karakterler tarafından değersiz olarak görülmesini, ses şiddeti yüksek biçimde vurgulanan, çatal bıçak ve tabak sesleriyle imlemektedir. Bu ses efektlerinden muhtarın söyledikleri ara ara duyulmaz hale kadar gelebilmektedir.

Muhtarın kızı çay servisi yapmak için gelirken ses efelerinden faydalmaktadır. Kızın gelişine köpek sesleri eşlik eder. Kız kapıyı açtığında tiz ve uzun bir kapı sesi duyulur. Ardından tepsideki çay kaşıkları ve çay bardaklarının sesi yükselen bir biçimde kullanılır. Muhtar'ın kızının taşıdığı eşyalar sessel olarak ön planda tutulur. Kızın geldiği ve ortamın değişeceğinin ilk işaretleri verilmektedir. Kızın çay servisi ile birlikte erkek egemen ortamı bir huzur kaplar. Genç kızın ışıkla desteklenen saf, melek vari görüntüsü ortamdaki herkesi oldukça etkilemiştir.

Savcı Nusret muhtarın evinden çıktığında, rüzgâr ses şiddeti yüksek düzeyde verilmektedir. Evin avlusunda Doktor Cemal Savcı Nusretle konuşurken, savcının ölen karısı hakkındaki bazı gerçeklerin bilinç düzeyine çıkmasını sağlar. Doktorla bir araya gelen savcı arasındaki ilişki rüzgâr sesiyle betimlenmektedir. Doktor ve savcı konuşurken savcının uzağında köylü kadınlarının bazlama-yufka yaptıkları bir odun ocağı yanmaktadır. Savcının ölen karısı ile ilgili konuşulurken ocakta yanan odun ateşlerinin ses şiddeti artar. Savcının ölen eşi hakkında yıllardır dertli olduğu durum filmin ses evreninde betimlenmektedir.

Bahçede Doktor Cemal ve Savcı Nusret konuşurken Komiser Naci yanlarına gelir. Zanlının suçunu itiraf ettiğini bildirir. Bu itirafı birlikte maktûlün karısıyla yasak bir ilişki içinde olduğunu, maktûlün çocuğunun kendi oğlu olduğunu da itiraf eder. Bu esnada etraftaki ağaçlar ve asılı çamaşırlar şiddetli bir rüzgâr efekti ile görüntülenir.

Yönetmen, Savcı Nusret, Doktor Cemal ve zanlının kadınlar ile yaşadıkları karmaşık ilişkileri sessel öğelerle de vurgulamaktadır.

Zanlının cinayet itirafı üzerine Komiser Naci katile sigara ikram eder. Karakterler sigara içerken Neşet Ertaş'ın *Allı Turnam* türküsü duyulur. Ses köprülemesi yapan yönetmen, karakterler yol alırken türküyü devam ettirir. Müzik ilk sahnede duyulduğunda non diegetik şekilde verilmiştir. Türkü araba sahnesinde diegetik bir yapıya dönüşmüştür.

Ceset bulunup gömüldüğü topraktan çıkarılırken, maktûlün köpeği ulumaya başlar. Ses perspektifine uygun kullanılan köpek uluma sesi uzun süre duyulur. Ceylan bu şekilde köpekle sahibi arasındaki duygusal ilişkiyi ve köpeğin sahibini bırakmama isteğini anlatmaktadır. Ceset bulunur, heyet ilçeye gider. Araç görüntüleri izleyiciye gösterilirken Komiser Naci'nin konuşması duyulmaktadır. Eş zamansız olarak verilen bu konuşma, mekân değişikliğine uğradığında eş zamanlı hale gelmektedir. Aynı sahnede yönetmen zamanın ilerleyişini ve sabah oluşunu öten horoz sesleri ile betimler.

Ekip hastaneye vardığında onları büyük bir kabalık beklemektedir. Ceylan bu sahnede iki farklı ses ögesini birlikte kullanır. Bunlardan birincisi kalabalıktan gelen anlaşılmaz (homurtu) seslerdir. Diğer yandan ikinci ses ögesi ise sedyenin çıkardığı tiz demir sesidir. Böylece yönetmen cinayetin gerginliğini rabarba ve gürültü öğelerini kullanarak irite edici biçimde yansıtmaktadır. Katil zanlısı Kenan arabadan indirilirken yaratılan gerilim devam eder. Kalabalık hakaret ederek, Kenan'a saldırmaya çalışır. Kalabalığın içinden, Kenan'ın kendisinin olduğunu iddia ettiği çocuk taş atarak tepki gösterir. Bu sahnede yönetmen kendi stili içinde yakın plan kullanarak taşın Kenan'ın yüzüne isabet etmesini görüntüler. Zanlı Kenan'a atılan taş nokta ses olarak vurgulanır.

Doktor hastane odasına geçtiğinde ortam sessizdir. Bir önceki sahnedeki gürültünün tam tersi bir durum yaratılmış, tezatlık oluşturulmuştur. Cemal bilgisayarı çalıştırdığında, bilgisayardan gelen ses ortam sesini oluşturur. Çekmecesinden eski bir albüm çıkarır. Siyah beyaz gençlik ve evlilik dönemine ait olduğu düşünülen fotoğraflar izleyiciye gösterilirken, geçmiş zamanı betimleyen çeşitli sesler belli belirsiz aktarılır. Bu aktarım sırasında sadece Doktor Cemal'in olduğu fotoğraf, kısa

bir süre yine belirsiz bir müzik sesi ile verilir. Bu sahnede Cemal'in karmaşık ve duygusal durumu sessel olarak da desteklenmiştir.

Hastanedeki kaotik durum Doktor Cemal odadan çıkıp muayenehanesine giderken farklı ses efektleriyle sunulur. Ortamın karmaşık hali rabarba şeklindeki konuşmalar, çocuk ağlaması, tekerlekli sandalye sesleriyle vurgulanmaktadır.

Otopsi öncesi kullanılan aletlerin sesi yüksek şekilde vurgulanır. Otopsi başında maktulün eşyaları çıkarılırken, ceset gösterilmeden ses ögesi yoluyla anlatım tercih edilir. Bu açıdan cesedin üstündeki pantolonun kesilmesi, gömleğin çıkarılması ve benzerleri ses efektleri biçiminde aktarılmakta ve anlatıma destek sunmaktadır. Otopsisinde de ölen kişinin vücuduna dair ayrıntılar diyalog ve ses efektleriyle betimlenmekte ancak gösterilmemektedir. Sahnede beyin ve iç organlar incelenirken doktorun organları incelediği sözel olarak ifade edilmekte, eş zamansız ses şiddeti yüksek şekilde betimlenmektedir. Aynı şekilde cesedi göstermeden yapılan eylemlerin (kaburga kemiğinin kesilmesi, midenin açılması) ses efektleri yoluyla vurgulanması, seyirciyi rahatsız edici bir konuma getirmektedir.

Filmin kapanış sahnesi, hastane karşısındaki okul bahçesinde oyun oynayan çocuklar gösterilerek yapılmaktadır. Mutluluk ve zıtlık yaratan ses efektleri birlikte kullanılmıştır. Oyun oynayan çocukların neşeli sesleri ve insan nefes sesleri, cesedin testere ile kesilmesi gibi anlamsal zıtlık vurgusu yaratılmıştır. Filmin son jeneriği gösterilirken bu birbirine zıt iki ses efekti kullanımı devam ettirilmektedir.

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ses kullanımı konusunda genel yargılara varmak ve kesin ifadelerde bulunmak zordur. Ceylan'ın ses kullanımını seçici bir şekilde yaptığı görülmektedir. Yönetmenin sahnede önemle belirtilmesi gereken hususlarda ses ögesine daha çok başvurduğu söylenebilir. Diğer bir ifade ile Ceylan sahnede yer alan her nesnenin, kişinin ya da ögenin sesini gerçekçi bir şekilde ön planda tutmak istememektedir. Yönetmenin sahnede yaratmak istediği atmosfere ve anlam dünyasına uygun tercihler bulunmaktadır. Ayrıca mizansen unsurlarını ses ile bağlantılı olarak düzenlendiği de görülür. Bu bağlamda sahnedeki mizansen sesi göre belirlediği söylenebilir.

Öte yandan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin büyük çoğunluğu diyaloglardan meydana gelmiştir. Hikâye olay ya da olay örgüsü baskın değildir. Birbirini etkileyen

ve tetikleyen olaylar yoktur. Filmdeki karakterler izleyicinin görmediği, şahit olmadığı, yönetmenin olay örgüsünde görsel olarak sunmadığı birçok durumu/olayı/hikâyeyi diyalog ile anlatır. Diyaloglar kişilerin belirli bir düşünceyi vurgulamak için birbirlerini destekledikleri yapılar olarak ön plana çıkmaktadır. Filmde neden sonuç ilişkisine göre ilerleyen bir olay dizisi bulunmadığından diyaloglar aracılığıyla karakterler hikâyeyi birbirlerine ve seyirciye aktarır. Filmin temel yürütücü unsurunun diyaloglar olduğu söylenebilir. Diyalogların filmin içinde baskın olması konuşma ve dil üzerinden otorite ve iktidar unsurlarını ortaya koymayı da kolaylaştırmaktadır. Diyalogun güçlü olarak yer aldığı filmde sözün gücü de ortaya çıkmaktadır.

4.5. Kış Uykusu Filminin Çözümlemesi

2014 yılında çekilen filmin senaryosu Ebru Ceylan ve Nuri Bilge Ceylan tarafından yazmıştır. Oyuncu kadrosu ise Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbağ, Ayberk Pekcan, Nejat İşler, Serhat Kılıç, Mehmet Ali Nuroğlu, Tamer Levent, Nadir Karabacak'tan oluşmaktadır. Yüz Doksan altı dakika olan film, 2014 yılı Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'ne layık görülmüştür.

Yıllarca İstanbul'da yaşayan ve orada tiyatro oyunculuğu yapan Aydın (Haluk Bilginer), Nevşehir'in Kapadokya ilçesinde bulunan Otello isimli oteli işletmektedir. Babasından miras kalan otelde kocasından ayrılmış kız kardeşi Necla (Demet Akbağ) ve kendinden yaşça genç olan karısı Nihal'le (Melisa Sözen) birlikte izole bir yaşam sürdürmektedir. Film, Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla'nın arasındaki sözlü çatışmalar üzerine kuruludur. Kendilerine ait mülkte kiracı olarak yaşayan insanlarla aralarında meydana gelen çatışmalar da aktarılmaktadır. Aydın ve çevresindeki insanlar bilgili, entelektüel sınıfı temsil etmektedir. Bu durum gerçekleştirdikleri yardım faaliyetleri ve gazetede yazılan köşe yazılarıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Öte yandan alt tabakayı evlerinde kiracı olarak yaşayan, eski hükümlü İsmail (Nejat İşler) ve ailesi temsil etmektedir (Ceylan, 2014).

Filmin giriş sahnesinde, küçük bir otluk alanda çıkan duman gösterilmektedir. Ceylan, düşük ses şiddeti ile otların hareket etmesini vurgular. Hemen sonrasında Aydın'ın Peribacaları'nda yürüyüşü genel planda gösterilir. Bu yürüyüş sırasında ayak ses efekti perspektife uygun artmaktadır. Bir grup Asyalı turist, Peribacalarını

gezmesi genel planda betimlenir. Ceylan, turistlerin kendi arasında yaptığı konuşmaları ses perspektifine aykırı olarak Aydın karakterinin uzak mesafeden duymasını sağlamaktadır. Filmin hemen açılışında kuş, rüzgâr, arı vızlaması gibi doğal sesler kullanılmıştır. Çok uzak bir çekim ile Aydın, doğanın ortasında gösterilerken attığı adımlar çok yüksek ses ile vurgulanmaktadır. Böylece Ceylan ses perspektifine uymaz. Diğer bir anlatımla ses yakınlığı ihlali meydana getirir. Böyle bir teknik uygulamasının amacı ortamın sessizliğini ve kimsesizliğini göstermektir. Bir ayak sesinin doğanın içinde ne kadar yüksek olabileceğini vurgulamaktır. Kısa bir süre sonra Aydın'ın ayak sesi, arı vızıltısı ve rüzgâr sesiyle karışır. Bu durum görsel olarak yalnız bir adam betimlemesini güçlendirir. Diğer bir anlatımla Aydın karakteri doğanın içinde sessel olarak da kaybolan ve yalnız olan şeklinde imlenmektedir.

Aydın otel lobisinde, otel hizmetlisiyle konuşurken kadın karakter çerçevelenmemektedir. Yönetmen ekran dışı alanda olan biteni ses ile imlemektedir. Bu durum film içinde çeşitli sahnelerde tekrar edilmektedir. Örneğin mutfakta yardımcı kadın Aydın karakterine bir şeyler hazırlarken, tencere tava, bardak, ocak gibi sesler vurgulanarak ifade edilmektedir. Hizmetçi kadının yaptıkları (çatal, tabak sesleri) eş zamansız ve düşük ses şiddetli efektlerle vurgulanmaktadır.

Aydın karakteri kendi odasına girerken, yönetmen genel plan uzak çekim ile durumu betimler. Aydın karakteri oda kapsını açarken ses perspektif ihlali yapılmaktadır. Kendine ait odanın penceresinden bir süre dışarı bakar. Bu sırada Alfred Brendel Schubert'e ait klasik müzik non digetik şekilde duyulmaktadır. Schbert'in eseri devam ederken filmin ismi, Kış Uykusu jeneriği girer.

Genç gezgin Timur (Mehmet Ali Nuroğlu) otelde Aydın'a Yılkı atlarını sorar. Daha sonra Aydın şoförü Hidayet ile (Ayberk Pekcan) birlikte at bulmaya uzak bir çiftliğe gider (Ceylan, 2014). Ceylan, horoz sesleriyle sabahın erken saatlerinde yılkı atı aramaya çıkıldığını vurgulamaktadır. Horoz sesi, eş zamansız ve yüksek ses şiddetiyle aktarmaktadır. Çiftlikte oldukları, yüksek şiddette sunulan at kişneme sesleriyle vurgulanır. Çiftliğin bahçesinde Aydın ve şoförü Hidayet gezerken, atı yakalayacak kişi, eş zamansız olarak konuşmaya başlar. Ceylan, diğer sahneye geçişte ses köprülemesi yapmaktadır. Daha sonra atı yakalayan kişinin konuşmasını eş zamanlı olarak sürdürür.

Aydın ve Hidayet arabayla okuldan çıkan öğrencilere yaklaştığı sırada çocuk seslerini vurgulayan gürültülü bir ortam tasvir edilir. Aynı şekilde çocuğun arabaya taş atmasında, camın kırılma ve arabanın ani fren ile duruşu, sessel olarak baskın şekilde vurgulanmıştır. Taşı atan çocuğun Hidayet karakteri tarafından yakalanması gösterilmemektedir. Karga ve kuş sesleri ile rahatsız edici bir durum olduğu vurgulanmaktadır. Yönetmen bu sahnede yaşananları göstermeden ses ile betimlemektedir. Çocukların konuşmasından ortaya çıkan rabarba ve gürültü ses ögeleri bulunmaktadır. Ancak İlyas (Emirhan Doruktutan) Aydın karakterine imalı bir şekilde baktığında rabarba ve gürültünün ses şiddeti en aza indirilir. Bu şekilde ortamın gerginliğini Aydın ve İlyas arasındaki bakışmaya odaklar. İlyas'ın arabaya taş atması ve camın kırılması, eş zamanlı ve yüksek ses şiddeti ile sunulmaktadır. Camın kırılması Aydın'ın korkmasına ve Hidayet'in arabayı yoldan çıkarmasına neden olur. Ceylan bu sahnede görüntü ve sessel ögeler vasıtasıyla, anlatımın etkileyciliğini yükseltmektedir. Hidayet taş atan çocuğu yakalayıp, Aydın'ın yanına getirdiğinde, çocuğun suya düşmesi hem görüntü hem de sessel ögeler vasıtasıyla vurgulanır.

Suya düşen çocuğu evine getiren Hidayet, İsmail (Nejat İşler) ile konuşur. Ceylan sahnenin başında herhangi bir ortam sesi kullanmadan sakinlik yaratır ve bu kullanım daha sonra gerçekleşecek olan kavganın da bir habercisidir. İsmail oğlu İlyas'ı cama vurarak çağırır. Yönetmen İsmail'in cama vurmasını ses şiddeti yüksek bir biçimde gösterir. Ses şiddetinin yüksek kullanımı, temelde İsmail'in sinirlilik halini de betimler. Ceylan ise görüntüde bulunmayan birtakım sesleri doğal ses olarak yansıtmaktadır. Aydınla Hidayet ıslanan çocuğu ailesinin yanına götürürken eve yaklaştıkça artan köpek sesleri vurgulanmaktadır. Bu ses kullanımı gerçekleşecek kavgaya hazırlık niteliğinde değerlendirilebilir.

İsmail, oğlu İlyas'ı çağırıp cezalandırma amaçlı tokat atar. İsmail'in tokat atması, öfeksini yansıtmaya bağlamında ses şiddeti yüksek ve nokta ses ile vurgulanmaktadır. Çocuğa tokat atmasının ardından İsmail evin bahçesinde duran otlara doğru bakar. Yönetmen, otlara yakın plan yaparak yaklaşırken, nokta ses kullanımı ile otların rüzgârda savrulmasını yüksek ses seviyesi ile betimler. Böylece yönetmen İsmail'in gergin ve karmaşık ruhsal durumunu hem görüntüsel hem sessel olarak ön plana çıkarır. Ardından gelen sahnede gölgesi cama yansıyan İsmail camı kırar. Camın

kırılması, eş zamansız ve yüksek ses şiddeti ile ekran dışı alanda Hidayet'in görüntüsel tepkisi ile verilir. Diyaloglar ifade edilirken ortam sesi mümkün olduğunca az vurgulanır. Hidayet karakteri İsmail ile konuşurken bir sahne önce öne çıkarılan rüzgâr sesi düşer. Hidayet İsmail ile kavga ettikten sonra arabaya döner ama araba çalışmaz. Ceylan genel çekimde İsmail'in evini görüntüler. Aynı sahnede çalışmayan arabanın sesini vurgulayarak gergin bir atmosfer yüklemeyi amaçlamaktadır. Hidayet karakteri arabanın sorununu çözmeye çalışırken, İsmail'in ev kapısı sahne dışı alanda açılarak sessel olarak betimlenir.

Aydın'ın arkadaşı Suavi'nin (Tamer Levent) otelin içine girerken kapıyı açması yüksek ses ile vurgulanır. Sonraki sahnedeysse ses köprülemesi yapılarak kapının açılma ses efekti devam ettirilir. İçeri Aydın karakteri girer. Böylece Ceylan görüntü ve ses arasında benzerlik temelinde bir eşleme geçişi yapmaktadır.

Aydın ve Suavi (Serhat Kılıç), çalışma odasında sohbet ettikleri esnada hizmetli kadın çay getirir. Daha sonra kadının odadan ayrılışı sessel olarak ayak sesleri ve kapının örtülmesi ile izleyiciye gösterilmeden aktarılır. Aynı şekilde Nihal'in (Melisa Sözen) odadan çıkması ekran dışı alanda kapının açılıp kapanması şeklinde betimlenmektedir.

Aydın, Suaviye sohbet ederken Hamdi hakkında yazdığı makaleyi sunar. Yönetmen sahnede Aydın karakterinin makaleyi okumasına ses köprüsü vasıtasıyla geçiş yapar. Böylece eş zamansız olarak sunulan ses, köprüleme yoluyla diegetik ve eş zamanlı hale getirilir.

Yılkı atlarının yakalanma sahnesinde atların koşma ve kişneme sesleri verilmiştir. Yönetmen yılkı atlarının vahşiliğini ve yakalanmasının zor olduğunu hem görsel hem de sessel olarak ön plana çıkarmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, yılkı atının dereye düşmesini yakın planda sunarken ses bağlamında nokta ses efekti kullanır. Böylece o andaki aksiyon filmografik açıdan sunulurken ses efektleri kullanımı sahnenin tansiyonu arttırmaktadır.

Aydın kardeşi Necla'nın sözleri üzerine aile mezarlığına gider. Mezarlıkta atmosferi destekleyici bir fon müziği çalarken karga kanat çırpma sesleri ve rüzgâr ses efekti de kullanılmaktadır. Sahnenin devamında filmde Aydın karakterinin ruhsal halini betimleyen müzik tekrar duyulur. Franz Peter Schubert'ın *Piano Sonata in a majör*,

D.959 Second Movement on adlı parçası Aydın eve girinceye kadar devam eder. Sahnedeki fon müziği evdeki konukların uğultusu ile azalmaktadır. Nihal'in kahkahasıyla müzik yükselir. Aydın karakteri karısı Nihal'e yaklaştırmaya başladığında son bulur. Bu bağlamda tercih edilen non-diegetik klasik müziğin Aydın'ın hissettiği yalnızlık duygusunu güçlendirdiği söylenebilir. Aydın ve Nihal konuşurken, etraftaki misafirlerin gülüşmeleri ve gürültüleri konuşmayı sekteye uğratır. Bu bağlamda Aydın hariç, ortamdaki herkesin mutlu ve rahat olduğu sessel olarak da vurgulanır.

Aydın mezarlıkta yalnız başına manevi dünya hakkında kendi kendine sorular sorduktan sonra eve gelir. Maddi dünya ve Nihal'in gerçekleriyle yüzleşir. Diğer yandan yönetmen, başta müzik kullanımı ve ardında da rabarba şeklindeki kahkaha sesleri ile anlatı temelinde bir zıtlık meydana getirir. Sahnenin devamında Nihal, Aydın'ın evden ayrılmasını ister. Aydın dışarıdan evin içinde eğlenen Nihal ve arkadaşlarını gizlice gözetlerken Franz Peter Schubert'in eserini çalmaya başlar. Takip eden sahnede sabah olur. Tepelik bir alanda, fon müziği eşliğinde, Aydın tek başına ve düşünceli şekilde oturmaktadır. Fon müziği Aydın'ın Timur ile konuşmasının bir bölümüne kadar devam eder. Aydın motorun zor hava koşullarında tehlikeli olup olmadığını sorduğunda Timur tehlikeden korkmadığını belirten bir cevap verirken fon müziğinin sesi kesilir. Gezgini'nin yalnızlıktan güç alan tavrı, özgüveni ve dik duruşu fon müziğinin etkisinin bitirilmesine de neden olur.

Aydın karakteri karısı Nihal'e bağış kampanyasının kurallara uygun şekilde toplanıp toplanmadığını sorar. Bu soruyu yönettiğinde dışarıdaki karlı ve rüzgârlı hava düşük bir şiddette odanın içinde duyulmaktadır. Böylece karı kocanın gerilimli ilişkisi ses öğeleri aracılığıyla desteklenmektedir.

Bağış kampanyasını yürüten Nihal'in elindeki evrakları incelemek isteyen Aydın karısının bu duruma sinirlenmesi ve tüm evrakları etrafa savurmasına neden olur. Ceylan bu sahnede evrakları şiddeti yüksek ses ile vurgulayarak, ikili arasındaki gerilimli ilişkiyi daha da belirgin hale getirmektedir. Sonraki sahnede Aydın bağış derneği ile ilgili evrakları Nihal'e geri getirir. Sahnenin başında mekânın ortasında bulunan ocak yanmakta ama sesi vurgulanmamaktadır. Özellikle Aydın'ın İstanbul'a gittiğini söyledikten sonra ocaktaki odunların yanma sesleri vurgulanmaya başlar. Nihal'in sessiz kalması Aydın'ı sinirlendirir. Bu durumda odun yanma sesleri de

artar. Aydın'ın sinirlenmesini vurgulayan başka ses unsuru da derin nefes alması ve arkadan gelen rüzgâr sesidir.

Aydın İstanbul'a gitmeden önce Nihal'le görüşmek ister. Karısı kapıyı açmaz. Yönetmen, Aydın karakterinin gel gitli ve karmaşık ruhsal durumu ve hayattaki yalnızlığını ses efektleriyle betimler. Bu açıdan sahnede rüzgâr, fırtına ve karga sesleri birçok kez vurgulanmaktadır.

Aydın İstanbul'a gitmek için Hidayetle birlikte tren garına doğru yola çıkarken, Hidayet'in araba çalıştırma sesi, eş zamansız ve yüksek ses şiddeti ile vurgulanır. Diğer sahneye geçiş arabanın moto sesi ile gerçekleştirilir. Böylece köprüleme tekniğinden faydalanılır. Yönetmen sahne devamında, karla kaplı yollarda arabanın zorlukla gidişini ses efektleri yoluyla vurgulamaktadır.

Aydın tren garına girdiklerinde, üzerindeki karları silkelemek için bekleme salonundaki sobanın yanına gider. Ceylan, Aydın'ın üstündeki karın sobaya düşerken çıkardığı sesi diegetik eş zamanlı ve yüksek ses şiddeti ile sunmaktadır. Aydın'ın tren garında bekleme sırasında kamera yüzüne doğru yaklaşır ve tam bu sırada fon müziği non-diegetik olarak duyulmaya başlar. Hemen ardındaki sahnede tren raylarının yanında Aydın yürürken fon müziği devam eder. Bu durum Aydın'ın yalnızlık ve çaresizlik imajını iyice ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda tren garına birlikte gelen Hidayet'in yanından gitmesini istemez. Bu davranışı karakterin yalnızlık ve kimsesizlik vurgusuna işarettir. Devam eden fon müziği Aydın'ın ölmüş bir hayvanı görmesi ile son bulur. Ayrıca burada ses efekti kullanımı ile rüzgâr uğultusu ve ağaçlardaki karga sesleri vurgulanmaktadır.

Hamdi'nin evine konuşmaya gelen Nihal sohbet ederken konu ağabeyi İsmail'den açılır ve bununla birlikte odadaki ocakta yanan odun seslerinin şiddeti yükselir. İsmail'in işlediği suçlar konuşulduğunda odun ateşinin sesi yükselmektedir. Diğer yandan sahnede ses olarak vurgulanan bir diğer önemli nokta para dolu zarftır. Nihal'in para dolu zarfı uzatması ve Hamdinin bu zarfı kabul etmesi sırasında ses şiddeti arttırılır. Böylece zarfın önemli olduğu ses ile de imlenir. Nihal ve Hamdi karakteri konuşurken, kapı açılma sesi ile içeriye İsmail girer. Kapının açılma sesinin tizliği ve gıcirtısı daha sonra geçecek tartışmanın ön habercisi olmaktadır. İsmail içeri girdiğinde yanan odunların sesi yeniden ön plana çıkar. Ardından İsmail

masada duran para dolu zarfa bakar. Sahnenin sonunda İsmail paraları ocağa attığında yüksek bir ses şiddeti, yanma görüntü etkisini pekiştirilir.

Aydın karakteri arabada Hidayet ile eve dönerken Franz Peter Schubert'ın filmdeki diğer sahnelerde de kullanılan klasik müzik kullanılır. Garip Köyü tabelası çerçelendiğinde fırtına ve köpek havlama ses efekti ön plana çıkmaktadır. Aydın'ın yüzüne zoom-in yapılır. Bu esnada karakterin “off” diye çıkardığı ses şiddetli olarak duyulmaktadır. Aydın karakteri yardımcı Hidayet'in sorusuna cevap olarak bir şey olmadığını söyler. Bu durum filmin başında Garip Köyüne yardım isteği konusunda karar verememe durumunun da önemsizleştirildiğinin bir göstergesidir.

Aydın ve Hidayet eve döndüğünde Aydın araçtan iner. Arabadan inmesiyle birlikte keskin ve şiddetli olarak karga sesleri duyulur. Aydın evinin bahçesine girdiğinde ise karısı Nihal pencereden bakmaktadır. Aydın pencereden bakan karısı ile gözgöze geldiğinde doğa ses efektleri, ağaç hışırtısı, rüzgâr ve kar sesi şiddetlenir. Kullanılan ses efektlerinin karı koca arasındaki gerilmi ve çatışma durumunu vurgulamak için tercih edildiği söylenebilir.

Filmin sonunda Nihal odasında yalnız ve hareketsiz olarak dururken dışarıdan yüksek ses şiddetinde rüzgâr ses efekti ve köpek havlama sesleri gelmektedir. Devamında ise Aydın Türk Tiyatro Tarihi kitabını bilgisayarda yazmaya başlamıştır. Bu sahne Nihal'in odasına çok uzak olmayan bir alandır ama köpek havlama ve rüzgâr sesinin şiddeti düşürülmüş ve bilgisayarda tuşlara basıp yazı yazma ses şiddeti arttırılmıştır.

Kış Uykusu filmi yönetmenin diğer filmlerine göre diyalog kullanımının en baskın olduğu filmidir. Filmde karakterlerin birbirleriyle kesintisiz konuştukları on beş ila yirmi dakikalık sahneler bulunmaktadır. Bu açıdan filmin temel yürütücü unsurunun diyalog olduğu söylenebilir. Filmde kullanılan müziklerin özellikle karakterlerin belirli ruh hallerini betimlemeye yönelik olduğu ortaya çıkmaktadır. Aydın karakteri ve Nihal'in bulundukları sahnelerde kullanılmaktadır. Bu sahneler incelendiğinde iki karakterinde kötücül karamsar ve depresif bir ruh halinde görülmektedir. Ses efekti kullanımının az yerde rastlandığı görülmektedir. Ceylan özellikle doğal sesleri yansıtmak için ses efektine başvurmaktadır.

SONUÇ

Sinema, ortaya çıkışından itibaren görüntü sanatı olarak değerlendirilse de temelde görsel-işitsel bir yapıdadır. Diğer bir ifadeyle, filmlerde görüntüye ses eşlik eder ve böylece anlatıda anlam sağlanmaya çalışılır. Bu durumun tek istisnası kabaca sinemanın ortaya çıkışından 1920'li yılların sonlarına kadar devam eden sessiz sinema dönemidir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki teknolojik yenilikler ile sinemaya dâhil edilen ses daha sonra vazgeçilmez bir öge haline gelir.

Türk Sineması, dünyadaki gelişmeleri takip etmiş, teknik olanaklar doğrultusunda 1930'lu yılların başında sesli filmlerin çekilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Bu zaman diliminde öne çıkan isim ise Muhsin Ertuğrul'dur. İstanbul Sokakları filmi ile yurtdışında da olsa sesli yapım gerçekleştirilir. Öte yandan teknolojik olanakların ağır ilerlemesi, sesli film yapımında dublaj tekniğine doğru evrilmiştir. Faruk Kenç *Dertli Pınar* (1942) filmini tamamen sessiz çekip daha sonra stüdyoda dublaj yapılmasını sağlamıştır. Dublaj tekniği sinemacılar için ucuz ve basit bir yapım yönteminin de önü açmıştır. Uzun yıllar Türk Sineması'nda dublaj temelli seslendirme ve ses efektleri kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında sinemanın ayakta kalma çabaları içinde bu yöntem, Yeşilçam filmlerinin hızlı çekilmesini de sağlamıştır. Ancak bu durum bazı nitelik sorunlarını da beraberinde getirmiştir.

İlerleyen yıllarda Yeşilçam filmlerinde önemli unsurlardan biri arabesk temalı filmledir. Türk Sineması'nda Arabesk film türü şeklinde bir sınıflama da mevcuttur. Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses gibi arabesk türde müzik yapan sanatçıların oynadığı filmler belirli bir dönem Türk Sineması'nda öne çıkmaktadır. Bu filmler genellikle adı geçen sanatçıların şarkılarını seslendirmesine ve karamsarlık unsurlarına dayanmaktadır. 1980'li yıllar Türk Sineması'nın en sancılı dönemlerindendir. Film sayısında azalma olmuş, seyircinin yerli filmlere olan ilgisi düşmeye başlamıştır. Bu dönemde Sezen Aksu'nun *Minik Serçe* (1979); Mashar, Fuat, Özkan'ın *Arkadaşım Şeytan* (1988); Ayşegül Aldinç'in *Yağmur Kaçakları* (1987) ve *Kara Sevda* (1989); Nüket Duru'nun *Düşkünüm Sana* (1982) filmleri gibi popüler müzik sanatçılarının rol aldığı bir yapım süreci görülmektedir. 1990'lı yıllarda ise başta Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin öne çıktığı bağımsız/auteur kuşağı belirginleşir.

Nuri Bilge Ceylan Sineması kendi içinde dönemlere ayrılmaktadır. Çalışma kapsamında Ceylan'ın bu dönemlerdeki ses ögesinin kullanım tarzları ayrı ayrı incelenmiştir. Aralarındaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya konmuştur. Ses ögesi bağlamında dönemler arasındaki en temel farklılık diyaloglarda görülmektedir. Ceylan'ın filmlerinde kullanılan temel ses öğelerinden diyaogların artış gösterdiği tespit edilmiştir. Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde görüntü ile anlatım baskın iken özellikle son dönem filmlerinde diyalogların filmin hikâyesinin temel yürütücü unsuru olduğu dikkat çekmektedir.

Kasaba filminde Nuri Bilge Ceylan'ın taşradaki insanların ve doğanın seslerini ön planda kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda Ceylan'ın ilk döneminde yer alan filmde, taşranın doğal unsurlarının yarattığı dünya ve buna bağlı ses öğeleri yer almaktadır. Ceylan'ın ele alınan filmlerinde ocak-ateş sesi taşrada yaşama dair önemli bir unsurdur. *Kasaba* filminde aile fertlerinin toplandığı bahçede yaktıkları ateş, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde muhtarın evinde bazlama yapan kadınların yaktığı ateş ve *Kış Uykusu* filminde Hamdi karakterinin odasında yanan ateş sesiyle vurgulanan ocak-ateş aslında taşraya ait temel yaşam unsurlarını dışa vurmaktadır.

Ceylan, filmlerindeki doğal ya da doğaya ait sesler belirli bir anlam oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Örneğin *Kasaba* filminde, karga sesleri kötü bir olayın habercisidir. *Üç Maymun* filminde ise araba kazası önce köpek sesi ile imlenerek olumsuzluk yaşanacağını habercisi olarak kullanılmaktadır. Ayrıca Ceylan, doğaya ait olmayan (tren, fener, siren) ses efektlerini kullanarak da kişilerin ruhsal durumları hakkında çeşitli betimlemeler yapmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde köpek havlaması-uluması yine kötücül/olumsuz olayların olacağını belirtisidir. *Kış Uykusu*, *Üç Maymun* filminde ise gök gürültüsü ses efektleri, filmdeki olumsuz durumların bir göstergesi olarak kullanılmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde öne çıkan metaforlar sessel olarak imlenmektedir. Tren sesi Ceylan'ın metaforlaştırdığı ses efektleri arasında yer almaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde kullanılan tren sesi taşradaki sessizliği bozan ve ağır aksak da olsa ulaşımı sağlayan geleneksel bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Yönetmen *Kış Uykusu* filminde de tren sesini kullanmaktadır. Filmde tren sesi duyulmasına karşın geç gelen tren ile bir önceki filmde trenin ağır aksak işlemesi arasında bir ilişki kurulur. Yönetmen *Üç Maymun* filminde,

İstanbul'da alt sınıf insanları tren sesininin gütültüsüne maruz bırakarak bu görüntü ile yaşamaya mecbur kalmış şekilde imlemektedir. Ele alınan filmlerde Ceylan'ın tren sesi imgesi, karakterlerin ve mekânın ayrılmaz bir parçası olarak göze çarpmaktadır.

İncelenen filmlerde televizyona bağlı ses efektinin kullanımına dair örnekler de bulunmaktadır. Bu açıdan *Üç Maymun* filminde, televizyonda yayınlanan Yeşilçam filmindeki sesler ve müzikler mutlu bir aile ortamı yaratırken, karakterlerin olumsuz ruhsal durumları arasında bir tezatlık oluşturmaktadır. Benzer şekilde *Kış Uykusu* filminde ise televizyonda bir çizgi filmde yararlanıldığı görülmektedir. Aydın karakterinin ruhsal olarak çalkantılı ve dengesiz durumu, çizgi filmdeki neşeli ve ritimsel vurgular ile bir zıtlık içinde sunulmaktadır. Böylelikle anlamsal bir kontrast yaratılarak sahneler güçlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan yapımların müzik kullanımı konusunda yönetmenin farklı tercihler yaptığı görülmektedir. *Kasaba* filminde yörenin dokusuna uygun olarak yer yer klarnet enstrümanı kullanılmıştır. Filmde kullanılan bu müzik yöresel ezgiler barındırmaktadır. Filmde yöresel ezgilerin yanı sıra doksanlı yıllara ait müzik kullanımı da gerçekleştirilmiştir. Popüler müzikler taşradan soyutlanmış, modernleşme temsili olarak düşünülebilecek lunaparkta verilmektedir. Yönetmenin, *Üç Maymun* filminde ana mekânın İstanbul olması sebebiyle, popüler kültürle iç içe bir müzik tercihi yaptığı görülmektedir. Filmde en çok kullanılan ezgi, bir karakterin cep telefonu melodisi de olan Yıldız Tilbe'nin seslendirdiği *Emi* şarkısıdır. Yıldız Tilbe'nin bu şarkısı popüler müzik olmakla birlikte, sınıfsal özellikleri de barındıran popüler arabesk tür özelliği de göstermektedir. Bu bağlamda, sınıfsal çatışmanın en belirgin türü olan arabeskin, Hacer karakteri üzerinden, Yıldız Tilbe şarkısı ile ön plana çıkartıldığı söylenebilir. Çalışmada ele alınan filmlerden *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde tercih edilen müzik ise Türkiye'de Orta Anadolu ile özdeşleşmiş Neşet Ertaş'ın *Allı Turnam* türküsüdür. Bu müzik seçimi aynı zamanda mekânın temsili ve tanımlanması içinde önemlidir. Böylece müzik mekânsal bir dışa vurum unsuru haline getirilmektedir. Ayrıca *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde doğrudan müzik kullanımı bulunmamakla birlikte karakterlerin ıslık çalması gibi unsurlar melodik bir biçimde tasvir edilerek filmde alternatif bir müzikal yapının oluşturulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun*

filminde olduğu gibi cep telefonu melodilerini müzikal bir unsur olarak *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de kullanmaktadır. Bu tip melodiler karakterlerin ruh halleri ve karakterleri hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminde, Franz Peter Schubert'ın eserini on bir farklı sahnede kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın, Non Diegetik müzik kullanımının araştırma evrenindeki filmlere göre en fazla tercih ettiğı yapım olduğı söylenebilir. Müziğin kullanım alanları sahneler bazında incelendiğinde, Non Diegetik müziğin Aydın karakteri ve Nihal karakterinin yalnız oldukları zamanlarda kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak Kış Uykusu filminde müziğin, karakterlerin çaresiz, psikolojik olarak gerilimli ve olumsuz bir ruh hali hissettiğinde kullanıldığı söylenebilir. Böylece Nuri Bilge Ceylan anlatımın duygusal atmosferini non diegetik müzik kullanımı ile desteklemektedir. Ayrıca klasik batı müziğı, karakterler ve taşra arasında yine bir zıtlık yaratılmıştır.

Ceylan'ın örneklem olarak ele alınan filmlerinde müzik kullanımı sınırlı ve minimal düzeydedir. Diğer yandan ele alınan filmlerde, yerel motiflere sahip müzik unsurlarının hikâyeyi doğrudan destekleyici olarak kullanıldığı görülmektedir. *Kış Uykusu* filminde ise diğer filmlerinden farklı olarak dünya müzik literatüründe yer alan klasik müziğı tercih ettiğı anlaşılmaktadır. Araştırma sonucunda Ceylan'ın yerel, evrensel, popüler, arabesk gibi birçok müzik türüne filmin atmosferi doğrultusunda yer verdiği ortaya çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde Ceylan'ın nokta ses ögesini çok tercih etmediğı görülmektedir. Bu durumun temel sebebi daha geniş aç ve genel plan görüntü çekimini kullanma isteğidir. Diğer yandan, az olsa da bazı vurgu gerektiren sahnelerde nokta sesi kullandığı görülmektedir.

İncelenen filmler arasında ses ögesi bakımında en çok farklılık gösteren yapım *Üç Maymun*'dur. Film mekân olarak İstanbul'da geçmesi dolayısıyla sessel olarak da yoğun farklılıklar göstermektedir. İstanbul'u tasvir eden martı, vapur, trafik gürültüsü gibi sessel öğeler özellikle vurgulanmıştır. Böylece mekânsal tutarlılık güçlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında irdelenen filmlerde, diyalogların belirgin olarak iktidar, otorite, sınıf ilişkilerini ön planda tuttuğı görülmektedir. *Kasaba* filminde baba karakteri

ailenin diğer üyeleri ve özellikle Saffet üzerinde diyalog yoluyla üstünlük kurma çabası içindedir. Benzer şekilde *Üç Maymun* filminde, iş adamı Servet'in sekreterine karşı emir kipi ile konuşmaları iktidar kurma çabasını göstermektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise birçok karakter arasında diyalog yoluyla hiyerarşik ilişki ortaya konulmaktadır. Örneklem filmlerde, karakterlerin iletişim kurma sorunları çoğunlukla diyaloglar üzerinden aktarılmaktadır. Filmlerde sürekli olarak diyalogların anlaşılmasına dayalı bir kullanım söz konusudur. Böylece karakterler arasındaki iletişimsizlik öne çıkarılır.

Ele alınan filmlerde ses efekti ve müzik kullanılırken diyalogun anlaşılması amaçlanmaktadır. Birçok sahnede ortam sesleri yer yer bastırılarak diyalogların ön plana çıkması sağlanmıştır. Diğer bir deyişle çeşitli sahnelerde ses perspektifi ihlal edilmekte ve anlaşılabilirlik sağlanmaktadır. Filmlerde Ceylan'ın içsel monologları ender tercih ettiği görülmektedir. *Kasaba* filminde, Saffet karakteri köyden ayrılmadan hayatı ve ailesine karşı içinde beslediklerini ve dışa vuramadıklarını içsel monolog tarzı ile yansıtmaktadır. Aynı şekilde *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Arap Ali ve Doktor Cemal karakterleri kendi aralarında içsel monolog şeklinde konuşmaktadır. Yönetmenin monolog tercihleri filmin özüne dair ipuçları vermektedir. Bu yönüyle filmin ana sorunsalı monolog vasıtası ile izleyiciye aktarılmaktadır.

İncelenen filmlerde Leit Motif kullanımı çok azdır. Leit Motifin en belirgin olarak ortaya çıktığı film *Üç Maymun*'dur. Filmde yasak aşk Yıldız Tilbe'nin *Emi* şarkısı ile vurgulanmaktadır. Araştırma kapsamında ele alınan filmlerde, yönetmenin diegetik ses kullanımını daha çok tercih ettiği görülmektedir. Bu durum temelde Ceylan'ın kendi film yapma biçiminde gerçekçiliği ön planda tutmasına dayanmaktadır. Bu kullanımda, film evreninde sesin geldiği kaynak açıktır. Ceylan'da buna bağlı olarak doğal ve yapay sesleri diegetik olarak kullanmaktadır. Eş zamanlı ses kullanımında görüntüdeki nesne, insan ya da araç gereçle aynı anda/zamandaş senkron kullanım ortaya konmaktadır. Eş zamansız ses kullanımı ise yönetmen tarafından daha seyrek kullanılmaktadır. Bu durumun nedeni, görüntü ve ses arasındaki uyuma ve birlikteliğe önem verilmesindendir. Diğer yandan eş zamansız sesin köprüleme yöntemi ile eş zamanlı hale getirildiği görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde en sık rastlanan ses unsuru, ses perspektifi ihlalidir. Yönetmenin temelde gerçekçilik anlayışına uygun olarak ses perspektifi

ihlali tercih etmemesi gerekir. Ancak özellikle sessel olarak vurgulamak istediği diyaloglar için gerçekçilikten sınırlı olarak taviz vermektedir. Özellikle karakterlerin konuşmalarında kamera ile karakter arasındaki mesafe uzak olsa bile diyalogların anlaşılabilir olması için ses perspektifi ihlaline başvurmaktadır. Aynı şekilde kuş, köpek, araba ses efektlerinde anlatımı güçlendirmek için ses perspektif ihlali yaptığı görülmektedir.

Auter bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan, daha çok kusursuz kompozisyon anlayışına dayanan görüntü estetiği ve anlatı ustalığı yönüyle bilinmektedir. Minimal tarzda, durağan sinema anlayışını benimsemiştir. Filmlerinde çoğu zaman sadelik ön plandadır. Fakat karakterleri çevresine yabancılaşmış ve derinliklidir. Yapaylıktan uzak gerçekçi film anlayışı tüm filmlerinde belirgindir. Yönetmen ses tasarımında gerçekçi üslubunu güçlendirecek tercihlerde bulunmaktadır. Sonuç olarak çalışma neticesinde Ceylan'ın en az anlatı ve sinematografi kadar ses tasarımına da önem verdiği anlaşılmıştır. Bu durum onun sinematografi ve anlatı olarak sağladığı başarılı gerçekçi film evrenini, sessel olarak da ustalıkla tasarladığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. Om Yayınevi.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. Say Yayınları.
- Ağca, B. (2022). *Gündelik hayat sosyolojisi bağlamında Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde antagonizma* (Tez No.740795) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akbaş, E. (2018). *Türk sinemasında orta çağ tarihi algısı (1943-2014)*. Kitapevi Yayınları.
- Akbaş, E. (2019). Mısır filmlerinin türk sinemasında yarattığı etki. *Etkileşim Dergisi*, (4), 276-284. <https://etkilesimdergisi.com/makale/74>
- Akbaş, S. (2014). Sessiz müzik. *Yıldız Journal Of Art And Desing*, 1 (2), 16-25. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/13665/165314>.
- Akçura, G. (1995). *Aile boyu sinema*. Yapı Kredi Yayınları.
- Akengin, G. (2012). Sanat dalları arasında etkileşim ve dil. *Karadeniz Araştırmaları*, 33 (33), 139-146. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/karadearas/issue/10063/124076>.
- Akın Güler, G. ve Özçevik Bilen A. (2023). Kent gürültüsüne işitsel peyzaj yaklaşımı ile bir bakış: kentin sesini dinle, kendi sesini bestele “Eskişehir”. *Akademisi Dergisi*, 16 (1), 477-495. <https://doi.org/10.35674/kent.1074848>.
- Akın, E. (2017). *Nuri Bilge Ceylan sinemasında Anton Çehov'un karakterlerinin izi* (Tez No.475322) [Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akın, İ. (2019). *Yıldız Dergisi (1938-1954) Odağında sinema dergiciliği ve modernleşmeye bir bakış* (Tez No. 585720) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan filmlerinde dekedans* (Tez No. 632697) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akyol, E. (1980). Yıldız savaşları filminde kullanılan dolby ses kayıt sistemi. *Kurgu Dergisi*, 3 (1), 190-196. <http://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/59620/859061>

- Akyün Gezgini, S. (2019). *Bir ilkokulda gürültü kirliliğini azaltmaya yönelik eğitim çalışmalarının değerlendirilmesi* (Tez No. 602663) [Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Alço, P. (2011). *Film müziğinin psikolojik yöntem ile incelenmesi* (Tez No. 294172) [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Alpyılmaz, E. (2021). Türk Halk müziğinin Yeşilçam'daki uygulaması ve müzik direktörü Ahmet Yamacı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 38 (1), 149-163. DOI:10.32600/huefd.754273
- Ansani, A. ve Marini, M. (2020). How soundtracks shape what we see: analyzing the influence of music on visual scenes through self-assessment, eye tracking, and pupillometry . *Front Psychol*, 11, 1-18. DOI: org/10.3389/fpsyg.2020.02242.
- Arce, J., ve Acker, Y. (2010). The sound of silent film in spain: heterogeneityandhomeopatiaescénica. *Music, Sound, And the Moving Image*, 4(2), 139 – 160. https://www.researchgate.net/publication/254957308_The_Sound_of_Silent_Film_in_Spain_Heterogeneity_and_homeopatia_escenica.
- Arısoy, E. (2021). *Türk sinemasında ses-imajın sinematografik anlatıdaki yeri* (Tez No. 667652). [Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Artıkay, G. (2017). *Film müziklerinde post minimalist müzik akımının etkileri* (Tez No. 469107) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo kuramı: Senaryoda diyalog*. Pan Yayıncılık.
- Aşçı, G. (2014). *Yeşilçam sinemasında film müziği ve popüler kültürle ilişkisi* (Tez No. 377690) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ay, E. (2022). *Ses atmosferinin ve seyahat motivasyonunun turistlerin duygu durumuna etkisi: Eskişehir rekreasyon alanında bir uygulama* (Tez No. 759509) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Aydoğan, S., Süer, C. ve Dursun, N. (2015). *Temel fizyoloji*. Medical Kitapevi.

- Aykaç, A. (t.y.). *İşitme biyofiziği* [PowerPoint Sunusu]. Yakın Doğu Üniversitesi Website. http://docs.neu.edu.tr/staff/asli.aykac/isitme%20biyofiziği_88.pdf.
- Ayzenştan, S. (1975). *Bir sinemacını düşünceleri*. (A, Ama, Çev.). Yol Yayınları.
- Baklavacı, S. (2020). Film diyalogu: karakter nasıl konuşmalı. *The Journal Of SocialScience*, 4 (7). 412-425. <https://avesis.marmara.edu.tr/yayin/7279d339-70c9-4f80-8f75-fc6baecfd13b/film-diyalogu-karakterler-nasil-konusmalı>.
- Balcı Baykoç, F. (2021). Mahrem ve kırmızı zaman romanlarında birtakım postmodern anlatım teknikleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 25 (3). 779-792. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsadergisi/issue/66172/840827>.
- Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da öteki olmak başlangıcından 1980'lere Türkiye sinemasında gayrimüslim temsilleri*. Kolektif Yayınları.
- Başol, Ö. (2019). *Senaryo kitabı: Senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. İthaki.
- Bayazıt Hayta, A. (2007). Çalışma ortamı koşullarının işletme verimliliği üzerine etkisi. *Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi (1)*, 21-41, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gaziticaretturizm/issue/49892/639532>.
- Baydağ, C. (2019). Duygudurum bağlamında müzik ve insan sesi, *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 9 (3), 363-374. DOI:10.5961/jhes.2019.338.
- Becerikli, R. (2020). Türk Sinemasında 1939-1952 Yılları Arası Sinematografı. Becerikli, (Ed.). *Türk sinema tarihine farklı bakışlar* (154-218). Detay Yayıncılık.
- Bender, C. (2015, 4 Haziran). *İktidarın devir teslimi bir zamanlar anadolu'da*. Vesaire. <https://vesaire.org/bir-zamanlar-anadoluda/>
- Betton, G. (1986). *Sinema tarihi*. İletişim Yayınları.
- Bilgiç, E. ve Sadıkov, E. (1994). *Gürültü ve titreşim*. Ulusal Metroloji Enstitüsü Yayınları.
- Bilgin, V. (2010). *Türkiye'de değişimin dinamikleri köylülüğten çıkış yolları*. A kitap.
- Bottomore, S. (1999). An international survey of sound effects in early cinema. *Film history*, 11 (4), 485-498. <http://www.jstor.org/stable/3815249>
- Bordwell, D. ve Thomson, K. (2012). *Film sanatı*. E, Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayın. (Orijinal eserin basım tarihi 1979).

- Boz, Ö. (2017, Haziran). Cahit Berkay: İyi müzisyen olmak, iyi film müziği yapmak anlamına gelmez. *Rabarba Aylık Dergisi*, 90-96. Turkuvaz dağıtım pazarlama.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. Sarmal Yayınevi.
- Buhler, J. (2019). *Theories of the sound track*. Oxford University Press.
- Buhler, J., Neumeyer, D. ve Deemer, R. (2010). *Hearing the moive: music and sound in film histroy*. Oxford University Press.
- Bulunuz, M., Bulunuz, N., ve Tuncal, K. (2017). Akustik iyileştirme yapılmış bir okulda gürültü düzeyinin değerlendirilmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 13 (4). 637-658. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eku/issue/31729/347793>.
- Büker, S. ve Topçu, G. (2010). *Sinema: Tarih-kuram-eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Canikligil, İ. (2007). *Dijital video ve sinema*. Pusula Yayınları.
- Cemalcılar, A. (1993). Filmde müziğin işlevi ve kullanımı. *Kurgu*, 12 (2), 70-76. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/59593/858070>.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen). (1997). *Kasaba*. [Film]. Nuri Bilge Ceylan Film.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2008). *Üç maymun*. [Film]. Zeyno Film.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2011). *Bir zamanlar anadolu'da*. [Film]. Zeyno Film.
- Ceylan, N.B. (Yönetmen). (2014). *Kış uykusu*. [Film]. Zeyno Film.
- Chang, J. (2011, 20 Mayıs). *Once a time in anatolia*. ariety. <https://variety.com/2011/film/markets-festivals/once-upon-a-time-in-anatolia-1117945281/>
- Chion, M. (1987). *Bir senaryo yazmak*. Afa Yayınları. (N. Tanyolaç, Çev.).(Orijinal eserin yayın tarihi 1985).
- Cimcoz, A. (1968, Haziran-Temmuz). Sözlendirme Anıları, 40-42. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2020/03/yenisinema_19-20.pdf.
- Costello, J. (2010). *Senaryo yazımı*. (B, Baysal, Çev.). Kalkedon. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırmaları*. Phoenix.
- Coşkun, M, B. (2022). *Döner kanatlı hava araçlarında gürültü ve titreşimin personel çalışma saatine etkisi* (Tez No. 757275) [Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Cowan, J. (2016). *The effects of sound on people*. Wiley.

- Çalışlar, A. (2009). *Tiyatronun ABC'si*. Say.
- Çam, A. ve Şanlıer Yüksel, İ. (2020). Türkiye sinema mekânları, seyir ve seyirci araştırmaları bibliyografyası: yaklaşımlar, kaynaklar ve yöntemler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18 (36), 593-632. https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/talid_308.pdf.
- Çapan, C. (1972). *Değişen tiyatro*. Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Çekirge, P. (2019, 11 Şubat). *Yıllardan yıllara geçen o ses: Jeyan Mahfi Tözüm*. Arsiz sanat. <https://arsizsanat.com/yillardan-yillara-gecen-o-ses-jeyan-mahfi-tozum/>.
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca- Türkçe sözlük*. Kabalcı.
- Çipe, K. (2011). Diyalog ve sinema. *Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 22 (11), 111-118. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abmyoder/issue/46503/583968>.
- Dakiç, V. (2009). *Sound desingfor film and television*. Grın Publishing.
- Demir, Ö. (2019). Ses tasarımının komedi filmlerinde anlatı üzerine etkisi: aile arasında film örneği. *Sinecine:Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10 (1), 85-109. DOI:10.23001/sinecine.545794.
- Derse, S. (2019). *Türk sinemasında mizah*. Doruk Yayınları.
- Deguzman, K. (2023, 6 Ağustos). *What is a sound bridge in film- Scene transition techniques*. Studiobinder. <http://studiobinder.com/blog/what-is-a-sound-bridge-definition>
- Dincel, Ö. (2021). *Fagot için kullanılan ağızlığın akustik özelliklerinin belirlenmesi* (Tez No. 696406) [Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Dirks, T. (t.y.). *The history of film the 1990s*. Filmsite. Erişim 24 Mart, 2023, <http://filmsite.org/90sintro.html>
- Doğan, E. (2009). *Sinema filmlerinde izleyicinin etkilenmesinde önemli rol oynayan öğelerden biri olarak film müziği* (Tez No. 262476) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Doğan, H. ve Aslan Çataltepe, Ö. (2018). Gürültünün insan sağlığı üzerine etkileri, *Journal of Health and Sport Sciences* 1 (1), 29-38. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jhss/issue/50699/660256>
- Doğru, Y. (2014, 19 Aralık). *Infrasound nedir*. Fragtist. <https://fragtist.com/sozluk/infrasound-nedir/>

- Dorsay, A. (1985). *Sinema ve çağımız 2*. Hil Yayınları.
- Dönmez, A. (2017). 2000 sonrası Türk sinemasında görüntü estetiği ve mizansen (Tez No.470427) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Dönmez, Y. ve İmİK, Ü. (2020). *Türk sinemasında dublaj şarkılar: Belkız Özener örneği*. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (1), 203-217. https://www.researchgate.net/publication/342541046_TURK_SINEMASINDA_DUBLAJ_SARKILAR_BELKIS_OZENER_ORNEGI.
- Düzgün Medya. (2020, 27 Mayıs). *Ahmet Şahin Aksoy seslendirme sanatı- sessiz film den günümüze* [Video]. Youtube. https://youtu.be/N_mHqe9eGRY
- Düzgün, Ü. (2012). *Farklı desibellerdeki çeşitli müzik türlerinin serebral oksidatif hasar üzerine etkileri* (Tez No.303857) [Uzmanlık Tezi, Fatih Üniversitesi, Tıp Fakültesi Nöroloji Anabilim Dalı]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Eden, A. (2011). *Geleneksel Türk müziği çalgılarından tanbur 'un sanal çalgı kitaplığının oluşturulması* (Tez No.290105) [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Elmas, E. ve Güler, F. (2013). Radyo ve televizyon yayıncılığının ses boyutu ve stüdyo akustiğinin düzenlenmesi. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 2 (2), 50-61. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/56447>.
- Eraydın, M. (2006). *Müziğin doğasında var olan fizik ve matematik öğelerinin çağdaş teoremler içerisinde incelenmesi* (Tez No. 217911) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erçöçen Kılıçarslan, O. (2005). *Tartışma kültürünün karşılaştırılması açısından uzmanların katıldığı Türkçe ve Almanca talk show programları*. (Tez No.215593) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erdoğan, İ. (t.y). *Film Müziği: Tarihsel Gelişim*. Erişim 6 Ocak, 2023, <http://irfanerdogan.com/sinema/sinemadases.pdf>.
- Erdoğan, İ. (t.y.). *Sinemada müzik*. Erişim 27 Mayıs 2023. <http://irfanerdogan.com/sinema/m%FCziksonu%E7.pdf>.
- Erdoğan, İ. ve Beşevli Solmaz, P. (2005). *Sinema ve müzik*. Erk Yayınları.

- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da ilk yılları modernlik ve seyir maceraları*. İletişim.
- Eren, B. (2008). *Nuri Bilge Ceylan filmlerinde taşra ve kent tereddüdü* (Tez No.220567) [Yüksek Lisans Tezi, Yedi Tepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Eren, Ü. (2017). Türkiye'de 1960'larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı, *Sosyoloji Dergisi* 38 (1), 131-162. DOI:10.26650/SJ.38.1.0002.
- Ergül, R. (1990). *Televizyon yapımlarında ses boyutunun yaratılması*. (Tez No. 13382) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ergül, R. (2006). Psikoakustik ve film sesinde algısallık. *Selçuk İletişim*, 4 (3), 138-145, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19013/200763>
- Erkılıç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri* (Tez No. 137059) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ertürk, İ. (2009). *Perde'li düşünceler*. YKY.
- Fainaru, D. (2011, 21 Mayıs). *Once upon a in anatolia*. Screendaily. <https://www.screendaily.com/once-upon-a-time-in-anatolia/5027955.article>
- Fastl, H. (2005). Psycho-acoustics and sound quality. Blauert. *Communication Acoustics* (139-162). Springer.
- Field, S. (2016). *Senaryo: Senaryo yazmanın temelleri*. Alfa Yayıncılık.
- Flinn, C. (1992). *Strains of utopia: gender, nostalgia, and hollywood film music*. Princeton University.Press.
- Gelder, V. (1990). *That's hollywood: a behindthe scenes look at 60 of the greatest films of all time*. New York, NY: HarperPerennial.
- Glatch, S. (2021, 21 Aralık). *How to write dialogue in a story*. Writers. <https://writers.com/how-to-write-dialogue-in-a-story>.
- Güler, A. (2017). *Kapalı hacimlerde ses- mekân ilişkisi ve psikoakustik kavramı* (Tez No. 469047) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Gümüşkemer, A. (2018). *1960-1980 Yılları arasında Türk Sineması: Bölge işletmeciliğinin Türk sinemasına yansımaları* (Tez No. 513270) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güntekin Gürgen, E. (2019). *Film müziklerinde dini temalar* (Tez No. 548405) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güral, N. (1995). *Bant tetkiki* (Tez No.48401) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Adli Tıp Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güral, U. (2013). *Sinema tarihi*. Detay Yayıncılık.
- Gürer Yücel, F. (2013). *Ses bilgisi ve akustik konusunda geliştirilen etkilerin müzik ve fizik öğretmen adaylarının tutum ve başarı düzeylerine olan etkisinin araştırılması* (Tez No.293197) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güzel, N. ve Sağın, M. (2014). Ev sineması tasarımında hacim akustiği. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 29 (2), 299-309. <https://doi.org/10.17341/gummfd.18914>.
- Haligua, E. (2017). *Dolby atmos ses teknolojisinin Türkiye Sinemasında ses tasarımına etkisi* (Tez No. 467549) [Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Hediger, V. (2023). Can we have the cave and leave it too? on the meaning of cinema as technology. *hidalo, s. (Ed.). and film technology scholarship*. Amsterdam University Press.
- Horuz, D. (2014). *Göğüs hastalıkları servisinde yatan koah hastalarında müzik terapisinin anksiyete ve bazı klinik bulgulara etkisi* (Tez No. 359632) [Yüksek Lisan Tezi, Bülent Ecevit Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Hubbert, J. (2003). Whatever happened to great movie music : Cinema verite and hollywood film music of the early, *University of Illinois Press*, 21 (2), 180-213. <https://jstor.org/stable/3250564>.
- Hunt, R., Marland, J. ve Rawle. (2012). *Film dili*. S, Aytaç, Çev.). Literatür. (Orijinal eserin basım tarihi 2010).
- Işık, M. ve Aşılhoğlu, E. (2022). Lale film stüdyolarında seslendirilmiştir: Necip Sarıca ile Türk sinemasında seslendirme üzerine bir görüşme. *Artuklu Sanat*

- ve Beşerî Bilimler Dergisi, (7). 235-251.
<https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/517429>.
- Işıksan, C. (2008). İnsandaki boyutsal ses bilincinin müziğe ve müzik teknolojisine yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (3), Bahar, 219–237. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-reflections-of-humans-spatial-sound-consciousness-to-music-and-music-technology.pdf>
- İlbars, T. *Sesin yüzleri*. [Video]. Youtube. Erişim 3 Haziran, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=aDF_X2B2OcE
- İlic, E. (2017). *Film atölyesi: Sinemanın imgelem araçları*. Pharmakon Yayınevi.
- İmrik, Ü. ve Haşhaş, S. (2020). Müzik nedir ve hayatımızın neresindedir. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (2), 196-202. DOI: <https://doi.org/10.22252/ijca.854961>.
- İstanbul kanatlarımın altında / Tuluyhan Uğurlu. (2023). Sinema Müzik.Erişim 15 Mayıs,2023, <https://www.sinemamuzik.com/detay/istanbul-kanatlarim-altinda-tuluyhan-ugurlu-1996>
- İzci, E. (2019). *Temel Fizik ve Ses Fiziği:Dalga Çeşitleri*. [PowerPoint sunusu]. Researchgate.https://www.researchgate.net/publication/332976890_TEMEL_FIZIK_VE_SES_FIZIGI.
- Jena, B. (2012, 29 Şubat). *Two films both a like in dignity*. Huffpost. https://www.huffpost.com/entry/two-films-both-alike-in-d_b_1311005
- Jr, E. (2018). *Senaryo yazmak yeniden yazmak demektir: Bir sanat ve beceri olarak profesyonel uyarlama teknikleri*. (B, Eyrik, Çev.). Kalkedon. (Eserin Orijinal yayın tarihi 2016).
- Kaban, K. (2016). *Sinemada ses ve sesin ontolojisi*. Nobel Yayıncılık.
- Kabataş, M. (2017). Müziğin sinema üzerine etkisi. *Doğu Anadolu Sosyal Bilimlerde Eğilimler Dergisi*, 1 (2), 37-48.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dased/issue/31671/315723>.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford University Press.
- Kar, B. (2022). *Müzik psikolojisi: temel kavramlar ve tartışmalar* (Tez No. 714392) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Karaarslan, A. (1994). İşitme ve dinleme. *Ege Üniversitesi Hemşirelik Yüksek Okulu Dergisi*, 10 (1), 63-69. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/836812>.

- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' romanında anlatım teknikleri. *Turkish Studies*, 7 (1), 1375-1387. DOI:<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2965>.
- Karabulut, T. (2020). Gerçeğin Yeniden İnşasında Tiyatroda Gündelik Dilin Kullanımı. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 6, (1), 27-43. <https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.713710>.
- Karadayı, N. (2019). *Sekizinci. bölüm dalgalar ve ses*. Omu. https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/nevzatk/132803/10_HAFTA.pdf
- Karakaya, S. (2005). Sinema resim ilişkisi ve sanat olarak sinemanın resimsel estetiği, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (12), 134-141. <http://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6126/82172>.
- Karamızrak, N. (2014). Ses ve müziğin organları iyileştirici etkisi, *Koşuyolu Heart Journal*, 17 (1), 54-57. DOI: 10.427/khj.4775.
- Kaya, M. (2016). *Sinemada müziğin kullanımı* (Tez No. 443111). [Yüksek Lisans Tezi, Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kemp, P. (2004). *Sinemanın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın tüm öyküsü*. (E, Yılmaz, ve N, Yılmaz. Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal Eserin Yayın Tarihi 2011).
- Kenber, A. ve Kırıl, B. (2020). Sınıf öğretmenlerinin okul gürültüsüne ilişkin görüşleri. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi* 10 (19), 127-149. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilissbd/issue/55140/715338>
- Kerins, M. (2011). *Cinema in the dijital sound age*. Indiana University Press.
- Kılınç, P. (2018). *Halkla ilişkilerde diyalogsal İletişim: Yeni medya üzerinden bir değerlendirme*. (Tez No. 525901) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın abc'si*. Say Kitap.
- Kırel, S. (1999). Sessiz ve sesli sinemanın ilk yıllarında güldürü. *Marmara İletişim Dergisi*, 10 (10), 221-232. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/443/3455>.
- Kırel, S. (1999). Sessiz ve sesli sinemanın ilk yıllarında güldürü. *Marmara İletişim Dergisi*, 10 (10). 221-232. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/443/3455>.

- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil Kültürel Çalışmalar.
- Kırık, A. (2014). *Türk sineması'nda arabeskin doğuşu ve gelişimi*. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (3), 90-117.
https://www.researchgate.net/publication/291220607_Turk_Sineması%27nda_Arabeskin_Dogusu_ve_Gelisimi.
- Kim Seslendirdi. (2021, 4 Ocak). *Tiyatro, sinema ve seslendirme sanatçısı Erhan Yazıcıoğlu ile yaptığımız söyleşi* [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/tty1JPIW-ZE>
- Konuralp, S. (2004). *Film müziği tarihçe ve yazılar*. Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. University Of California Press.
- Köprülü, S. (2013). *Film çevirisinde eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları* (Tez No. 333554) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Köseosmanoğlu, G. (2019). *Gürültülü ortamların işitme kaybına etkisi* (Tez No. 583483) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Rumeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kracauer, S. (2014). *Film teorisi*, Metis Yayınları.
- Kurtay, C. ve Yaman, M. (2021). Effects of sound absorption materials on reverberation time according to their positions in the square plan and high ceiling rooms. *Journal of the Faculty of Engineering and Architecture of Gazi University* 36 (4), 2069-2079.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/994035>.
- Kurudayıoğlu, M. (2003). Konuşma Eğilimi ve Konuşma Becerisini Geliştirmeye Yönelik Etkinlikler. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (13). 287-
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubar/issue/16954/177014>.
- Lastra, J.(2000). *Sound technology and the american cinema*. Colombia University Press.
- Lemaitre, G. ve Suied, C.(2018). Acoustics and psychoacoustich of sound scenes and events. virtanen, T. vd., (Ed.). *Computational Analysis of Sound Scenes and Events* (41-67). Springer.
- Lentz, J. (2020). *Psychoacoustic perception of normal and impaired hearing with audiology applications*. Plural Publishing.

- Liman, A. (2009). Sanatlar ve sinema ilişkisine müziğin penceresinden bakmak: Dünyanın tüm sabahları. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (2), 212-222.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/687557/1060601>.
- Lipscomb, D. ve Tolchinsky, D. (2005). *The role of music communication in cinema*, 338-404, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0018>
- Loretta, K., ve Robert, S. (2001). Unspokencontent: Silent film in the esl class room. *Teaching English in the Two Year College*, 29 (1), 16-21. <https://lkasper.tripod.com/unspoken.pdf>.
- Mckee, R. (2018). *Diyalog*. (Yazır, A., çev.), İstanbul Medya Akademisi Yayınları.
- Megasin. (2022, 7 Ekim). *Abdurrahman Palay "Cüneyt Arkın ve Yılmaz Güney'e sesiyle hayat veren dublaj sanatçısı ve oyuncu* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/FGC6qp48Q4s>
- Metin, E. (2001). *İnsan sesinde fizyolojik değişim ve gelişim (mutasyon) döneminin şarkı söylemeye etkilerinin incelenmesi*. (Tez No. 101732) [Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Mitry, J. (1989). *Sinema estetiği ve psikolojisi*. (O, Adanır, Çev.). Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1989).
- Moğulkoç, Y. ve Çıldıroğlu, Ö. (2017). *Fizik ıv laboratuvarı ders notları*. http://phys.eng.ankara.edu.tr/wpcontent/uploads/sites/611/2017/02/FZM254_140217.pdf.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur*. (E, Yılmaz, Çev.). Oğlak Bilimsel Kitaplar. (Orijinal eserin yayın tarihi 1977).
- Mulay, J. (2010, 16 Haziran). *Rock and film*. Biritannica. <https://britannica.com/topic/rock-and-film-1369737>. Der
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Nardi, T. (2023, 10 Mart). *Retrotechtacular: The Revolutionary Visual Effects Of King Kong*. Hackaday. <https://hackaday.com/2023/03/10/retrotechtacular-the-revolutionary-visual-effects-of-king-kong/>
- Nesterova, S. (2004). *Hans Georg Gadamer'in hermeneutiğinde bir anlama modeli olarak diyalog*. (Tez No.) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal

Bilimler Enstitüsü].

<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/28595>.

Nisbett, A. (2003). *The sound studio*. Focal Press.

Noyan, E. ve Ödekan, A. (2009). Yazının krallığı: Başlangıç yıllarında Türk sinemasında film jenerikleri. *İTÜ Dergisi/ B Sosyal Bilimler*, 6 (2), 3-14.
<https://core.ac.uk/download/pdf/230194541.pdf>

Oflaz, D. (2008). *Günümüzde ses kayıt teknikleri ve türk müziği kayıtlarında kullanılan yöntemler* (Tez No. 227605) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Onaran, O. (2012). *Sinemaya giriş*. Agora.

Orange, M. (2012, 5 Ocak). Review: Nuri Bilge Ceylan builds a slow moving but visually potent once upon a time in anatolia. *Movieline*.
<http://movieline.com/2012/01/05/review-nuri-bilge-ceylan-builds-a-slow-moving-but-visually-potent-once-upon-a-time-in-anatolia/>

Original Soundtrack West Side Story (t.y). *Musiconvinyl*. Erişim 3 Ocak, 2023,
<https://www.musiconvinyl.com/catalog/original-soundtrack/west-side-story-leonard-bernstein-coloured-vinyl>

Osmanoğulları, F. ve Mutlu, D. (2019). John Cassavetes sinemasında gerçekliğin üretimi: diyaloglar ve görüntüler üzerinden bir değerlendirme. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5 (1), 75-96.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/43924/540689>.

Otan, O. (2022). Dramatik etki ve anlatıda derinlik; sinemada müzik kullanımı. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 44-55,
<https://dergipark.org.tr/pub/film/issue/70713/1106652>

Önder, S. ve Baydemir, A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2),
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/113043>

Önen, U. (2016). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. Çitlembik Yayınları.

Önen, U. (2018, 3 Eylül). *Film Sesleri: Ses Efektleri (2.Bölm)*. Ufuk Önen.
www.ufukonen.com/tr/film-sesleri-2.html

Öz, M. ve Köse, E. (2020). Gürültü önleyici akustik malzemelerin performans düzeylerinin incelenmesi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (18), 1-10.
DOI: 10.31590/ejosat.679628

- Özçınar, M. (2020). Hiçbir yere yerleşemeyenlerin hikayesi, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını yersiz yurtsuzluk üzerinden okuma denemesi. Özçınar ve Güven (Ed.), *Sinemaya taşradan bakmak* içinde (ss.157-185). Su Yayınları.
- Özdemir, P. (2002). *İçten yanmalı motorların çevreye etkilerinin araştırılması* (Tez No.119988) [Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özdemir, T. (2015). Sesin çok boyutlu yeniden üretimi. *Portre Akademi*, (11), 72-85. http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yayın-Arşivi/11.-sayı/porte_akademik-11-7.pdf
- Özdemir, T. (2015). *The role of sounddesing in filmicnarration: case studies from cinema of turkey after 2000* (Tez No.418003) [İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özdoğan, P. (2004). *Minimalizm ve sinema*. Es Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *Yüz filmde başlangıcından günümüze Türk Sineması*. Bilgi Yayınevi.
- Özkoçak, Y. (2013). *Sesin sinemadaki evrimi ve Türk filmlerinde kullanımı* (Tez No. 340424) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Özkoçak, Y. (2017). Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş: Türk sinemasında neler değişti. *Rabbarba Aylık Sinema Dergisi*, (4), 83-87. Turkuvaz Dağıtım Pazarlama.
- Özkurt, H. ve Kavur, H. (2019). Üç farklı yüksek ses frekansına maruz kalmış culex pipiens (L.) (diptera: culicidae) larvalarında değişen mortal etkiler. *Çukurova Medical Journal*, 44 (3), 970-976. DOI: 10.17826/cumj.5079941.
- Özkuzucu, T. (2019, 26 Mart). *Bir zamanlar anadolu'da üzerine psikososyal bir çözümleme: Annem çok küçükken öldü. beni öp, sonra doğur beni*. Taylan Kuzucu. <https://taylanozkuzucu.wordpress.com/2019/03/26/bir-zamanlar-anadoluda-uzerine-psikososyal-bir-cozumleme-annem-cok-kucukken-oldu-beni-op-sonra-dogur-beni/>
- Özön, N. (1970). *İlk türk sinemacısı Fuat Özkınay*. TSD Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı sanatı tarihi*. Hil Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*, Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). *Türk sinema tarihi*. Doruk Yayınları.

- Özsever, T. ve Düğenci, M. (2017). Sayısal filtrelerin akustik parametreler, cinsiyet yaş ve duygu durumu üzerindeki etkileri. *Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 23 (2), 144-148. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/pajes/issue/30196/306377?publisher=pamukkal ejittershimmerpitchdigital> .
- Öztemel, E. (2019). *İç mekân tasarımında işitsel algı ile mekan okuması* (Tez No.627286) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Öztürk, E. (2018, 1 Haziran). *Bir zamanlar anadolu'da bozkırın sonsuzluğundan kentli bireyin varoluşuna gerçeklik kırılması*. Nuri Bilge Ceylan. <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/anatolia/press-rabarbateksin.pdf>
- Öztürk, S. (2009). *Kısa filmin oluşum sürecinde ses öğelerinin kullanımı*. (Tez No.250444) [Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Öztürk, S. (2017). Kısa film yapımında anlam yaratıma aracı olarak ses. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (2), 366-382. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/30722/297261>.
- Öztürk, Z. (2023). *Mekânsal değişimin işitsel peyzaja etkisi: İstanbul kara surları örneği* (Tez No. 787139) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özuyar, A. (2013). *Türk sinema tarihinden fragmanlar (1896-1945)*. Phonex.
- Özyılmaz, Ö. (2016). Türkiye’de sesli filme geçiş, *Alternatif Politika, Özel Sayı*, <https://alternatifpolitika.com/site/dosyalar/arsiv/Mayis2016-OzelSayi/3.pdf>.
- Özyılmaz, Ö. (2020). Türkiye’de sinemanın öncü girişimcileri: ipekçiler. *Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18, (36). 699-712. https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/talid_308.pdf
- Paris, O. (2022, 28 Eylül). *The fi hall of fame: a brief history of film music*. Filmdependent. <Hptt://www.filmindependent.org/blog/know-score-brief-history-film-music/>
- Parker, B. (2015). *Güçlü titreşimler müziğin fiziği*. (C, Güray ve S, Mahmut, Çev.). Tübitak Popüler Bilim Kitapları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2009).

- Parlak, M. (2019). *Yeşilçam sinemasında dublaj jeyan mahfi ayral tözüm örneği* (Tez No. 552095) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Pascual, A. (2021, 11 Ekim). *How were silent film intertitles used*. Beverlyboy. <https://beverlyboy.com/filmmaking/how-were-silent-film-intertitles-used/>
- Pasinlioğlu, T. ve Pasinlioğlu, K. (2016). *Ses uygulamalarında efekt ve sinyal işlemciler*. Cinius Yayınlar.
- Pehlivan, Ş. (2003). *Sesini ver bana Türk sinemasında seslendirme* (Tez No. 130708) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Perk, D. (2021). Berlin: bir büyük şehir sorunsalının filme aktarımı. Hacettepe Üniversitesi *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 38 (1), 106-110. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/62882/785532>.
- Polat, B. (2011). *Kliniğimizde koklear implant ameliyatı olmuş hastaların implant yaşına göre işitsel performanslarının analizi, yaş ve demografik özelliklere göre karşılaştırılması* (Tez No. 288530) [Tıpta Uzmanlık, İstanbul Üniversitesi, Tıp Fakültesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Pressbook. (t.y). *The doppler effect*. Erişim 5 Ocak, 2023, Pressbook. <https://pressbooks.bccampus.ca/universityphysicssandbox/chapter/the-doppler-effect/>
- Rabinson, D. (2001). *Chaplin his life and art*. Penguin Books.
- Sabah, A. (2013). *Antik çağ konser mekanlarından 20. yüzyıl mekansal müzik konser salonlarına müzik ve mimarlık ilişkisi* (Tez No. 346506) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sağkan, A. (2010). *Türk sinemasında yapılan müzikal filmlerde, müzikal parçalar ve olay örgüsü arasındaki ilişki* (Tez No.253894) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sağlık, M. (1996). Sinemamızın ilk yılları: Faruk Kenç ile söyleşi. *Kurgu Dergisi*, (14). 97-108. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1406>.
- Salman, S. (2020). *Ümit Ünal sinemasında kurgu ve anlatı ilişkisi* (Tez No. 648203) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Sarı, Ü. (t.y.). *Sinematografi*. Erişim 20 Şubat, 2023,
http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/sinematografi.pdf
- Satır, Ö. (2006, 17 Mart). *Ses ve müzik*.
<http://web.hitit.edu.tr/dosyalar/duyurular/omercansatir@hititedutr221020185W2H4R5T.pdf>
- Saydam, B. (2012, Mayıs-Haziran). *Hayal Perdesi*. (28), 44-57.
https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/hayal_perdesi_186.pdf.
- Sazak, N. (2008). Müziksel algılamının temel boyutları. *Sakarya Üniversitesi, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5 (1), 1-11.
<https://core.ac.uk/download/pdf/268072176.pdf>
- Scognamillo, G. (1987). *Türk sinema tarihi I*. Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı.
- Seğer, L. (2016). *İyi bir senaryoyu harika hale getirmek*. Agora Kitaplığı. (O. Akınhay, Çev.). (Orijinal Eserin Yayın Tarihi 2010).
- Sekmeç, C. (2017). Türk Sinemasında İlk Filmler. *Rabarba Aylık Sinema Dergisi*. (1). Turkuvaz Dağıtım Pazarlama.
- Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel gelişim sürecinde tiyatronun işlevi ve yöntemi, *Görünüm Dergisi*, 8 (8), 21-33.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/gorunum/issue/54703/746957>.
- Serafin, S. (2004, 6-9 Temmuz). *Sound design to enhance presence in photorealistic virtual reality* [Konferans Oturumu]. ICAD 2004: The 10th Meeting of the International Conference on Auditory, https://www.researchgate.net/publication/221274202_Sound_Design_to_Enhance_Presence_in_Photorealistic_Virtual_Reality
- Sergi, G. (2002). *The dolby era: Film sound in contemporary hollywood*. Manchester University Press.
- Sevinç, F. (2021). Gönülle bağlantılı olarak klasik Türk şiirinde monolog ve diyalog: Şerife Hanım örneği. *Amasya İlahiyat Dergisi*, (16). 337-364.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/amaillad/issue/62336/876583>.
- Sezen, T. (2012). Lumiere kardeşler öncesi sinema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 0 (17), 601-608. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22882/244757>.

- Sinan, E. (2020). *Akira Kurosawa sinemasının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi* (Tez No.628350) [Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Soares, C. (2008). *Gas turbines: a handbook of air, land, and sea applications*. Elsevier Academic Press.
- Somalı, İ. (2016). *Ses tasarımının tarihçesi ve güncel yaklaşımlar* (Tez No.435343) [Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada ses kullanımı*. Detay Yayıncılık.
- Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Bılıg-Journal Of Social Sciences Of The Turkic Word*, (50), 131-152.
<https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/202834/>.
- Sözen, M. (2009). Türk kısa filmlerinde ses tasarımı ve örnek uygulamalar. *Selçuk İletişim*, 5 (4), 148-160.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19018/200674>
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literatureand History of Turkishor Turkic*, 8 (8), 2097-2109.
DOI:10.7827/TurkishStudies.5218.
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *Turkish Studies*, 8 (9). 2097-2109.
https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=16651.
- Sözen, M. (2015). Filmsel seste asal unsur olan konuşmaların dramatik inşası ve örnek filmler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (50), 231-253. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhssbd/issue/32944/366051>.
- Sözen, M. (2017). Anlatımsal bir öge olarak sinemada ses efektleri: Tanımlar, filmler, çözümlemeler. *Akademik Bakış Dergisi*, (61), 477-503.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383748>.
- Sunal, G. (2022). Muhsin ertuğrul sinemasının kuramsal açıdan analizi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8 (3), 317-332.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd/issue/72489/1152490>.

- Şahin, A. (2021). Kültür endüstrisi bağlamında sinema ve Amerikan Sineması. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11 (2), 349-364. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.867808>.
- Şakacı, H. (2010). *Dijital sinemada sesin kullanımı* (Tez No.273955) [Yüksek lisans Tezi,Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şen, C. (2017). Edebî bir tür olarak tiyatrodan anlatıcı meselesi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 2, (2). 19-40.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/buefd/issue/33583/372763>.
- Şirin, B. (1998). *1950-1970 Arası Türkiye’de sinema müzik ilişkisi* (Tez No.72147) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Tamer, Ü. (1989) *Sinema dedi ki*. AFA Yayınları.
Tamer, Ü. (2006). *Sinema dedi ki* . +1 Kitap.
- Tanrısever, B. (2001). Opera functioning as narrative in films: apocalypse now- godfather, part III-philadelphia. [Ph. D. Program in Art, Design and Architecture, Bilkent University].
<http://repository.bilkent.edu.tr/handle/11693/15407>.
- Taşçıoğlu, S., ve Korkmaz, A. (2022). Görsel ve işitsel algı ilişkisinin müzik türüne bağlı bitkisel tasarım örnekleri üzerinden incelenmesi. *Gümüşhane Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. 12 (2), 466-479. DOI: 10.17714/gumusfenbil.889161
- Tekin Gürgen, E. (2015). Müziğin temel bileşenleri ve müzik dinlemenin kavramsal boyutu, *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (5), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ulakbilge/issue/40576/487501>
- Tekin,V. (2020). *Canlı performansların ses şiddeti ve duyma bozuklukları bağlamında incelenmesi* (Tez No.625107) [Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Teksoy, R. (1975). *Arkin sinema ansiklopedisi*. Arkin Kitapevi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un sinema tarihi*. Oğlak Yayıncılık.
- The Impact of The Jazz Singer On The Conversion To Soun.* (t.y). Sweetstudy, Erişim 10 Ocak 2023, <https://www.sweetstudy.com/files/the-impact-of-the-jazz-singer-on-the-conversion-to-sound-pdf-5354945>

- The jazz singer*. (t.y.). Wordcampus. Erişim 3 Mart, 2023,
https://courses.worldcampus.psu.edu/welcome/comm150/001/content/03_lesson/09_page.html.
- The kinetoscope*, (t.y). loc. Erişim 7 Ocak, 2023,
<https://www.loc.gov/static/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/origins-of-motion-pictures.html>
- Toker, O. (2010). Film müziği hakkında. *Sanat Dergisi*, (4),
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2592/33353>.
- Tonks, P. (2006). *Film müziği*. Es yayınları.
- Torun, ř. (2022). Kanıta dayalı müzik terapisi uygulamalarında müziğin rolü. *Anadolu Tıbbi Dergisi*, (2),
https://www.researchgate.net/publication/364311481_KANITA_DAYALI_MUZIK_TERAPISI_UYGULAMALARINDA_MUZIGIN_ROLU_THE_ROLE_OF_MUSIC_IN_EVIDENCE_BASED_MUSIC_THERAPY_PRACTICES.
- Trt Haber. (2018, 13 Ağustos). *Sinemanın bilinmen sanatı: Foley*. [Video]. Youtube.
<https://youtu.be/QQAfTZIyTDQ>
- Turhal, E. (2019). Sanat ve müzik. apaydın. Ö, (Ed). *Müzik Eğitime Giriş 1 Müziğin İzinde: Sanat ve Müzik içinde* (ss.1-13). Ekin Yayınevi.
- Uğur, A. (2019). Sinema ve dans arasındaki ilişki: müzikal filmlerinde hareket imge. *Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/717068>.
- Uğur, U. (2017). Auteur yönetmen yaklaşımının Türk Sinemasına yansımaları: Zeki Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (3),227-241.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/40511/485647>.
- Uğur, U. (2020). Göstergeler arasılık bağlamında sinema tiyatro ve fotoğraf, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 10 (2), 528-548. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/56076/709>.
- Ulusoy, K. ve Karakaya, M. (2011). Gıda endüstrisinde ultrasonik ses dalgalarının kullanılması, *Gıda dergisi*, 36 (2), 113-120.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gida/issue/6902/92306>.

- Uzun, B. ve Yüksel, Z. (2020). Konser salonlarının mimari biçimlenişlerinin bütünsel akustik kaliteye etkisi üzerine bir değerlendirme. *Megaron journal* 15 (4), 614-623.
<https://megaronjournal.com/tr/jvi.aspx?pdire=megaron&plng=tur&un=MEGARON-55563>.
- Uzun, D. (2017). Benzer ve farklı yönleriyle resim ve sinema ilişkisi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 3 (56), 393-408. DOI: 10.9761/JASSS7037.
- Ülgen, E. ve Ülgen, N. (2022). Ses- müzik- felsefe, *Başken Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 79-92.
<http://busbid.baskent.edu.tr/index.php/busbid/article/view/452>.
- Ünal, M. ve Özkoçak, Y. (2022). *Sesin büyüğü designing sound aesthetics in cinema*. Doruk Yayıncılık.
- Ünal, Ş. (2016). Ses ve kişilik ilişkisi bağlamında ses eğitime bir yaklaşım. *Konservatoryum*, 3 (1), 41-52.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/35186/390428>.
- Ünal, Ş. (2016). Ses ve Kişilik İlişkisi Bağlamında Ses Eğitime Bir Yaklaşım. *Konservatoryum*, 3 (1), 41-52.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/35186/390428>.
- Vale, E. (2018). *Eugene Vale'in Senaryo Teknikleri*. (E, Doğramacı, Çev.). (Orijinal esern yayın tarihi 2018).
- Vardar, B. (2009). *Sinemada ses ve müzik*. Es Yayınlar.
- Williams, L. ve Halmond, M. (2006). *Contemporary Aamerican cinema*, Open University Press.
- Wilson, R. (2016, 24 Ekim). *A Brief History of Film Music*.
<https://www.redlandssymphony.com/articles/a-brief-history-of-film-music>.
- Wong, J. (2012, 18 Mayıs). *Sound-sound perspective*. Limitedfuss.
<http://limitedfuss.blogspot.com/2012/05/sound-sound-perspective.html?m=1>
- Yağız, N. (2015). Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi. 0 (2), *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 403-412. 10.16989/TIDSAD.23.
- Yakan, D. (2007). *Sound propagation in two- layer media* (Tez No. 222139) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk sineması ve arabesk*. Agora Kitaplığı

- Yavuz, Ç. (2007). *Müzikal enstrümanların doğrusal ayırtaç analizi yöntemiyle ayırt edilmesi* (Tez No. 216199) [Hacettepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yeniçınar, D. (2019). *Yeni medya çağında klasik müzik* (Tez No 589880) [Yüksek Lisans Tezi, Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A. (2017). *Türkiye’de dublaj ve sinemamıza etkisi* (Tez No.481322) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldız, P. (2007). Sinema salonlarının iç mekân düzenlemesi ve günümüzdeki kullanımı. *Fine Arts*. 2 (3), 195-207.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/19910/213162>.
- Yılmaz, B. ve Can, K. (2019). Türkiye’de müzik terapi tedavilerinde kullanılan müzikler. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 13 (19), 592-620. DOI:10.26466/opus.584779.
- Yılmaz, H. (2019). Sinemada müzik kullanımı bağlamında theodoros angelopoulos’un “ağlayan çayır” filmi üzerine bir inceleme, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırma Dergisi*, 5 (10), 10-27.
<Hptt://dergipark.org.tr/tr/pub/amader/issue/500092/572556>.
- Yılmaz, H. ve Özer, S. (1997). Gürültü kirliliğinin peyzaj yönünden değerlendirilmesi ve çözüm önerileri. *Atatürk Ünivetsitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 28 (3), 515-531. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/35489>.
- Yılmazok, L. (2018). *Bir film nasıl tasarlanır*. Es Yayınları.
- Yurdagül, Y. ve Elitaş, T. (2013). Türk sinemasında şive ya da ağız kullanımının karakter yapılandırmasına etkisi. *Atatürk İletişim Dergisi*, (5), 43-62.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2764/372240>
- Yüce, T. (2005). Sinema ve edebiyat türleri arasında görülen etkileşimler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 1 (2), 67-74.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijmeb/issue/54839/750854>.
- Yüceol Özen, M. (2003). Sözlü iletişim türlerinde adlandırma ve sınıflandırma sorunları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 11 (11).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4367/59727>.

- Yücetoker, İ. (2020). Türk sinemasında kullanılan klasik müziklerin duygudurum değiştirmesi açısından incelenmesi, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi*, 6 (13), 136-144, DOI:10.17823/gusb.176.
- Yüksel, M. (2020). Müzikte sensör disonans ve müzik eğitiminin etkisi. *Turkish Journal of Audiology And Hearing Research*, 3 (3), 57-63. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1879177>.
- Zengin, F. (2017). *Türk sinemasında dijital dönüşüm*. Kalkedon.
- Zinderen, İ. (2012). *Türk sinemasında özel efekt uygulamaları* (Tez No.238452) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

