



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANABİLİM DALI

**S. KUBRICK SİNEMASINDA MÜZİK ÖĞESİ: “BARRY
LYNDON” FİLMİ ÖRNEĞİ**

EVREN İDİL YAZAN

DOKTORA TEZİ

PROF. DR. SİBEL PAŞAOĞLU YÖNDEM

Antalya, 2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANABİLİM DALI

**S. KUBRICK SİNEMASINDA MÜZİK ÖĞESİ: “BARRY LYNDON” FİLMİ
ÖRNEĞİ**

EVREN İDİL YAZAN

DOKTORA TEZİ

PROF. DR. SİBEL PAŞAOĞLU YÖNDEM

Antalya, 2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

E. İdil YAZAN tarafından hazırlanan “S. Kubrick Sinemasında Müzik Ögesi: “Barry Lyndon” Filmi Örneği” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anabilim Dalı’nda Doktora Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir. 30/05/2025

Jüri Başkanı (Danışman)	Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Eren GÜLLÜ	İmza
Jüri Üyesi	Doç. İlke KARCILIOĞLU	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Mehmet Can ÇİFTÇİBAŞI	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili Maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca akademik birikimi, rehberliği ve her aşamadaki yapıcı tutumuyla katkıda bulunan çok değerli danışmanım Sayın Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM'e içtenlikle teşekkür ederim.

Tez izleme komitesinde yer alan Sayın Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL ve Doç. İlke KARCILIOĞLU'na süreç boyunca sundukları değerlendirme ve yönlendirmeleri için teşekkür ederim.

Tez savunma jürimde yer alarak çalışmamı değerlendiren Sayın Prof. Eren GÜLLÜ ve Doç. Dr. Mehmet Can ÇİFTÇİBAŞI'na teşekkür ederim.

Bu süreçte, sevgi ve desteğiyle her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Evren İdil YAZAN

Mayıs, 2025

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Evren İdil YAZAN
	Numarası	202053010003
	Anabilim Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM
	Tezin Adı	S. Kubrick Sinemasında Müzik Ögesi: “Barry Lyndon” Filmi Örneği

ÖZ

Bu araştırma, auteur yönetmen Stanley Kubrick’in *Barry Lyndon* (1975) filminde kullanılan müziklerin, film yapısındaki işlevlerini ve sahne kompozisyonlarıyla kurdukları ilişkileri incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Film ile müzik arasındaki biçimsel yapı, dönem estetiği ve ana karakterin gelişimi bağlamında değerlendirilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden “örnek olay durum çalışması” modeli kullanılmış; veriler dokümanlar yoluyla toplanmış, betimsel ve içerik analizi yoluyla ortaya konmuştur. Araştırmada kullanılan tablolar, görseller ve notalar; kavramsal çerçeve, bulgular ve yorumlar bölümleriyle bütünlük sağlayacak biçimde yapılandırılmıştır.

Filmde müzik, sahnelerin yapısına bağlı olarak dramatik bütünlük, karakter eylemleri ve sınıfsal temsil alanlarında anlatıyı destekleyen işlevler üstlenmiştir. Kullanılan eserler, dönem estetiği ve karakter dönüşümüyle eşzamanlı biçimde yapılandırılmış; görsel kompozisyonlarla kurduğu ilişkiler doğrultusunda analiz

edilmiştir. Ritim ve mekânla birlikte sahnelerin duysal yapısını biçimlendiren müzik, anlatının zaman algısını düzenleyen yapısal bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada müzik, anlatının temel belirleyicisi olarak konumlandırılmış; filmde yer alan diğer ifade araçlarıyla kurduğu çok katmanlı ilişkiler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Edebi kaynakla olan bağ, sahne kompozisyonları, kamera hareketleri ve aydınlatma tercihleri, müzikle bütünleşik biçimde çözümlenmiştir. Müzik, yalnızca estetik bir öge olarak değil; sahnelerin ritmini, zaman akışını ve dramatik yapısını biçimlendiren kurucu bir yapı taşı olarak ele alınmıştır. Dönem estetiğini destekleyen ve karakterin film içindeki konumunu görünür kılan işlevi, tüm yapı boyunca temel rol üstlenmiştir. Tema müziği olan Sarabande, farklı düzenlemeleriyle leitmotif olarak yapılandırılmış; kurgunun eksenine yerleştirilmiştir. Diğer müzikler, karakterin sosyal konumu, içsel yalnızlığı ve sınıfsal geçişleri ile sahne yapıları arasında ritmik ve tematik bağlar kuracak biçimde seçilmiştir. Diegetik ve diegetik olmayan müziklerin dağılımı, gerçeklik düzeyleri arasında geçişler oluşturmuş; anakronistik tercihler ise zaman akışını kesintiye uğratarak filme düşünsel bir uzaklık kazandırmıştır.

Bu çalışma, müzik odağında yapılandırılmış disiplinlerarası yaklaşımıyla, filmdeki yapı, görsel düzen ve zaman kullanımı arasındaki ilişkileri bütünlüklü biçimde ortaya koymuştur.

Anahtar Sözcükler: müzik, sinemada müzik kullanımı, anakronizm, Stanley Kubrick, Barry Lyndon.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Evren İdil YAZAN
	Number	202053010003
	Department	Music
	Supervisor	Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM
	Thesis Title	The Role of Music in S. Kubrick's Cinema: A Case Study of Barry Lyndon

ABSTRACT

This study investigates the functions of music in *Barry Lyndon* (1975), directed by auteur Stanley Kubrick, and its role in shaping scene composition within the film's functional and structural framework. The structural foundation between film and music is contextually evaluated with respect to period-specific aesthetics and the development of the main character. The research utilizes the case study model as a qualitative research method. Data are gathered through document analysis, and the findings are examined using both descriptive and content analysis techniques. The tables, visuals, and musical excerpts are organized in alignment with the conceptual framework, findings, and interpretations.

The music in the film functions according to the scenes and supports the narrative through its impact on dramatic design, character movements, and class representation. In this context, the musical works used are created simultaneously with period aesthetics and character transformation and are analyzed based on the relationships they establish with visual compositions. Shaping the sensory configuration of the scenes along with rhythm and space, music is evaluated as a regulatory structural element that organizes the perception of time.

In this research, music is positioned as the primary determinant of the narrative and is assessed in relation to the multilayered relationships established through other expressive elements in the film. The connections between the literary source, scene compositions, camera movements, and lighting choices are analyzed in an integrated manner alongside the music. Music is regarded not only as an aesthetic element but also as a fundamental component that shapes the rhythm, temporal flow, and dramatic form of the scenes. Its role in supporting period aesthetics and revealing the character's position within the film plays a fundamental part in the overall structure. The theme music, "Sarabande," is constructed as a leitmotif through various arrangements and positioned at the core of the narrative. Other musical works are selected to establish rhythmic and thematic connections between the character's social status, inner isolation, class transitions, and the structural design of the scenes. The distribution of diegetic and non-diegetic music facilitates transitions between different levels of reality, while anachronistic selections disrupt the temporal flow and introduce a sense of intellectual distance within the film.

Through its interdisciplinary approach focused on music, this study provides a comprehensive analysis of the relationships between the film's structure, visual structure, and the use of time.

Keywords: music, use of music in cinema, anachronism, Stanley Kubrick, Barry Lyndon.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
KISALTMALAR DİZİNİ	ix
TABLolar DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
NOTA MATERYALİ DİZİNİ.....	xxiii
1. BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	4
1.2. Alt Problemler	4
1.3. Araştırmanın Amacı	5
1.4. Araştırmanın Önemi.....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
2. BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Stanley Kubrick (1928/1999).....	6
2.1.1. Stanley Kubrick ve “Auteur Teorisi”	7
2.2. Stanley Kubrick’in Yaratıcılığı ve Filmlerinde Kullandığı Teknikler	13
2.2.1. Görsellik- Sahne Tasarımı ve Müzik	13
2.2.2. Renk Kullanımı ve Müzik.....	14
2.2.3. Görüntü Yönetmenliği ve Müzik	15
2.2.4. Ses Tasarımı ve Müzik	16
2.2.5. Eşleşen Sahneler ve Müzik (Match-cutting)	17
2.3. Stanley Kubrick Sinemasında Müzik Kullanımı	18
2.3.1. Stanley Kubrick’in Filmlerinde Yer Alan Müzikler	21

2.4. Süit	22
2.4.1. Sarabande.....	25
2.5. Dünya Sinemasında Uzun Metraj (Kurmaca) Filmlerde Yer Alan G.F. Handel'in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü	25
2.6. Piyanolu Trio	26
3. BÖLÜM 3: YÖNTEM	27
3.1. Araştırmanın Modeli	27
3.2. Veri Toplama Araçları	28
3.3. Verilerin Analizi	28
4. BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUMLAR.....	29
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	29
4.1.1. Barry Lyndon (1975).....	29
4.1.2. Filmin, William Makepeace Thackeray'ın (1844) <i>The Luck of Barry Lyndon</i> Adlı Romanı ile Karşılaştırılması.....	36
4.1.3. Barry Lyndon (1975) ve Edebiyat.....	40
4.1.4. Barry Lyndon (1975) Filminde Edebiyat ve Müzik	41
4.1.5. Barry Lyndon (1975) Filminde Kamera Tekniği	42
4.1.6. Barry Lyndon (1975) Filminde Kamera Tekniği ve Müzik.....	44
4.1.7. Barry Lyndon (1975) Filminde Aydınlatma Tekniği	45
4.1.8. Barry Lyndon (1975) Filminde Aydınlatma Tekniği ve Müzik	46
4.1.9. 18. Yüzyıl Resim Sanatının Film zerindeki Etkisi ve Değişen bir Çağı anlamlandırma İçin Sağladığı İzlekler	47
4.1.10. Barry Lyndon (1975) 18. Yüzyıl Resim Sanatı ve Müzik	55
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	58
4.3. nc Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	61

4.3.1. Barry Lyndon Filminin Tema Müziği	61
4.3.1.1. G.F. Handel'in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavye Sütinin	
III. Sarabande Bölümü	62
4.3.1.1.1. Barry Lyndon Filminde Baba Teması Olarak Sarabande	92
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	95
4.4.1. F. Schubert'in Op. 100 No: 2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun	
Andante con moto Bölümü	95
4.4.1.1. F. Schubert Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun	
Andante Con Moto Bölümünün Form Analizi	96
4.4.2. Antonio Vivaldi Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Bölüm:3 Largo	114
4.4.3. Franz Schubert A German Dance No:1 in C Major	124
4.4.4. J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor II Largo	
ovvero Adagio BWV 1060	127
4.4.5. W. A. Mozart Idomeneo March II	130
4.4.6. G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavatina	136
4.4.7. Jean-Marie Leclair Trio Sonata, Op. 2 No. 8.....	142
4.4.8. Seán Ó Riada- Women of Ireland	144
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	146
5. SONUÇ	150
KAYNAKÇA.....	159
EKLER	165

KISALTMALAR DİZİNİ

BG	Background (Arka Plan)
CU	Close-Up (Yakın Çekim)
ECU	Extreme Close-Up (Çok Yakın Çekim)
LS	Long Shot (Uzak Çekim)
MCU	Medium Close-Up (Yakın ve Orta Arasındaki Çekim)
MS	Medium Shot (Orta Ölçekli Çekim)
MLS	Medium Long Shot (Orta ve Uzak Arasındaki Çekim)

TABLOLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Stanley Kubrick Filmografisi	11-12
Tablo 2.	Eski ve Yeni Süit Bölümleri	24
Tablo 3.	“Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi	56
Tablo 4.	“Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi	57
Tablo 5.	Barry Lyndon (1975) Filminin Soundtrack Listesi	58-59
Tablo 6.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün Form analizi.	64
Tablo 7.	F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün Form Analizi.	96

GÖRSELLER DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	“A Clockwork Orange” (1971) filminde Alex ve arkadaşlarını gösteren plan	13
Görsel 2.	“The Shining” (1980) filminde yeşil rengin hâkim olduğu banyo.	14
Görsel 3.	“The Shining” (1980) filminde Danny karakterinin steadicam ile çekilen sahnesi.	16
Görsel 4.	“2021 A Space Odyssey” (1968) filminden ilgili sahne.	17
Görsel 5.	“2021 A Space Odyssey” (1968) filminden ilgili sahne.	18
Görsel 6.	“Barry Lyndon” (1975) filminde birinci bölümün açılış metni.	31
Görsel 7.	“Barry Lyndon” (1975) filminde son sahnede yer alan kapanış metni.	36
Görsel 8.	“Barry Lyndon” (1975) Filminden Mum Işıkları ile Aydınlatılmış f/0.7 Diyafram Açıklığına Sahip Objektiflerle Çekilmiş Olan Kumar Masası Planı.	46
Görsel 9.	Country Dance, William Hogarth. Collection of the Philadelphia Museum of Art in Philadelphia (1745).	49
Görsel 10.	A-la-Mode Evlilik: 4. The Toilette William Hogarth. National Gallery, London (1743).	50

Görsel 11.	Marriage à-la-mode: 2. The Tête à Tête, William Hogarth. National Gallery, London (1743).	50
Görsel 12.	“Barry Lyndon” (1975) filminde William Hogarth’ın <i>Marriage à-la-mode: 2. The Tête à Tête</i> tablosunun planı.	51
Görsel 13.	“Yoldaki Figürlerle Peyzaj” Thomas Gainsborough. Kunsthistorisches Museum (1748).	51
Görsel 14.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Thomas Gainsborough’un “Yoldaki Figürlerle Peyzaj” isimli tablosunun planı.	51
Görsel 15.	Eclipse, George Stubbs, Fitzwilliam Museum (1769)	52
Görsel 16.	“Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili plan.	52
Görsel 17.	The Nightmare, Henry Fuseli. Detroit Institute of Arts, Michigan (1781)	53
Görsel 18.	Malvern Hall, John Constable. Tate Modern London (1809).	53
Görsel 19.	“Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili plan.	54
Görsel 20.	“Barry Lyndon” (1975) filminin bir planında altın oran kullanımını gösteren sahne.	54
Görsel 21.	“Barry Lyndon” (1975) filminde non diegetik heykel ve tablo ile ilgili planlar.	61
Görsel 22.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinin başladığı plan.	67

Görsel 23.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde çok uzun çekim (ELS) planı.	67
Görsel 24.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MC) ile “Sarabande” temasının ikinci kez çalındığı plan.	68
Görsel 25.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MC) ile “Sarabande” temasının üçüncü kez çalındığı plan.	68
Görsel 26.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde kameranın Yüzbaşı Quin’i orta ölçekli çekim (CU) ile gösterdiği sahnede “Sarabande” temasının dördüncü kez çalındığı sahne.	69
Görsel 27.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde uzun çekim (LS) ile “Sarabande” temasının beşinci kez çalındığı sahne.	69
Görsel 28.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MS) ile “Sarabande” temasının altıncı kez çalındığı sahne.	70
Görsel 29.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düellonun sonrasında Barry ve kuzenini uzun çekim (LS) ile göründükleri, “Sarabande” temasının sonlandığı sahne.	70

Görsel 30.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın eskrim yaptıkları sahne.	72
Görsel 31.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Lord Bullingdon ile olan düellosunda bacağından yaralanacağı sahnenin hazırlığını gösteren plan.	73
Görsel 32.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın ata bindikleri plan.	74
Görsel 33.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Bryan’a alacağı at için pazarlık yaptığı sahne.	74
Görsel 34.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve ailesinin yemek masasında doğal ortam ışığı ile aydınlatılmış olan planı.	75
Görsel 35.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin yakın çekimi.	75
Görsel 36.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın sarıldıkları sahne.	76
Görsel 37.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının başladığı dördüncü sahnenin uzak çekimi (LS).	77
Görsel 38.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının ikinci tekrarında Bryan’ın yakın çekimi (CS).	77
Görsel 39.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının üçüncü tekrarında Bryan ve Lady Lydon’ın yakın çekimi (CS).	78
Görsel 40.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dördüncü tekrarında Bryan ve Barry’nin orta ölçekli çekimi (MCS).	78

Görsel 41.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının beşinci tekrarında Bryan’ın mezarlığa götürüldüğü orta ölçekli çekimi (MCS).	79
Görsel 42.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının altıncı tekrarında uzun çekim (LS) ile başlayan sahne.	79
Görsel 43.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının yedinci tekrarında orta ölçekli çekim (MCS) ile Peder Runt ve Lady Lyndon’ın olduğu sahne.	80
Görsel 44.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Hackton Köşkü’nün uzak çekimi.	80
Görsel 45.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının timpani ile başladığı beşinci düello sahnesinin uzun çekimi (LS).	81
Görsel 46.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının ikinci cümlesi tam kadans ile bittiğinde arka plan.	82
Görsel 47.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının üçüncü tekrarının başladığı orta ölçekli çekimde Lord Bullington.	82
Görsel 48.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dördüncü tekrarında ikinci cümlenin beşinci ölçüsünün ikinci zamanında tabancaların hazırlandığı yakın çekim.	83
Görsel 49.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” bölümünün beşinci tekrarının başladığı orta ölçekli çekim.	83

Görsel 50.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının altıncı tekrarında tam kadans ile ikinci cümlelerin tamamlandığı sahne.	84
Görsel 51.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının yedinci tekrarının başladığı uzun çekim.	84
Görsel 52.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının sekizinci tekrarı başladığında Barry Lyndon’ın yakın çekimi.	85
Görsel 53.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dokuzuncu tekrarının başladığı Lord Bullington’un orta ölçekli çekimi.	85
Görsel 54.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının onuncu tekrarının başladığı sahne.	86
Görsel 55.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on birinci tekrarının başladığı sahne.	86
Görsel 56.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on ikinci tekrarının başladığı sahne.	87
Görsel 57.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on üçüncü tekrarının başladığı sahne.	87
Görsel 58.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on dördüncü tekrarının başladığı sırada Barry’nin yakın çekimde görüldüğü sahne.	88
Görsel 59.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” bölümünün tamamlandığı sırada Lord Bullington’un orta ölçekli planı.	88
Görsel 60.	“Barry Lyndon” (1975) “Sarabande” bölümünün altıncı sahnede tekrar başladığı plan.	89

Görsel 61.	“Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün başladığı sabit çekim.	97-98
Görsel 62.	“Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili sahne.	99
Görsel 63.	“Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümü çalınırken kameranın durduğu sahne.	99
Görsel 64.	“Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümü çalınırken yakınlaştırma çekimi ile yürüyüş sahnesi.	100
Görsel 65.	“Barry Lyndon” (1975) filminden kameranın yakın çekimle Barry’e odaklandığı sahne.	102
Görsel 66.	“Barry Lyndon” (1975) filminde mum ışığı ile aydınlatılmış olan kumar masası sahnesi.	102
Görsel 67.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Kumar Masası Sahnesi”.	105
Görsel 68.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Balkon Sahnesi”.	105
Görsel 69.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Balkon Sahnesi”.	106
Görsel 70.	“Barry Lyndon” (1975) filminde “Barry ve Lady Lyndon’ın Kayıkta Gezinti Sahnesi”.	107
Görsel 71.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Lady Lyndon’ın yürüyüş yaptıkları sahne.	107
Görsel 72.	“Barry Lyndon” (1975) filminde havuz ne nehir sahnesi.	108

Görsel 73.	“Barry Lyndon” (1975) filminde mum ışığı ile aydınlatılmış kumar masası sahnesi.	109
Görsel 74.	“Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün ikinci sahnede başladığı plan.	110
Görsel 75.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve annesinin evden çıktıkları sahne.	110
Görsel 76.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin son kez kez görüldüğü plan.	111
Görsel 77.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Lady Lyndon’ın malikanesinin uzak planı.	111
Görsel 78.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Graham, Lord Bullington, Lady Lyndon ve Peder Runt’ın Lady Lyndon’ın uzak çekimi.	112
Görsel 79.	“Barry Lyndon” (1975) filminden Lord Bullington’ın Lady Lyndon’a ödeme evrakını vermek üzere olduğu orta ölçekli çekim.	112
Görsel 80.	“Barry Lyndon” (1975) filminden Barry’nin yıllık gelir evrakı, Lord Bullington ve Lady Lyndon’ın yakın çekimleri.	113
Görsel 81.	“Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün çalınmaya başladığı sahnenin uzak çekimi.	115
Görsel 82.	“Barry Lyndon” (1975) filminde at arabalarının önden çekimi.	115
Görsel 83.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Lady Lyndon’ın yakın çekimleri.	116

Görsel 84.	“Barry Lyndon” (1975) filminde iki at arabasının uzak çekimi.	117
Görsel 85.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Lord Bullington ve Peder Runt’ın yakın çekimi.	117
Görsel 86.	“Barry Lyndon” (1975) filminde uzaklaştırma çekimi ile başlayan sahne.	118
Görsel 87.	“Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün ikinci kez çalınmaya başladığı sahnenin yakın planı.	119
Görsel 88.	“Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün dördüncü ölçüsünde değiştiği sahne.	119
Görsel 89.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Lady Lyndon’dan özür dilediği sahne.	121
Görsel 90.	“Barry Lyndon” (1975) filminde kameranın uzaklaşma çekimi ile sabitlendiği görüntü.	122
Görsel 91.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Longleat Evi’nin yemek salonunda ön masada Lord Wendover ve arka masada Barry Lyndon’ın görüntüleri.	123
Görsel 92.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın kayıkta balık tuttukları orta uzunluktaki çekim.	124
Görsel 93.	“Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in “A German Dance No:1 in C Major” eserinin çalınmaya başladığı sahne.	124
Görsel 94.	“Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in “A German Dance No:1 in C Major” eserinin sonlandığı tanışma resepsiyonu sahnesinin orta uzunluktaki çekimi.	126

Görsel 95.	“Barry Lyndon” (1975) filminde J. S. Bach’ın “Concerto For two Harpsichords in C Minor” eserinin Largo ovvero Adagio bölümünün çalınmaya başladığı sahne.	127
Görsel 96.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Lord Bullingdon ve Bryan’ın salona girdiği orta uzun çekim.	129
Görsel 97.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin generalden ödül aldığı orta ölçekli çekim.	131
Görsel 98.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Yüzbaşı Potzdorf ve Polis Bakanı karşısında müzik ile yürüyüşünü tamamladığı orta yakın çekim (MCU).	135
Görsel 99.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin kaçtığı uzak çekim (CU).	135
Görsel 100.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın çalındığı Şövalye Balibari’nin oturma odasını gösteren dış balkondan avluya bakan geniş açılı çekim (CU).	137
Görsel 101.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın çalındığı sahnede bir odanın içinde kâğıt oynayan Şövalye Balibari, Prens, yardımcısı ve Barry’nin uzak çekimi.	138
Görsel 102.	“Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın çalındığı sırada bir kalenin uzun çekimi. (LS)	140
Görsel 103.	“Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5	141

	Cavantina'nın 3. Ölçüsünde Kalenin içindeki bir salonda kalabalık bir grup insan arasında masada Barry, Şövalye ve Lord Ludd'un kâğıt oynadıkları uzun çekim.	
Görsel 104.	“Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'nın 76. Ölçüsünün çalınmasıyla müziğin sonlandığı sırada Barry ve Lord Ludd arasındaki eskrim düellosunun başladığı uzun çekim. (LS)	142
Görsel 105.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Jean-Marie Leclair Trio Trio Sonata, Op. 2 No. 8 Adagio bölümünün Peder Runt, Lady Lyndon ve Lord Bullingdon tarafından seslendirildiği uzak çekim. (LS)	143
Görsel 106.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada'nın “Women of Ireland” eserinin çalındığı Barry ve Nora Brady arasında geçen sahnenin orta ölçekli çekimi (MS).	144
Görsel 107.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada'nın “Women of Ireland” eserinin çalındığı Barry ve Nora Brady'nin yürüyüş yaptıkları sahnenin uzun ölçekli çekimi (LS).	145
Görsel 108.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada'nın “Women of Ireland” eserinin üçüncü kez çalındığı yemek masası sahnesinin uzun ölçekli çekimi (LS).	145
Görsel 109.	“Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada'nın “Women of Ireland” eserinin dördüncü kez	146

	çalındığı yemek masası sahnesinin orta ölçekli çekimi (MS).	
--	---	--



NOTA MATERİYALİ DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Materyal 1.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün armonik analizi.	63
Materyal 2.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün 1-16. Ölçüleri.	66
Materyal 3.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün 33-48. Ölçüleri.	73
Materyal 4.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün viyolonsel solo ve kontrbas düzenlemesinin 33-48. Ölçüleri.	89
Materyal 5.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün orkestral düzenlemesinin 1-8. Ölçüleri.	90
Materyal 6.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün temasının ikinci tekrarını içeren 1-8. Ölçüleri.	91
Materyal 7.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün temasının üçüncü tekrarını içeren 49-56. Ölçüleri.	91
Materyal 8.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III.	92

	Sarabande bölümünün temasının dördüncü tekrarını içeren 73-80. Ölçüleri.	
Materyal 9.	Bölümün ilk altı ölçüsü F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 1-6. Ölçüleri.	98
Materyal 10.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 14-23. ölçüleri.	101
Materyal 11.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 41-45. ölçüleri.	103
Materyal 12.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 56-68. ölçüleri.	104
Materyal 13.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 82-89. ölçüleri.	109
Materyal 14.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 196-204. Ölçüleri.	114
Materyal 15.	F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 205-212. Ölçüleri.	114
Materyal 16.	A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 1-5. Ölçüleri.	116
Materyal 17.	A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 8-10. Ölçüleri.	118

Materyal 18.	A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 6-10. Ölçüleri.	120
Materyal 19.	A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 8. Ölçüsünün üçüncü zamanında sahnenin değiştiği 8-10. Ölçüleri.	123
Materyal 20.	F. Schubert A German Dance No.1 1-18. Ölçüler.	125
Materyal 21.	F. Schubert A German Dance No.1 Trio 1.	125
Materyal 22.	F. Schubert A German Dance No.1 Trio 2.	126
Materyal 23.	J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor Largo ovverro Adagio 5-10. Ölçüler.	128
Materyal 24.	J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor Largo ovverro Adagio 11-16. Ölçüler.	130
Materyal 25.	W. A. Mozart Idomeneo March 5-12. Ölçüler.	132-133
Materyal 26.	W. A. Mozart Idomeneo Marsch 21-32. Ölçüler.	134
Materyal 27.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No: 5 Cavantina'nın orijinal notasyonu.	136
Materyal 28.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'nın 13-20. Ölçüleri.	139
Materyal 29.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'nın sonlandığı 24. Ölçü.	140
Materyal 30.	“Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'da Conte'nin aryasını söylemeye başladığı 13. Ölçü.	141

BÖLÜM 1: GİRİŞ

Müzik, tarihsel süreç içerisinde birçok sanat disiplini ile etkileşim içinde olmuştur. Sinema sanatı da bunlardan biridir. Ingmar Bergman’a (1966) göre, sinema esas olarak ritimdir; süren sekansta soluk alış ve verıştır. Müzik eserleri için de benzer ifadeler kullanılabilir. Bu açıdan, müzik ve sinema arasındaki ortaklık diğer tüm sanat dallarından daha fazladır.

Filmlerinde bu iki sanatı birleştirmeyi tercih eden yönetmenler için müzik sinemasal anlatıları destekleyen, güçlendiren bir olgu olarak kullanılmakta, ses sinemada kendine özgü estetik bir anlama bürünmektedir.

Sinemanın ses evrenini konuşmalar, efektler ve müzik oluşturmakta, bu bağlamda “ses tasarımı, -kontrpuantal olarak- konuşmalar, müzik ve efekt sesler ile görüntüler arasında oluşan anlamsal bağların nasıl ve hangi düzlemlerde oluşturulacağı üzerine kurulan kavramsal bir yapılanmadır” (Sezen, 2017:57).

Ses tasarımı, Önen’e (2014) göre, görsel üzerine ya da görsel olmayan ses öğelerinin, teknik olarak başarılı ve etkili bir şekilde tasarlanmasıdır. Sezen (2015) sesin uzamsal konumunu, *diegetik ses (diegetic sound)*, *nondiegetik ses (nondiegetic sound)* olarak kavramsallaştırılan iki düzlemin oluşturduğunu ve her birinin de kendi içinde alt ayrımlara uğradığını belirtmiştir. *Diegetik ses*, sahne içinde, kaynağı bilinen, görülebilir, bir yere ait olan, *nondiegetik* ise, sahne dışından sunulan ve kaynağı bilinebilir, görülebilir olmayan anlamına gelir. *Diegetik* ve *diegetik olmayan ses* birleştiğinde ise *trans diegetik* oluşur ki genellikle sahneler arasındaki geçişler gibi iki şeyi birbirine bağlamada kullanılır. *Meta-diegetik ses* ise kaynağı *diegetik* ve şimdiki zamanda olan ama dramatik etkiyi artırmak için bozuluma uğratılmış olan seslerdir.

İnci (2017) sinematografide ses tasarımı; konuşma, müzik, ses efekti, foley ve ortam sesi olmak üzere beşe ayırmış, konuşmadan sonra en önemli öğenin müzik olduğunu belirtmiştir.

Bu açıdan, bir filmin “soundtrack”i, teknik tanımıyla, filmin *diegetik* ve *non-diegetik* tüm ses evreninin, yani diyalogu, müziği ve efektlerin hepsini içine alan ses

uzamının, İngilizce terimin ifade ettiği gibi filmin “ses kanalının” kaydıdır. Ayrıca Quentin Tarantino’nun yönettiği *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) soundtrack’inde olduğu gibi, filmin karakterleri arasındaki diyaloglara da yer verilebilir.

Filmin “soundtrack”i ile sıklıkla karıştırılan “film score” / “film müziği” ise, bir filmde kullanmak adına bir veya bir grup besteciye sipariş edilen, filmin hikayesini, temasını veya filmde işlenen bir kavramı ele alabilen veya önemli bir sahneye eşlik etmek için tasarlanan ve nihayetinde filmle özdeşleşmesi hedeflenen (genellikle enstrümantal) kompozisyonlar anlamına gelmektedir.

A. Tarkovski film müziğinin işlevlerini ‘Mühürlenmiş Zaman’ (2008) kitabında şöyle açıklamaktadır:

“Müzik yalnızca, koştur bir görüntünün içeriğini güçlendirmek ve canlandırmakla kalmaz, aynı malzemenin, niteliksel olarak değişmiş daha yeni bir şekilde ifade edilmesi imkanını da yaratmış olur. Kendimizi duruma uygun, nakarat şeklinde düzenlenmiş temel bir müzik gücüne terk ettiğimizde, yeni duygusal deneyimlerle zenginleşmiş olarak daha önce yaşadığımız duygulara tekrar tekrar geri döneriz. Böyle bir durumda bir müzik öğesinin kullanımı işin rengini hayli değiştirir, hatta zaman zaman çekimde sabitleştirilmiş hayatın özünü bile değiştirebilir. Bu kadarla da kalmaz: Müzik kullanılan malzemeye, yönetmenin deneyimini yansıtan belli lirik nüanslar da katabilir. Örneğin biyografik bir film olan *Ayna*’da müzik gerçek hayattan alınmadır, yönetmenin manevi deneyiminin bir parçasıdır ve bu filmin lirik kahramanının dünyasını yaratmada önemli bir rol oynamıştır” (akt. Alço, 2011: 25).

Müzik, sessiz sinema döneminden itibaren, sesli sinemadan günümüze kadar geçen süreçte filmlerde yer almıştır. Bilindiği gibi ilk olarak, Lumière Kardeşler tarafından Paris’te Boulevard Des Capucines’deki Grand Café’de, 28 Aralık 1895

günü yapılan film gösterimi sırasında piyanonun filme eşlik etmesiyle kullanılmaya başlanmıştır. Erdoğan (2005) ilk film müziğinin 1908’de Charles La Bary ve André Calmettes’in yönettiği *L’assassinat du Duc de Guise* filmi için C. Saint-Saens tarafından yapıldığını belirtmiştir. Sinema tarihinin ilk sesli filmi ise Kartal’a (2014) göre Alan Crosland’ın yönetmenliğini üstlendiği, Louis Silvers’in müziklerini bestelediği 6 Ekim 1927’de gösterime giren *The Jazz Singer*’dır.

Araştırmaya konu olan auteur yönetmen Stanley Kubrick’in yönettiği *Barry Lyndon* (1975), müzik kullanımı söz konusunda olduğunda, özgün bir “film score” sipariş etmektense, var olan klasik müzik eserlerinin filmde kullanılması yöntemini en iyi örnekleyen filmde biri olarak gösterilebilir.

Bu çıkış noktasından hareketle, disiplinler arası bir mercekten yapılan bu çalışmada konunun analizi, *Barry Lyndon*’da kullanılan müziklerle bağlantılı olarak sinema, resim ve edebiyat sanatlarıyla, filmin hikayesinin tarihsel arka planıyla ve film teorisiyle ilişkilendirilerek sonuca ulaştırılmıştır.

Bugüne kadar, literatürde, Kubrick sinemasında müzik kullanımını ele alan bazı çalışmalar yapılmıştır:

Kate McQuiston (2013) *We’ll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick* adlı üç ana bölüme ayrılmış olan kitabını, sekiz ara başlık altında oluşturmuştur. Kitabın “Reimagining Music in Barry Lyndon” başlıklı dördüncü bölümünde filmde müzik kullanımını incelemiştir.

Maria Pramaggiore (2013) *Making Time in Stanley Kubrick’s Barry Lyndon: Art History and Empire* isimli kitabında, Kubrick’in *Barry Lyndon* (1975) filmde zamansallığı incelemiştir. *Barry Lyndon*’ı tek başına ele alan bir monografi olması sebebiyle dikkat çekicidir. Altı bölümden oluşan kitabın “The Rhythm and the Rest: Painting, Cinema, Stillness” başlıklı beşinci bölümünde filmin diğer sanat dallarıyla özellikle resim ve müzikle olan ilgisini ele almıştır.

Christine Lee Gengero (2013) *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films* isimli yedi bölümden oluşan kitabında Kubrick’in uzun metrajlı dokuz filmine yer vermiştir. *I Was Lucky Enough to Have Superb Material to Work With: Barry*

Lyndon başlıklı beşinci bölümünde yönetmenin sinemasal hikâye anlatımını ve müzik kullanımını, feminist, yapısalcı ve post kolonyal bir mercekten analiz etmiştir.

Diğer çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada, romandan uyarlanan *Barry Lyndon* filminde ana kahramanın yaşam öyküsünün devinimleri ve sosyo-kültürel katmanlar arasındaki yükseliş ve düşüşünün müzikal izdüşümleri de analiz edilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Barry Lyndon filminde müziğin kullanımı, uyarlamanın dramatik yapısı, anlatım biçimi ve filmin görsel-işitsel bütünlüğü açısından nasıl bir işlev üstlenmektedir?

1.2. Alt Problemler

1. Stanley Kubrick'ın *Barry Lyndon* filmini barındırdığı disiplinler arası özellikler ve bu yapılarla müzik arasındaki ilişkiler bağlamında önemli kılan unsurlar nelerdir?

2. Stanley Kubrick'ın *Barry Lyndon* filminde kullanılan müziklerin biçimsel, anlatımsal ve işlevsel özellikleri nelerdir?

3. G. F. Handel'in *HWV 437 Re minör Klavsen Süiti'nin III. Sarabande bölümü*, *Barry Lyndon* filminde sahnelerle göre hangi anlatımsal ve dramatik işlevleri üstlenmektedir?

4. *Barry Lyndon* filminde yer alan müzikler, sahnelerle olan bağamları doğrultusunda hangi anlatımsal ve işlevsel amaçlarla kullanılmıştır?

5. *Barry Lyndon* filminde kullanılan müziklerin anakronistik özellikleri, filmin tarihsel bağlamı ve anlatısal yapısıyla kurduğu ilişki açısından nasıl bir anlam ve işlev taşımaktadır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filminde kullanılan müziklerin anlatı yapısındaki işlevlerini ve sahne kompozisyonlarıyla kurdukları ilişkileri incelemektir. Bu doğrultuda, sahne düzeyinde yapılacak analizlerle müziğin karakter gelişimi, dramatik yapı ve ritmik akışla kurduğu ilişkilerin ortaya konması hedeflenmektedir. Müzik ile kurgu yapısı arasındaki etkileşimin, filmdeki anlatım biçimine katkısının açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, müzik odağında yapılandırılmış disiplinlerarası yaklaşımıyla, filmdeki yapı, görsel düzen ve zaman kullanımı arasındaki ilişkileri bütüncül bir yaklaşımla ortaya koyması nedeniyle önem taşımaktadır.

Barry Lyndon filminde özel olarak bestelenmiş müziklere yer verilmemiş, bunun yerine önceden bestelenmiş klasik müzik eserleri tercih edilmiştir. Bu eserlerin sahnelerle kurduğu ilişki, bu yöntemin sinemada nasıl etkili ve sürdürülebilir biçimde kullanılabileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Bu çalışma, müzik alanında sinema bağlamı üzerinden yürütülen araştırmalara disiplinlerarası ve çözümlemeye dayalı bir katkı sunmakta; bestecilik, anlatı analizi ve görsel yapı açısından kurulan ilişkilerin akademik düzeyde incelenmesine olanak tanıyan yönüyle önem taşımaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmanın sınırlılıklarını, Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filmi ve filmin sahnelerinde yer alan müzikal ve görsel sanatlar alanına dahil eserler ve dokümanlar oluşturmaktadır.

BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Stanley Kubrick (1928/1999)

Amerikalı film yönetmeni, görüntü yönetmeni, senarist, yapımcı ve fotoğraf sanatçısıdır. Teknik kusursuzluk arayışına, ince detaycılığa, entelektüel sembolizme, gerçekçiliğe ve mükemmeliyetçi bakış açısına sahip bir yönetmen olan Kubrick, korku, savaş, polisiye, kara mizah ve bilimkurgu olmak üzere farklı türlerde eserler vermiştir. "Beş kez aday gösterildiği Oscar Ödülleri'nden sadece birini, *2001: Bir Uzak Macerası* filmi ile En İyi Özel Efekt dalında kazanmıştır" (Muhasebenews, 2019:1). Harlan (2001:142), Martin Scorsese, James Cameron ve Woody Allen gibi yönetmenlerin Kubrick'i önemli bir ilham kaynağı olarak gördüklerini belirtmiştir.

Sinemada edebiyat uyarlamaları yapan Orson Welles, François Truffaut, Vittorio de Sica, Jean Renoir, Alain Resnais, Robert Altman, John Huston, Fred Zinneman gibi birçok yönetmenden biri de Stanley Kubrick olmuştur.

"Fikirlerin nasıl aktarıldığını anlayamazsanız bile bir süre sonra bu fikirlerin yüreğinizi ele geçirdiğini büyük bir şaşkınlıkla anlarsınız. Belki çok sık duyulan sinemanın büyüsü ifadesinin nedeni de bu olabilir" (Nuyan, 2011:133) sözlerinin sahibi Kubrick, 26 Temmuz 1928 yılında New York'ta doğmuştur.

Çocukluğunda fotoğraf ve satranca ilgi duyan Kubrick, New York'ta yerel bir dergi olan Look'a amatör fotoğraflar çekerek kariyerine yön vermeye başlamış, kısa zamanda derginin kadrolu fotoğrafçılarından olmayı başarmıştır. O dönem sinemayla da ilgilenen Kubrick, izlediği filmlerden çok daha iyilerini yapabileceğine inanarak yönetmenliğe geçiş yapmıştır. İlk filmleri olan *Fear and Desire*, *Killer's Kiss* ve *The Killing* ile kendini kısa zamanda sinema dünyasına kanıtlamış, *Paths of Glory* ve *Spartacus* filmleri ile de iyi yönetmenler arasında gösterilmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarda İngiltere'ye yerleşerek, hayatının geri kalanını bu ülkede geçirmiştir. 1962 yılında *Lolita* filminin ardından 1964 yılında çektiği *Dr. Strangelove* ile satirik komedinin önemli örneklerinden birini ortaya koymuştur. 1968 yılında ise sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olarak gösterilen *2001: A Space Odyssey* filmini

tamamlamış ve sinema tarihinin en başarılı yönetmenlerinden biri olarak anılmaya başlanmıştır. 1971 yılında *A Clockwork Orange*, 1975'te *Barry Lyndon*, 1979'da *The Shining*, 1987'de *Full Metal Jacket* filmlerini çekmiştir. 1990'larda, Kubrick *AI: Artificial Intelligence* filmi üzerinde çalışmış, fakat teknik beklentilerinin karşılanmaması üzerine filmi bırakmıştır. Bu filmi, 2001 yılında Kubrick'in ölümünden sonra Steven Spielberg çekmiştir. *Full Metal Jacket* sonrası yönetmenliğe uzun bir süre ara veren Kubrick, 1999 yılında *Eyes Wide Shut* filmi yönetmiş ve bu filmi tamamladıktan birkaç gün sonra, 1962 yılından beri yaşadığı İngiltere'de 7 Mart 1999'da ölmüştür.

2.1.1. Stanley Kubrick ve “Auteur Teorisi”

Stanley Kubrick, filmleri üzerindeki yaratıcı kontrolü, farklı sanat disiplinlerini harmanlama becerisi, bütüncül bir vizyonu hayata geçirmek için filmin yapım aşamalarının her birine müdahale etmesi, ticari sinema anlatılarıyla filmleri arasına çektiği sınır ve en önemlisi, kişisel bir tarz yaratmadaki başarısı doğrultusunda bir “auteur” yönetmen olarak tanımlanır.

Fransızca “yazar” anlamına gelen “auteur” kelimesi, literatüre Fransız yönetmen François Truffaut'nun tarihsel öneme sahip sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'da yayınlanan 1954 tarihli *Une certaine tendance du cinéma français* makalesiyle giriş yapmış ve daha sonra The New York Times film eleştirmeni Andrew Sarris tarafından belirli kriterler ekseninde yeniden tanımlanmıştır.

Stanley Kubrick, film üretiminin her aşamasını ve ayrıntısını kontrol etme arzusu ve bütüncül bakış açısıyla, tezin ilerleyen bölümlerinde çeşitli kaynaklardan yapılan alıntılarla temellendirileceği üzere “auteur” lüğü farklı bir seviyede hayata geçirmiştir.

Kubrick, bir “auteur” olarak, söylemsel açıdan güçlü filmler üretmiştir. Ne var ki bu söylemsel güç, Kubrick sineması özelinde, filmin bir savunuda bulunması, bir mesaj vermesi şeklinde anlaşılmamalıdır. Kubrick sineması, Philip Kuberski'ye (2012:1) göre “düşünen” bir sinemadır ve “ses ve ışık medyumları, sözler, müzik,

imgeler aracılığıyla iç görü ve aydınlanışı aramaktadır”., “Sadece bir hikâye ya da senaryo” üzerinden gelişmez. Bu açıdan, Fransız filozof ve kuramcı Gilles Deleuze de sinema kuramı eseri “Cinema 2: The Time-Image”ın sekizinci bölüm ikinci kısmında, Kubrick sinemasını “beynin sineması” olarak tanımlamıştır.

“Time-image”, yani “zaman-imge”, Gilles Deleuze’e (1989:205) göre, sinemanın II. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan akımlarla birlikte benimsediği yeni anlayışı temsil eden kavramdır. Deleuze’ün düşüncesinde, sinemanın ilk elli yılında verdiği eserlerin anahtar kavramı “hareket-imge” olmuştur. Bu dönemde filmler, beyaz perdede bir hareketler dizisinin kurgulanmasına odaklanarak dış dünyanın somut bir mekân-zaman dizgesi olarak deneyimlenmesini amaçlamıştır. Yeni akımlarla birlikte, sinemada zaman hem filmdeki karakterlerin hem de seyircinin zamanı “içsel zaman” olarak deneyimlemesine olanak verecek şekilde hareketten kopmuş, çok daha öznel bir şekilde içerilmeye başlanmıştır. Bu öznellik, zamanın içsel algısına odaklanabilmeyi de sağlamıştır.

Kısacası odak, zamanın harekete tabi olduğu bir anlayıştan, beyaz perdedeki imgelerin nesnel olarak algılanmayı hedefleyecek şekilde birbirine bağlanması çabasından çıkmış ve seyircinin beyaz perdede gördüklerini kendi içsel referanslarıyla yorumlayabilmesini de sağlayabilecek, hareketin zamana tabi olduğu bir yaklaşıma kaymıştır. Seyirci, beyaz perdede gördüğü imgeleri kendi hayal gücü ve zihninin ortaya koyacağı bağlantılarla doldurabilecek, farklı düzeylerde tekrar tekrar anlamlandırabilecektir. Pek çok sanat sineması eseri, izleyiciye bu yorum özgürlüğünü ve açıklığı sunar. Zamanın sinemada bu biçimde içerilmesi, diğer taraftan, modern insanın zihninin parçalanmışlığı ve nevrozuyla da ilişkilidir.

“Zaman-imge”nin hâkim olduğu auteur sinemaları içinde Godard veya Cassavetes gibilerin “bedenin sinemasını”, Resnais ve Kubrick gibilerin de “beynin sinemasını” temsil ettiğini söyleyen Deleuze’e (1989:205) göre, “dünyanın yorgunluğunu... geçmişin ağırlığını” bedene yükleyen “bedenin sineması” karşısında “beynin sineması”, “dünyanın yaratıcılığını, yeni bir mekân-zamanın uyandırdığı renkleri” ifşa eder.

“Kubrick’te dünyanın kendisi bir beyindir” ve bu özdeşleştirme, Kubrick sinemasında, *2001: A Space Odyssey*’deki “devasa bilgisayar” veya *Dr. Strangelove*’daki “...ışıklı masa” gibi imgelere taşmıştır. Zira “...dünyadaki her yolculuk, beynin bir keşfidir”. (Deleuze, 1989:205).

Kuberski’ye (2012:154) göre ise Kubrick sineması “senaryoya ve hikâyeye” indirgenemeyecek “öznel bir deneyim” yaşatmaktadır. Sinemasının “*poiesis*”i, seyircinin “tüm duyularına sel gibi hücum etmeyi ve bilincinin yerine geçmeyi amaçlamaktadır”. Kuberski, burada Aristoteles’in kullandığı yaratım, meydana getirme anlamına gelen *poiesis* kavramını, Kubrick filmlerinin sadece anlatılarından ibaret olmadığını, tüm öğeleriyle bütünleşik bir şekilde izleyiciye bir deneyim yaşattıklarının altını çizmek için kullanmıştır. Bir Kubrick filmi izlemek için salona giren her bir izleyicinin bu *poiesis*’in “sanal bir gerçekleşimi” olduğunu belirtmiştir.

Kubrick ise (1960:61) bir film yapmak için en mükemmel romanların aksiyon romanları değil, aksine, daha çok karakterlerinin içsel yaşamlarıyla ilgili romanlar olduğunu ifade etmiştir.

Kubrick şöyle açıklamaktadır:

“Bence bir filmin veya oyunun hayat hakkında gerçekten doğru bir şey söyleyebilmesi için bunu çok dolaylı bir şekilde yapması gerekir, böylece tüm basmakalıp sonuçlardan ve düzgünce paketlenmiş fikirlerden kaçınılmış olur. Aktardığı bakış açısı, hayatın olduğu haliyle tamamen iç içe geçmiş olmalı ve izleyicinin bilincine ince bir enjeksiyonla aktarılmalıdır. Doğru olan fikirler o kadar çok yönlüdür ki, dolaylımsız algılanamazlar. Fikirler izleyici tarafından keşfedilmelidir ve bu keşfi yaparken duydukları heyecan, fikirleri daha da güçlü hale getirir”. (Kubrick, 1960:61).

Robert Emmett Ginna’nın *Entertainment Weekly*’de 9 Nisan 1999’da yayınlanan Kubrick’le yaptığı röportajında ona sorduğu “Bir yönetmenin kontrol

etmesi gerektiğini düşündüğünüz film unsurları nelerdir?” sorusuna yönetmenin verdiği cevap:

“Her şeyi kontrol etmeli. Bence anlatmak istediğiniz hikâyeyi o ışıklı kareye yerleştirme sorununun tamamını görmelisiniz. Bu, mülkün seçimiyle başlar; filmi yapmanızı sağlayacak doğru türde finansal, yasal ve sözleşmeye dayalı koşulların yaratılmasıyla devam eder. Oyuncu seçimi, hikâyenin yaratılması, setler, kostümler, fotoğraflar ve oyunculukla devam eder. Ve film çekildiğinde, sadece kısmen bitmiş olur. Bence kurgu, film yönetmenliğinin bir devamıdır. Bence müzik efektlerinin, optiklerin ve nihayet ana jeneriklerin kullanımı hikâyeyi anlatmanın bir parçasıdır. Ve bence bu işlerin farklı insanlar tarafından parçalara ayrılması çok kötü bir şey.” (Ginna, 1999).

Kubrick’in büyük ölçekli ve stüdyo destekli sinema üretiminin temel şartı olan yaratıcı iş bölümü konusundaki bu düşünceleri, kendisine yakıştırılan mükemmeliyetçilik özelliğiyle uyumludur. Kubrick sineması üzerine kaleme aldığı eserinin başlığı bile (“*Kubrick’s Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*”) yönetmenin aşırı kontrolcü ve “bütüncül” yaklaşımına gönderme yapan Philip Kuberski (2012:154) Kubrick’i “mükemmeliyet ve kontrol üzerine obsesif” bir kaygıya sahip olarak tanımlar.

Kubrick, film yaratım sürecine dair “sorunun tamamını” görmemiz gerektiğini belirterek başladığı *Entertainment Weekly* (1999) röportajında, çoğu “auteur” yönetmenin bile yapım departmanına bıraktığı “maddi olanakların” düzenlenmesinin sanat eserinin vücuda getirilmesindeki öneminden bahsetmektedir. Kubrick, bu doğrultuda bir “auteur” olarak, total bir vizyonu hayata geçirmeye çalışmaktadır ve filmleri üzerindeki bütüncül sanatsal kontrolünün yanı sıra, “doğru türde finansal,

yasal ve sözleşmeye dayalı koşulların yaratılması”na olan ilgisi, “auteur” kontrolünü diğer pek çok yönetmenin sahip olmadığı bir düzeye taşıdığını göstermektedir.

Bir "auteur" yönetmen olan Stanley Kubrick'in, film üretiminin her aşamasını ve filme katkıda bulunan tüm sanatsal üretim süreçlerini içine alan bütüncül vizyonunu da örnekleyen şekilde pek çoğu farklı dallarda adaylıklar ve ödüller kazanmış olan filmlerine kronolojik olarak aşağıda yer verilmiştir.

Tablo 1. Stanley Kubrick Filmografisi

Yıl	Filmin Adı	Adaylık ve Ödüller
1953	<i>Fear and Desire</i>	
1955	<i>Killer's Kiss</i>	
1956	<i>The Killing</i>	(Adaylık) BAFTA: En İyi Film
1957	<i>Paths of Glory</i>	(Adaylık) BAFTA: En İyi Film
1960	<i>Spartacus</i>	6 dalda Oscar adaylığı, 4 dalda Oscar ödülü: En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kostüm, En İyi Sinematografi, En İyi Kurgu, En İyi Orijinal Müzik 6 dalda Golden Globe adaylığı ve 1 dalda Golden Globe Ödülü: En İyi Dramatik Film, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yönetmen, En İyi Orijinal Müzik, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu. (Adaylık) BAFTA: En İyi Film
1962	<i>Lolita</i>	Oscar adaylığı: En İyi Uyarlama Senaryo 5 Golden Globe adaylığı ve 1 ödülü: En İyi Umut Vadeden Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, BAFTA: En İyi Aktör
1964	<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop</i>	4 Oscar adaylığı: En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Uyarlama Senaryo

	<i>Worrying and Love the Bomb</i>	6 BAFTA adaylığı ve 3 BAFTA ödülü: En İyi İngiliz Sanat Yönetmeni, En İyi İngiliz Film, En İyi Film, En İyi İngiliz Aktör, En İyi Senaryo, En İyi Yabancı Erkek Oyuncu
1968	<i>2001: A Space Odyssey</i>	4 Oscar adaylığı, 1 Oscar ödülü: En İyi Özel Efekt, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Orijinal Senaryo 4 BAFTA adaylığı ve 3 BAFTA ödülü: En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kurgu, En İyi Müzik, En İyi Film
1971	<i>A Clockwork Orange</i>	4 Oscar adaylığı: En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Film, En İyi Uyarlama Senaryo 3 Golden Globe adaylığı: En İyi Yönetmen, En İyi Drama Filmi, En İyi Drama Aktörü 7 BAFTA adaylığı: En İyi Sanat Yönetmeni, İyi Sinematografi, En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Kurgu, En İyi Senaryo, En İyi Müzik
1975	<i>Barry Lyndon</i>	7 Oscar adaylığı, 4 Oscar Ödülü: En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Sinematografi, En İyi Kostüm, En İyi Müzik, En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Uyarlama Senaryo 2 Golden Globe adaylığı: En İyi Yönetmen, En İyi Drama Filmi 5 BAFTA adaylığı, 2 BAFTA Ödülü: En İyi Kurgu, En İyi Yönetmen, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kostüm, En İyi Film
1980	<i>The Shining</i>	
1987	<i>Full Metal Jacket</i>	Oscar adaylığı: En İyi Uyarlama Senaryo Golden Globe adaylığı: En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Adaylık) BAFTA: En İyi Ses, En İyi Özel Efekt
1999	<i>Eyes Wide Shut</i>	Golden Globe adaylığı: En İyi Müzik

Tablo 1. Stanley Kubrick'in kronolojik olarak çektiği filmler, bu filmlerin kazandıkları adaylıklar ve aldıkları ödüllere yer verilmiştir.

2.2. Stanley Kubrick'in Yaratıcılığı ve Filmlerinde Kullandığı Teknikler

Bu bölümde yönetmenin filmlerinde kullandığı bazı teknikler ve hikâye anlatımının gücünü artırmak için film uzamı içine etkili bir şekilde yerleştirilmesine özen gösterdiği çeşitli öğeler, *A Clockwork Orange*, *The Shining*, *2001: A Space Odyssey* ve *Barry Lyndon* filmleri üzerinden, her filmten birer sahne görseli kullanılarak açıklanmıştır.

2.2.1. Görsellik- Sahne Tasarımı ve Müzik

Kubrick'in filmografisinde önem verdiği teknik unsurlardan biri görsellik ve sahne tasarımı olmuştur. Yönetmenin her filmi birbirinden farklı tasarımlarla oluşturulmuştur. Örneğin *A Clockwork Orange* filminde, hikâyenin merkezi temalarından biri olan kaos/karmaşa, öncelikle filmin görsel tasarımı aracılığıyla, baş kahraman Alex ve çetesinin giydiği ikonik kostümler ve erotik heykeller ve grotesk ayrıntılarla dolu bembeyaz bir mekân olan Kronova Milk Bar'da somutlaştırılarak ortaya konmuştur. Çete üyelerinin kostümlerinin rengi olarak beyazın seçilmiş olması gibi pek çok ayrıntı, film eleştirmenleri ve teorisyenler tarafından Kubrick'in hikâyeyi nasıl işlediğine dair farklı anlamsal okuma rotalarının oluşturulmasına olanak sağlamıştır. (Bkz. Görsel 1.)



Görsel 1. “A Clockwork Orange” (1971) filminde Alex ve arkadaşlarını gösteren plan.

Kubrick, *A Clockwork Orange*'da müziği görsel ve mekânsal tasarımın bir unsuru olarak kullanmıştır. Filmin açılış sahnesinde H. Purcell'in *Music for the Funeral of Queen Mary* isimli eseri, Wendy Carlos'un moog synthesizer ile yaptığı düzenleme ile kullanılmıştır. Barok dönem müziğinin elektronik müzikle birleşimi filmin estetik dünyasını; iyi/kötü, güzel/çirkin, geçmiş/gelecek ikilikleri arasındaki konumunu yansıtmaktadır. Mekânın steril ve rahatsız edici distopik tasarımı, Alex'in gerçeküstü ve ahlak dışı dünyası, mekânın ve karakterlerin ruh hallerinin derinliği, müziğin hem geleneksel hem de teknolojik oluşu, filmin anlatımını güçlendirmiştir.

2.2.2. Renk Kullanımı ve Müzik

Kubrick, filmlerinde renk kullanımına çok önem vermiştir. Karakterlerinin duygu durumlarını derinleştirmek, olayları, anları, olguları betimlemek için renkleri sıra dışı bir yaratıcılık ile kullanmıştır. Kırmızı, turuncu, mavi, sarı, yeşil ve beyaz, Kubrick'in filmlerinde yoğun olarak kullandığı renklerdir. Marc Anthony Figueras'ın konuyla ilgili hazırladığı "Kubrick in Color" isimli videosu yönetmenin renk kullanımını incelemektedir. Kubrick, filmlerinde ölüm temasını desteklemek amacıyla yeşil rengi tercih etmiştir. Örneğin *The Shining* (1980) filminde, Overlook otelinin 237 numaralı odasının banyosunun rengi yeşildir. Banyo, filmdeki Danny karakterinin intihar ederek ölen bir kadının hayaletiyle karşılaştığı mekandır. (Bkz. Görsel 2.)



Görsel 2. "The Shining" (1980) filminde yeşil rengin hâkim olduğu banyo.

Kubrick'ın banyoların metaforik anlamlarından çokça yararlandığı bu filmde, Danny Torrence'ın ailesinin evinde geçen ilk banyo sahnesinden ve Overlook otelinde müdürün Torrence ailesine kalacakları odayı gösterdiği sahneden sonra gelen bu üçüncü banyo sahnesinde Penderecki'nin *De Natura Sonoris No. 2* eseri kullanılmıştır. Yeşil renk filmlerde genellikle olumlu duyguları simgelemek için kullanılırken *The Shining*'de tam aksine filmin hikayesinin geçtiği otelin kötücül karakterini, gerçek üstü varlıkların yarattığı sanrıları ve dehşetin zaman ve mekândan bağımsızlığını belirginleştirmiş; ölüm, huzursuzluk, gerilim ve tekinsizliği vurgulamıştır. Öte yandan, ana karakter Jack'in iç dünyasındaki karmaşa ve şiddet eğilimi, Penderecki'nin tonal olmayan müziğinin orkestrasyonu ile vurgulanmış ve müziğin kullanımı, filmin psikolojik atmosferini belirgin bir biçimde güçlendirmiştir.

2.2.3. Görüntü Yönetmenliği ve Müzik

Kubrick, filmlerinde çok sayıda ikonik, seyircinin hafızasında yer edecek nesne kullanmış, efektif kadrajlara, parlak ışıklandırmalara, dinamik kamera hareketlerine, karakterlerin kamera ile takip edilmesine sıkça yer veren bir kamera gramerini tercih etmiştir. Kimi zaman sabit kamera çekimleri yaparak izleyiciyi olayın içine dahil etmeyi başarmış, bunun için de steadicam tekniğini kullanmıştır. Eugeni (2012), 1980lerden günümüze birçok yönetmenin bu yöntemi, klasik takip çekimini yeniden şekillendirmek için kullandıklarını belirtir. Kubrick de Stephen King'in *The Shining* adlı romanından sinemaya uyarladığı filmde Torrance ailesinin The Overlook oteline gelişini, izleyicinin hareketi takip etmesine olanak veren bu kamera tekniğiyle çekmiş, böylece izleyiciyi sahnenin merkezindeki olaya dahil etmiştir. Ayrıca Jack Nicholson'ın 127 kez tekrar çekilen baltayla banyoya girme sahnesinde ve Danny karakterinin otelde bisikletiyle dolaştığı çekimlerde yine bu teknik kullanılmıştır. (Bkz. Görsel 3.)



Görsel 3. “The Shining” (1980) filminde Danny karakterinin steadicam ile çekilen sahnesi.

Danny’nin otelin koridorlarında bisikletiyle gezdiği sahnelerde K. Penderecki’nin *The Awakening of Jakob* ve *De Natura Sonoris No. 2* eserlerine yer verilmiştir. Steadicam kullanımı, mekânın algılanışında bir labirent etkisi yaratırken, koridorların sağladığı alan derinliği ve perspektiften faydalanan çekimlerin müzikle desteklenmesi, sahnelerin duygusal etkisini ve korku temasının gücünü artırmış; ses tasarımının sahnelere uygun bir dinamizmle ilerleyişi, film boyunca sahneler ve müzik arasında organik bir bağ kurulmasını sağlamıştır. *The Shining*’de müzik, izleyicinin sürekli endişe içinde hissetmesine sebep olmuş, tekinsizlik hissini, gerilimin sürekliliğini sağlayarak ve mekân algısına boyut kazandırarak anlatımı derinleştirmiştir.

2.2.4. Ses Tasarımı ve Müzik

Ses tasarımı, Kubrick’in mükemmeliyetçi yaklaşımı doğrultusunda tüm filmlerinde büyük önem verdiği bir unsur olmuştur. Kubrick’in filmlerinde müzik ve sessizlik arasında kurduğu denge de ayrıca dikkat çekicidir. Örneğin, *2001 A Space Odyssey* filminde uzayda geçen hareketli sahnelerde müzik ön plandayken dramatik ve tehlikeli anlarda sessizlik ya da minimal ses tasarımları kullanılmıştır. Sonsuz Oda

Blog'a (2020) göre, yönetmenin *2001 A Space Odyssey* filminde, Dr. Poole'un uzayda olduğu sahnede yalnızca nefes alış ve verişini ve çevredeki havanın sesini duyurarak, karakterin oksijeni tükendiğinde sahneyi derin bir sessizliğe sürüklemesi sahnenin gerçekliğini izleyiciye güçlü bir şekilde hissettirmiştir. (Bkz. Görsel 4.)



Görsel 4. “2001 A Space Odyssey” (1968) filminden ilgili sahne.

Filmde ses tasarımı ve müzik arasındaki ilişki, filmin evrensel temalarını ve anlatımı güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır.

2.2.5. Eşleşen Sahneler ve Müzik (Match-cutting)

Kubrick, film kurgusunda farklı planlarda yer alan nesneleri eşleştirme tekniğini *2001 A Space Odyssey* filminde de kullanmıştır. Bu teknik, film özelinde, hikâyenin sadece tek bir plan değişimiyle aynı sahne içinde birkaç milyon yıl sonrasına geçebilmesini sağlamıştır. İnsanlığın ilk dönemlerinde havaya atılan bir kemiğin, bir sonraki planda aynı açıyla çekilmiş bir uzay gemisiyle art arda kurgulanması, iki çok farklı dönem arasındaki zamansal atlamayı izleyiciyi yormadan, dahice ve netlikle yapılmasını sağlamış, aynı zamanda anlamsal olarak, ilkel çağlarda istediğini almak için kemiği bir silah olarak kullanan insanın hırsının, milyonlarca yıl sonra onu uzayı keşfetmeye iten hırsıyla aynı olduğunu ima eden anlamsal bir köprü kurmuştur. (Bkz. Görsel 5.)



Görsel 5. “2001 A Space Odyssey” (1968) filminden ilgili sahne.

Filmin “Dawn of Man” sahnesinde, kemik ve monolit arasındaki görsel eşleşme üzerinden evrenin oluşumu, *The Discovery One* uzay gemisinin monolit ile eşleşmesi üzerinden de insanlık ve teknoloji arasındaki bağlantı kurulmuş, match-cut (eşleştirme) tekniğiyle kemiğin uzay gemisine dönüşümü sağlanmıştır. Bu sahnede R. Strauss’un *Also Sprach Zarathustra* eseri kullanılmıştır. Müziğin özellikle ilk bölümünde duyulan orkestral temalar, görsel olarak kemikten uzay gemisine geçiş yapıldığı anda, teknolojinin insanlığı ulaştırdığı aşamayı simgelemektedir. Filmde, bu evrimsel sıçrama ve insanlık tarihindeki önemli anlar için tercih edilen müzik, eşleştirme tekniği sayesinde izleyicinin insanlığın evrimsel gelişimini, teknolojik ilerleyişini ve kozmik bir varlıkla iletişimini anlayabileceği derin perspektifi sağlamış, filmin tematik anlamını ve görselliğini bir üst boyuta taşımıştır.

2.3. Stanley Kubrick Sinemasında Müzik Kullanımı

Stanley Kubrick, filmlerinde müziğin kullanımına daima merkezi bir önem vermiştir. Salman’a (2017) göre müzik, *2001: A Space Odyssey*’de, ilk kez bir filmin anlatımına doğrudan katkı yapan ve anlatıyı güçlendiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Kubrick sinemaya ve bir filmin yapısına bakışını şu şekilde ifade etmiştir; “Sinema edebiyattan ziyade müziğe benzer. Bir film, ruhsal durumların ve

duyguların birbiri ardına ilerleyişinden beslenmelidir. Tema, duygunun yaslandığı konu, anlam; hepsi sonrasında gelir” (Kınıklı, 2020:30).

Yönetmen, ilk uzun metrajlı filmi *Fear and Desire*’da (1953), kısa filmleri *Killer’s Kiss* (1955) ve *The Killing*’de (1956) son olarak da *Paths of Glory*’de (1957) film müziklerini bestelemesi için Gerald Fried ile çalışmıştır.

Daha sonra yönetmenliğini yaptığı; *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove* (1963) ve *A Full Metal Jacket* (1987) filmleri için filme özel olarak bestelenmiş müziklerle birlikte popüler müzikleri de kullanmıştır.

2001: A Space Odyssey (1968), *A Clockwork Orange* (1971) ve *Barry Lyndon* (1975) filmlerinde klasik müzik bestecilerinin önceden bestelenmiş eserlerine yer vermiştir.

The Shining (1980) filminde klasik müzik bestecilerinin eserlerini, 1930’ların popüler müziklerini ve Wendy Carlos’un film için yaptığı synthesizer düzenlemelerini kullanmıştır.

Son filmi *Eyes Wide Shut*’ta (1999) çoğunluğu klasik müzik bestecilerinin eserleri olmak üzere Jocelyn Pook’un bazı bestelerine de yer vermiştir.

Michel Ciment’le yaptığı röportajda Kubrick, müzik seçimlerine ilişkin şunları söylemiştir:

“En iyi film bestecilerimiz ne kadar iyi olurlarsa olsunlar, bir Beethoven, bir Mozart ya da bir Brahms değildir. Geçmişten ve kendi zamanımızdan bu kadar çok sayıda harika orkestra müziği varken neden daha az iyi olan müzikleri kullanalım? Bir filmi kurgularken, sahneye nasıl uyum sağladıklarını görmek için farklı müzik parçalarını deneyebilmek çok yararlıdır. Bu hiç de alışılmadık bir uygulama değil. Biraz daha dikkat ve düşünceyle, bu geçici müzik parçaları nihai müzik haline gelebilir.” (Ciment, 1982).

Kubrick'in bahsettiği bu “harika orkestra” müziklerinin kullanımının bir film için özel olarak bestelenecek kompozisyonlara tercih edilmesi, elbette izleyicinin gözünde bir ‘yeniden anlamlandırma’ ve “yeni bağlamda anlamlandırma” sorununu da beraberinde getirecektir. Tarihsel bir öneme sahip olan, bestelendiği dönemin, ya da bestecisinin bakış açısını ve sanatsal üretim kaygısını veya zamanın ruhunu yansıtan ve ayrıca farklı kültürel veya ticari (örneğin reklam filmleri) ürünlerdeki diğer kullanımları ekseninde kolektif hafızada belirli bir yer edinmiş olan kompozisyonların, bir filmde – bir veya pek çok farklı sahnede – kullanılması, söz konusu kompozisyonun tüm anlamsal ağırlığının esere taşınması riskini de beraberinde getirecektir. Diğer taraftan, klasik müzik eserlerinin halihazırda yüklü oldukları anlamlar, auteur yönetmenlere filmleri dahilinde farklı karşıtlıklar veya koşutluklar yaratabilme olanağını da sağlar.

Kubrick'in filmlerinde klasik müzik eserlerini kullanma seçiminin salt eserlerin coşkusal niteliğine veya sessel etkisine dayalı bir seçim olmadığı açıktır. Kubrick'in özgün kompozisyonlar yerine klasik müzik eserlerini kullanmayı tercih ettiği her filminde, eserler filmin söylemsel gücüne de tespit edilebilir bir şekilde katkıda bulunmuştur.

Bu katkı, koşutluk veya karşıtlık üzerinden gerçekleşebilir. Richard Strauss'un Friedrich Nietzsche'nin merkezinde “üstinsan” ve “bengi döngü” kavramlarının yer aldığı felsefi eserinden esinlenerek yazdığı ve eserle aynı adı taşıyan “Also Sprach Zarathustra”nın “Sonnenaufgang” (“Gündoğumu”) bölümünün *2001: A Space Odyssey*'de, insanlığın eriştiği yeni bir çağın şafağını simgelemek için kullanılması, koşutluğa örnek olarak verilebilir. Diğer taraftan, *A Clockwork Orange*'ta, ünlü Alman şair Friedrich Schiller'in *kardeşlik* idealini paylaşan Ludwig van Beethoven'ın filmin şiddet düşkünü baş kahramanı Alex'in favori bestecisi olması bir karşıtlığı temellendirir. Beethoven'ın “Symphony No:5 Op. 67” ve “Symphony No:9 Op. 125” yapıtları ve 9. Senfoninin 4. Bölümü Presto-Allegro'da yer alan “Neşeye Övgü”, Alex'in cinsellik ve şiddetin verdiği hazla ilgili hayallerine fon müziği kılınmıştır. Beethoven'ın eserinde ima edilen “kardeşlik” ideali, Philip Kuberski'ye (2012:108) göre, Alex ve çetesinin arasındaki suç ortaklığı temelli *kardeşlik* bağına işaret eder hale gelmiştir. Bu açıdan, *A Clockwork Orange*'ta Beethoven eserleri bu defa

bestecisinin amacına ve eserlerin kolektif hafızada yüklendiği anlama *karşıt* sahnelerde kullanılmış, bestecinin idealleriyle son derece uyumsuz karakterlerin duygudurumlarına eşlik etmiş ve böylece filmin söylemsel önerisini *karşıtlık* üzerinden desteklemiştir. Yine Kuberski'ye (2012:108) göre, Kubrick, klasik müzik eserlerini kullanarak, R. Strauss, L. v. Beethoven, G. Ligeti, G. Rossini ve diğerlerinin müziği üzerinde “kendi damgasını bırakmıştır”.

Robert Emmett Ginna'nın (1999) Horizon dergisi için hazırlamış olduğu fakat dergi kapanınca yayınlanmayan röportajında Kubrick'e sorduğu “müzik sizin filmlerinizi için büyük önem taşıyor mu?” sorusuna yönetmenin verdiği cevap şu olmuştur:

“Bence müzik, seyirciyi hazırlamanın ve ona empoze etmek istediğiniz noktaları pekiştirmenin en etkili yollarından biridir. Müziğin doğru kullanımı, ki buna müziğin kullanılmaması da dahildir, sinemacının elindeki en büyük silahlardan biridir.” (Ginna, 1999:2).

2.3.1. Stanley Kubrick'in Filmlerinde Yer Alan Müzikler

Bu bölümde Kubrick'in filmlerinde yer alan bazı klasik müzik eserleri ve bestecilerinin isimlerine yer verilmiştir.

1970'te Arthur C. Clarke uyarlaması olan *2001: A Space Odyssey* filminde Richard Strauss'un “Also Sprach Zarathustra,” Johann Strauss'un “Blue Danube” vals, Aram Khachaturian'ın “Gayene” bale süiti ve Gyorgi Ligeti'nin “Requiem for Soprano and Mezzo-Soprano, “Chorus and Orchestra”, “Lux Aeterna” ve “Atmospheres” adlı orkestral eserlerine yer verilmiştir.

A Clockwork Orange'ta Henry Purcell'in “Elegy On The Death of Queen Mary”, Gioachino Rossini'nin “La Gazza Ladra” ve “William Tell Overture”, L.v. Beethoven'ın “Symphony No:5-No:9” eserleri yer almıştır. Filmde Purcell, Wendy

Carlos'un elektronik düzenlemesiyle, Rossini orijinal haliyle, Beethoven ise hem Ferenc Fricsay'ın Deutsche Grammophon kaydı hem de Wendy Carlos'un elektronik düzenlemesiyle yer almıştır.

The Shining'de György Ligeti'nin "Lantano", Bella Bartok'un "Music for Strings, Percussion and Celesta"sı, Krzysztof Penderecki'nin "Polymorphia", "Awakening of Jacob" ve "De Nature Sonoris No. 2" eserleri kullanılmıştır.

Eyes Wide Shut'ta György Ligeti'nin "Musica Ricercata II: Mesto, Rigido ve Cerimonale", Dmitri Shostakovich'in "Jazz Suite No:2 VI. Waltz", W.A. Mozart'ın "Requiem K626, Rex Tremendae" müzikleri yer almıştır.

Barry Lyndon filminde G. F. Handel'in "4 numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü", F. Schubert'in "Op.100 mi bemol majör triosunun ikinci bölümü" ve "1 numaralı do majör Alman Dansı, Vivaldi'nin "mi minör viyolonsel sonatının üçüncü bölümü", Mozart'ın "İdemeneo'dan march", Paisiello'nun "Sevil Berberi'nden cavatina" ve Bach'ın "iki viyolonsel ve orkestra için konçertosundan adagio" eserleri yer almıştır.

2.4. Süit

Barry Lyndon filminin tema müziği olan G. F. Handel'in "4 numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü'nün ve filmin en önemli ikinci müziği olan "F. Schubert'in "Op.100 mi bemol majör triosunun ikinci bölümü andante con moto'nun tezin "Bulgular ve Yorumlar" bölümünde detaylı incelemelerine yer verildiği için, bu bölümde, "süit, sarabande ve piyanolu trio" başlıkları altında bu müziklerin biçemleriyle / kompozisyon yapılarıyla ilgili açıklamalara yer verilmiştir.

Süit aynı tonda, farklı ritmik ve özellikte dans parçalarının art arda gelmesiyle oluşan bir biçimdir. Hodeir (2022:95) süiti "değişik etkide ama aynı tonda ve çoğun aynı biçimde dans parçalarının birbiri ardına dizilmesi" olarak tanımlamıştır. Fransızcada *suite*;

Peş peşe giden şeyler, dizi, sıra, takım, müzikte birkaç parçalık dizi anlamındadır. Geç Latince yazılı örneği bulunmayan *sequita* sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcük Latince *sequi*, *secut*- izlemek, takip etmek, peşinden gelmek fiilinden türetilmiştir. Fr. séquence (sekans) süre içinde peş peşe giden şeyler anlamına gelmektedir. (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/s%C3%BCit> erişim tarihi: 10.06.2023)

Bilindiği üzere süit'in başlangıcı Orta Çağ'a kadar uzanmaktadır. Bu çağda ikişer ikişer oluşturulmuş enstrümanlar için yazılan bazı dans parçalarının ilk örnekleri 13. yüzyıldan kalmaz. 15. yüzyılda dans parçalarının bir sıra halinde birleştirilmesi önce Almanya'da olduğu gibi çift dans şeklinde, İtalya'da ise Pavane ve Gaillarde'nin art arda getirilmesiyle yine bir çift dans şeklinde ikinci dansın, birinci dansın üç vuruşlu ölçüde bir çeşitlemesi olarak türetilmesi yoluyla oluşturulmuştur. 16. yüzyılda, İtalyan Lavtacıları genellikle iki dans parçasını (Pavane-Gaillarde, Allemande-Sarabande) peşi sıra çalmışlar ve bitiriş olarak da bir Toccata eklemişlerdir. Böylece yüzyılın sonuna doğru Lavta Süiti doğmuştur.

Barok dönemde vokal müziğin gelişmesi ile paralel olarak enstrümantal sanatta gelişimini sürdürmüş olan süit, önem verilen bir biçim anlayışı olarak kullanılmıştır. 17. yüzyılda süit, İtalya'da G. Frescobaldi, A. Corelli; Almanya'da J. J. Froberger, J. H. Schein; İngiltere'de M. Locke ve H. Purcell gibi besteciler tarafından geliştirilerek polifon bir zenginlik kazanmış, yüzyılın sonunda Fransız Klavsen Okulu'nun ünlü temsilcisi Francois Couperin'in yaratıcılığında şekillenmiştir.

J. S. Bach'ın ve G. F. Handel'in sanatında da önemli bir yeri olan süit 18. yüzyılda Bach'ın partitalarından sonra yaygınlığını yitirmiştir.

Say'a (1997) göre, süitin öteki nitelemeleri şunlardır:

“Partita, İtalyanca partire (bölümler) anlamındadır. Bölümler, cümleler, ya da danslar dizisidir. Ouverture, Fransızca açılış anlamındadır. Ordre, Fransızca dizi ya da düzen anlamındadır. Couperin'e göre parçalar dizisidir” (Say, 1997:210).

Süit Yapısı: Süit biçiminde, her bölüm arasında tempo, karakter, ritmik yapı yönünden farklılıklar bulunur. Aynı tempo ve karakterdeki iki dans arka arkaya gelmez. Bölümlerinin seçiliş tarzına bakılarak iki çeşit süitten söz edilebilir:

- Eski dans parçalarından meydana gelen “Eski Süit”
- Yeni dans parçalarından meydana gelen ya da değişik yapıdaki şarkı formlarından oluşturulan “Yeni Süit”

“Eski Süitler, Pavane, Gaillarde, Allemande ve Courante gibi danslardan oluşuyordu. 17. yüzyılın ortalarından itibaren Froberger tarafından ortaya atılıp benimsenen ve yaygınlaşan örneğine göre süit, orta ya da ağır hızdaki parçalarla hızlı parçaların art arda gelişi düşüncesine bağlanmıştır ve en az dört parçası vardır: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Çok kez Sarabande ve Gigue arasında başka dans parçaları da girebilir” (Cangal, 2004:67).

Eski süitler aynı tonalitede bestelenir, yeni süitlerde ise serbestlik olur; ayrı tonda kurulabilir. Birinci ve son bölüm aynı tonalitede getirilerek süitte birleştirici özellik yaratılır.

Tablo. 2. Eski ve Yeni Süit Bölümleri

Eski Süitler		Yeni Süitler	
Allemande	Pelüde	Introduction	March
Courante	Allemande	Berceuse	Nocturne
Sarabande	Bourrée	Menuet	Gondol Şarkısı
Gavotte- Musette	Sarabande	March	Scherzo
Gigue	Menuet		Finale
	Gigue		

Tablo. 2. Eski ve Yeni Süitlerin isimlerine yer verilmiştir.

Cangal'a (2004:68) göre süitin bölümleri genellikle iki bölmeli şarkı formunda yazılır. Birinci bölmenin sonu, majörlerde dominant tonalitesinde, minörlerde genellikle ilgili majörde kurulur. İkinci bölmede komşu tonalitelere uğrandıktan sonra ana tona dönüş yapılarak parça sona bitirilir. Bölmeler tekrar işaretleriyle ayrılarak genellikle iki kez duyurulur.

2.4.1. Sarabande

3/2'lik veya 3/4'lük ölçüde yazılan ağır bir İspanyol dansıdır. İki bölmeli olmakla birlikte genel olarak üç bölmeli şarkı formunda yazılır. Kuvvetli zamanda başlar. Sarabande'in yapısı her türlü ritmik çeşitlenmeye uygundur.

“Bach sarabande'larını genellikle sekizer ölçülük bölmeler halinde yazmıştır. Çift sayılı ölçülerin ikinci vuruşlarının vurgulanması, geniş ezgisel hatların oluşu, akorlarla armonik yapının sağlanması, asil bir dans oluşu özelliklerindendir” (Cangal, 2004: 70).

2.5. Dünya Sinemasında Uzun Metraj (Kurmaca) Filmlerde Yer Alan G.F. Handel'in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü

Brian De Palma'nın yönetmenliğini yaptığı *Redacted* (2007) filminde, Michael Winterbottom'ın *A Cock And Bull Story* (2005) filminde, Julia Ducournau'ın *Titane* (2021) filminde, Tony Richardson'ın *Tom Jones* (1963) filminde, Anh Hung Tran'ın *Éternité* (2016) filminde, Ciro Guerra'ın *Embrace Of The Serpent* (2015) filminde, Gareth Evans'ın *The Raid 2* (2014) filminde, Lars von Trier'in *Antichrist* (2009) filminde aranje edilerek kullanılmıştır.

Barry Lyndon'da da Leonard Rosenman'ın düzenlemesi ile kullanılan eser filmin anlatımında önemli bir yere sahiptir.

2.6. Piyanolu Trio

Sonat formunda yazılan türlerin içinde uvertürler, senfoniler, konçertolar ve oda müzikleri yer alır. Cangal’a (2004:173) göre, “sonatın, sola çalgıdan başlayarak çeşitli küçük çalgı (bazen insan sesi) topluluklarına uygulanışı oda müziğini oluşturur”. Topluluklar sayılarına göre; düo, trio, kuartet, kentet, sekstet, septet, oktet, nonet, distet olarak isimlendirilir.

“Trio” terimi 17. yüzyılda ve 18. yüzyılın başında “üçlü sonat”lar için kullanılmıştır. Hodeir’e (2002:102) göre, klasik dönemden itibaren üçlü: piyano-keman-viyolonsel, keman-viyola-viyolonsel ve obua-klarnet-fagot enstrümanları için yazılan oda müziği eserleridir.

Bir tür olarak piyanolu trio 18. yüzyıldan günümüze değin varlığını sürdürmüştür. Tarihsel süreç içerisinde, müzik yazımının her alanında olduğu gibi oda müziklerinde ve içerisinde yer alan piyanolu trioların da gelişim ve değişim gösterdiği bilinmektedir. Piyanonun gelişimini tamamlamasıyla birlikte Mozart’ın piyano-viyola-klarnet trioları ile başlayan süreç, Beethoven ve romantik dönem bestecilerinin bu türde yazdıkları eserlerle 19. yüzyılda en büyük gelişimini yaşamıştır.

BÖLÜM 3: YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden örnek olay durum çalışması (sample case study) modeli kullanılmıştır.

Nitel araştırma “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2000:19).

“Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-ışitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır” (Creswell, 2013:97).

Durum çalışması literatürde; olay incelemesi, örnek olay çalışması, vaka çalışması, örnek olay inceleme yöntemi isimleriyle yer almıştır. Aytaçlı (2012:2), durum çalışmasının sosyal bilimler açısından tarihsel gelişiminin 1960’lı yılların sonu ile 1970’lerin başında eğitim araştırmalarındaki dinamikleri ve süreci ayrıntılı biçimde açıklamak amacıyla başladığını ve 1980’lerde kullanımının arttığını belirtmiştir.

Creswell (2013:99), durum çalışmalarının amaç açısından; “bir tek araçsal durum çalışması”, “ortaklaşa veya çoklu durum çalışması” ve “içsel durum çalışması” olmak üzere üç farklılık oluşturduğunu ifade etmiştir.

Literatürde, tek durum, çoklu durum ve çapraz durum vb. isimlerle de ifade edilmiştir.

3.2. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada veriler dokümanlar yoluyla toplanmıştır. Çoklu kaynaklar kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu amaçla; Stanley Kubrick sineması, sinema dili, tarihi, kuramı ve film müziğini konu alan görsel ve işitsel kaynaklar incelenmiştir.

“Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini yapar” (Yıldırım ve Şimşek, 2013:39).

Araştırmada Stanley Kubrick’in *Barry Lyndon* filminin doğrudan kendisi incelenmiş, filmle ilgili yayınlanmış ve yazılmış ilgili kayıtların (yazılı belge, resim, ses ve görüntü vb.) verileri toplanmış, kullanılan müzikler arasındaki anakronist ilişkiler, aşk, ölüm, korku, savaş, ironi vb. sahnelerinde kullanılan eserler taranmış, çıkarımlar belli bir sistem içerisinde birleştirilerek ilgili alt problemlerde açıklanmıştır.

3.3. Verilerin Analizi

Bu araştırmada verilerin analizi, *Barry Lyndon* filminin tema, karakter özellikleri, müziği, aydınlatma stili, kamera kullanımı ve filmin edebiyat, resim ve müzikle ne gibi ilişkileri olduğu incelenerek, betimsel ve içerik analizi yoluyla ortaya konmuştur.

Betimsel analiz yaklaşımına göre, “elde edilen veriler belirlenmiş temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu analizdeki amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013:224).

“İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulur” (Yıldırım ve Şimşek, 2013:224).

Bu amaçla araştırmanın kavramsal çerçevesinden yola çıkılmış, verilerin analizi Stanley Kubrick’in filmografisinden seçilen bir örnekle *Barry Lyndon* filmi üzerinden gerçekleştirilmiştir.

BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filmini barındırdığı disiplinler arası özellikler ve bu yapılarla müzik arasındaki ilişkiler bağlamında önemli kılan unsurlar nelerdir?

Bu bölümde, filmde yer alan edebiyat, kamera tekniği, aydınlatma tekniği, 18. yüzyıl resim sanatı ve görüntü yönetmenliği ile bu alanların filmde kullanılan müziklerle ilişkisi, ilgili alt başlıklar altında incelenmiştir. Bu değerlendirmeler, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci alt problemlerde yer alan müzikal çözümlerle ilişkilendirilebilmesi amacıyla yapılmıştır. Bu çerçevede, öncelikle filme dair genel bilgiler sunulmuş, ardından özetine ve kaynak metin olan romanla karşılaştırılmasına yer verilmiştir.

4.1.1. Barry Lyndon (1975)

Kubrick'in, William Makepeace Thackeray'ın 1844 yılında yazdığı *The Luck of Barry Lyndon* adlı romanından, hikâyeye sadık özgün bir senaryo temelinde uyarladığı filmidir. “Birleşik Krallık ve ABD ortak yapımı olarak 1975'te gösterime giren film, Kubrick sinematografisinde teknik ve hikâye oluşturma bakımından önemli bir yere sahiptir” (Levent, 2018:1). 18. yüzyıl İrlanda'sında başlayan film, İngiltere ve Prusya'ya uzanan bir coğrafya içinde, Yedi Yıl Savaşlarının, soyluların görkemli hayatının, burjuvazinin kumar partilerinin yaşandığı bir dönemde Redmond Barry isimli bir gencin Barry Lyndon'a dönüşme sürecini anlatmıştır.

Jana Branch ve John Izod'a (2003:1) göre, Kubrick'in geçmişle ilgili neyin bilinip neyin bilinemeyeceğine -dolayısıyla beyazperdede yeniden üretildiğine- işaret eden ayrımları ve örtülü bıraktığı şey, bazı eleştirmenler ve izleyiciler tarafından başarısızlık olarak görülmüş, Kubrick'in Redmond Barry'nin hayatıyla ilgili görkemli çerçeveli vizyonundan büyüledikleri kadar, izleyicilerin karakter odaklı bir hikâyeden beklediği içsellikten dışlanmış olmaları da eleştirilmiştir. Barry Lyndon, tüm tarihsel arayışları boşa çıkaran bir dinamiğin dikkatli bir tasviri olarak görülebilir: Geçmiş bilme ve onun bilgeliğini tanımlama özlemimiz, geriye bakma görevine getirdiğimiz modern beklentilerle sınırlanmıştır.

1973-1974 yılları arasında 300 gün süren çekimleri, hikayesinin geçtiği yerler olan İrlanda, İngiltere ve Almanya'da (18. yüzyıldaki Prusya) gerçekleştirilmiş olan filmi Kubrick, 4 Aralık 1789'da Fransız İhtilali'nin gerçekleşmesiyle Avrupa aristokrasisinin politik ve ekonomik egemenliğini burjuvaziye bırakma sürecinin başlangıcında, insanların savaş, hırs ve bencillikle yaşamaya devam ettiği sürece doğanın herkesi ölüm gerçeği ile eşitleyecek olduğu vurgusuyla bitirmiştir.

Bu, K. Kiewslowski'nin Üç Renk serisi içinde, teması eşitlik olan *Beyaz* filmi için söyledikleriyle de paralellik içermektedir.

“Hepimiz eşitlik kavramını anlıyoruz ve hepimiz eşit olmak istiyoruz. Ama ben bunun kesinlikle doğru olmadığını düşünüyorum. Herkesin gerçekten eşit olmak istediğine inanmıyorum, herkes daha fazla eşit olmak istiyor. Lehçedeki bir özdeyişe göre: Bir eşit olanlar; bir de daha fazla eşit olanlar vardır” (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/260998.asp>).

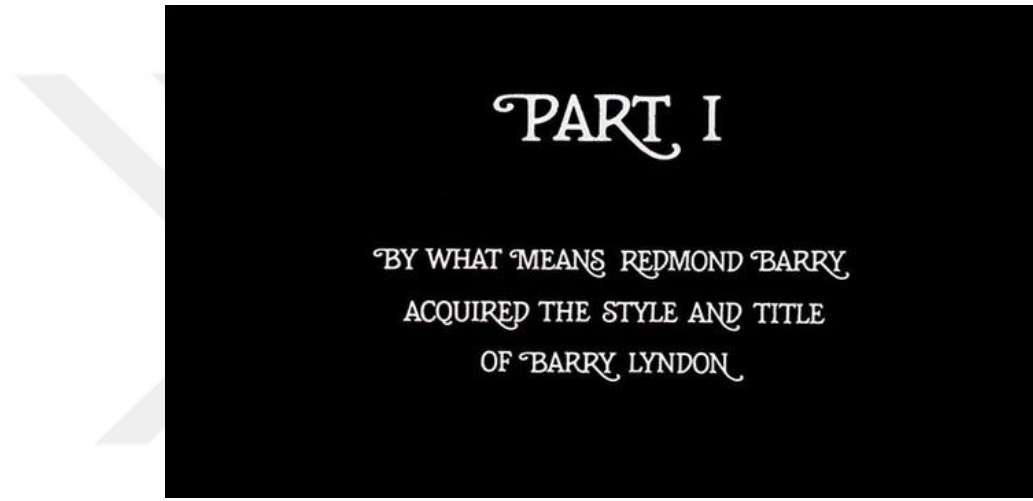
4. 1. 1. 1. Barry Lyndon (1975) Filminin Özeti

İki bölüme ayrılan filmin ilk kısmında Barry Lyndon'ın yükselişi ikinci kısmında ise düşüşü anlatılmıştır. İki bölüm arasında bir ara (“intermission”), sonunda

da bir sonsöz (“epilogue”) yer alır. Klein’a (1981) göre filmin ilk bölümü aynı anda hem eleştirel hem de dokunaklıdır, ikinci bölümü ise acı ve trajedi içerir.

Birinci Bölüm: Barry Lyndon Ünvanını ve Tarzını Nasıl Kazandı.

“By What Means Redmond Barry Acquired The Style And Title of Barry Lyndon”. (Bkz. Görsel 6.)



Görsel 6. “Barry Lyndon” (1975) filminde birinci bölümün açılış metni.

1750’de İrlanda’da bir düello sahnesi ile başlar. Film boyunca William Holden’in seslendirdiği *dış ses* bu düelloda baş kahraman Barry Lyndon’ın dönemin pek çok ailesi gibi hukukçu olarak yetiştirilen babasının birkaç at sebebiyle çıkan anlaşmazlık sonucu öldürülmesini, sonraki sahnede annesi Belle’in, eşinin ölümünden sonra kendini oğlu Barry’ye adadığını ve gelen evlenme tekliflerini reddettiğini anlatır. Konuşmasına, Barry ve ilk âşkı kuzeni Nora Brady ile devam eder. Barry’in ilk sıkıntıları da böylece başlamış olur.

O sıralar İngiltere Krallığı olası Fransız istilasını korkusuyla huzursuzluk içindedir. Asilzadeler ve maddi durumu iyi olanlar da krala olan bağlılıklarını göstermek için istilacılara karşı askeri birlikler oluşturmaktadırlar. Barry’nin yaşadığı kasabaya başlarında varlıklı bir İngiliz subayı olan Yüzbaşı John Quin’in olduğu

gönüllü askerlerden oluşan bir alay gelir. Birliğin gelişinin kutlanması sırasında Yüzbaşı Quin ve Nora beş kez dans ederler ve böylece tanışmış olurlar. Ailesi borç içinde olan Nora, tercihini Barry yerine maddi durumu ve statüsü iyi olan yüzbaşından yana yapar ve ikili evlenmeye karar verir. Bunu hazmedemeyen Barry, yüzbaşıya meydan okur, onu düelloya davet eder ve düelloda Yüzbaşı Quin'i vurur.

Bu olay sonrası kaçmak zorunda kalan Barry Dublin'e doğru annesinden aldığı yirmi gine ile yola çıkar. Yolda haydut Yüzbaşı Feeney ve oğlu Seamus tarafından soyulur. Parası ile atını ve silahlarını da kaybeden Barry İngiliz ordusuna katılır. Orduda aile dostları ve düelloda ona şahitlik eden Yüzbaşı Grogan'la karşılaşır. Ondan düelloda Yüzbaşı Quin'i aslında öldürmediğini, tabancasının kurusıkı ile doldurulduğunu bunun Nora'nın kardeşleri ve babası tarafından hazırlanmış bir komplo olduğunu, Nora ile Yüzbaşının evlendiklerini öğrenir.

Barry, Yedi Yıl Savaşları devam ederken içinde bulunduğu birlikle bir Fransız alayına karşı ilk savaş deneyimini yaşar. Bu çatışmada Yüzbaşı Grogan vurulur onu alandan yaralı olarak taşıyan Barry'nin kolları arasında saniyeler içinde ölür. Bu olayla savaşın gerçek ve acı yüzü ile karşılaşan Barry askeriyeden soğur ve orduya daha altı yıl bağlı olmasına rağmen kaçmayı düşünmeye başlar. Bu süreçte başına gelen tesadüfi bir durum sonucu ordudan kaçmak için fırsat bulur. Bremen'de Prens Henry'ye önemli bir mektup götürmek üzere görevlendirilmiş olan Fakenham isimli bir kurye subayının gölde sevgilisi ile konuştukları esnada bunu fırsat bilerek üniformasını, belgeleri ve atını çalarak yola çıkar. Amacı o sıralar Avrupa'daki tarafsız tek ülke olan Hollanda'ya gitmek oradan da ülkesine dönmenin bir yolunu bulmaktır. Yolculuğu sırasında eşi savaşta bir kadın olan Lischen'le tanışır, birlikte geçirdikleri romantik birkaç günün sonunda tekrar yola koyulur. Yüzbaşı Potzdorf ve beraberindeki altı Prusya askeri ile karşılaşır. Görevini ve Bremen'e gideceğini söylemesi üzerine ters yöne doğru gitmekte olduğunu belirten Yüzbaşı Potzdorf ve birliği ile yoluna devam eder. Kendisine sorulan sorulara birçok yalan hikâye uydurarak yanıtlar veren Barry'nin, başta ikna olmuş görünen Potzdorf'un yönlendirmeleri sonucunda asker kaçağı olduğu anlaşılır. Kendisine Prusya ordusuna katılması aksi takdirde İngiltere'ye teslim edileceği söylenir. Bunun üzerine Barry gönüllü olarak Prusya ordusuna katılır. Artık kırmızı değil lacivert ceketli bir asker olmuştur. Yedi Yıl Savaşları'nın sonuna

gelindiğinde, sıkı disiplini ile bilinen, “her ülkeden kiralık ya da tutsak en aşağılık seviyeden adamlardan oluşan” Prusya ordusu içinde yer alan Barry bu kötü çevrenin içinde her türlü ahlaksızlığı da öğrenmiş olur. Mücadele ettikleri Audorf savaşında yüzbaşının hayatını kurtaran Barry cesareti için ödüllendirilir. İki yıl Prusya ordusunda yer aldıktan sonra 1763’te artık savaş biter ve bu süreçte Yüzbaşı Potzdorf’un güvenini kazanmaya çalışan Barry sonunda bu isteğine ulaşır. Yüzbaşı onu ordudan alıp polis merkezinde görevlendirerek daha iyi bir ortamda bulunmasını sağlar. İlk iş olarak Barry’ye kumarbazlığı ile de tanınan Şövalye Balibari isimli kişinin İrlandalı bir casus olup olmadığının araştırılması görevi verilir. Yeni bir isim alarak- “Lazlo Zilagy”- şövalyenin uşağı olarak gönderilir. İlk tanışmalarında kendi ülkesinden bir kişiyi görmenin duygusallığı içine giren Barry gerçekte neler olduğunu hemen itiraf eder. Kendi de sürgünde olan Balibari aynı duygularla karşılık verir ve zamanla iyi dost olurlar. Bu süreçte Barry bir yandan Yüzbaşı Potzdorf’a Balibari hakkında önemsiz bilgiler verirken diğer yandan şövalyeye kumarda hile yaparken yardımcı olur ve kumarın inceliklerini öğrenmeye başlar. Bir kumar gecesi Balibari bir prence karşı oyunu kazanır. Hile yapıldığını düşünen ve parayı ödemeyi reddeden Prens onu düelloya davet eder. Bunun üzerine Kral, Baribari’nin sınırdaşı edilmesine karar verir. Bunu fırsat bilerek yaptıkları planla önce gece Balibari, ertesi sabah da şövalyenin kılığına giren Barry rahatça ülkeyi terk eder ve özgürlüklerine kavuşurlar. Artık ikisi de kumarbaz olarak yeni hayatlarına başlarlar. Kısa sürede tüm Avrupa saraylarında kabul edilir ve sosyete çevrelerine girerler. Hile yoluyla çok para kazanırlar. Hem kumarbaz olarak hem de Barry’nin ustaca kılıç kullanmasıyla tanınırlar. Gezgini olarak sürdürdükleri hayatları kumardan kazandıkları paralarla devam ederken Barry artık ekonomik durumu iyi olan bir kadınla evlenmeyi böylece ünvan sahibi olması gerektiğini düşünmeye başlar. Soyluların bulunduğu ortamlardan birinde Sir Charles Lyndon ile evli ve bir oğlu olan Lyndon kontesi ile karşılaşır, tanışır ve yakınlaşırlar. Birçok hastalığı bulunan ve tekerlekli sandalyede yaşamını sürdüren Sir Charles Lyndon, eşi ve Barry’nin yakınlaşmasını öğrenmiştir. Barry ile bu konu hakkında yüzleştikleri akşam, Barry yanından ayrıldıktan sonra, ölür. Böylece filmin birinci kısmı sonlanır.

Sonraki “intermission” yazısıyla anlatıya ara verilir.

İkinci Bölüm: Barry Lyndon’ın Başına Gelen Talihsizlikler ve Felaketlerin Hikayesi

“Containing an Account of the Misfortunes and Disasters Which Befell Barry Lyndon”

İkinci bölüm Peder Runt’un yönettiği Barry ve Lady Lyndon’ın evlilik töreni ile başlar. Lyndon soyadını alan Barry, İngiltere’de kontesin şatosuna yerleşir. Kısa süre sonra eşini aldatmaya, çok para harcamaya ve ailenin sahip olduğu varlıkların da azalmasına sebep olmaya başlar. Evlendikleri sırada Lady Lyndon’ın on yaşında olan oğlu Lord Bullingdon da Barry’yi ilk günden beri sevmemekte ve evliliklerini onaylamamaktadır. Evliliklerinin birinci yılının sonunda Bryan Patrick isimli bir oğulları olur. Bir süre sonra da ayrı yaşamaya başlarlar. Barry, Lady Lyndon’ın çocuklarına bakması, dünyevi meşgalelerden uzak kalması gerektiğini düşünerek kendi hayatını sorumsuzca yaşamaya devam eder. Zamanla Lady Lyndon, eşi tarafından yalnız bırakılmış ve sürekli aldatılıyor olmasından dolayı melankoliye düşer. Lord Bullingdon da ruhsal ve fiziksel olarak Barry tarafından cezalandırılır.

Film, Bryan’ın sekizinci doğum günü kutlaması ile devam eder. Lord Bullingdon büyüdükçe Barry’ye olan nefreti yoğunlaşır, annesine olan düşkünlüğü de artar. Birkaç yıl sonra Barry’nin annesi Belle onlarla yaşamaya başlar. Yaptıkları bir konuşmada oğluna, onun geleceği konusundaki endişelerini dile getirir. Kendine ait parası olmayan Barry, Lady Lyndon ölürse ya da onu terk ederse mirası oğlu Lord Bullingdon’a intikal edeceği için parasız kalacaktır. Annesinin önerisiyle bu durumu önlemenin tek yolu olarak bir ünvan elde etmesi gerektiğine ikna olur ve daha önce kumar masasında tanışmış olduğu avukat ve eski hükümet bakanı Lord Hallam’dan akıl alır. Lord Hallam ünvan alabilmesi için bu tür konularla ilgilenen Lord Wendover’a yönlendirir. Barry bu uğurda birçok fedakarlıkta bulunur. Çok fazla para harcar; değerinin on katına topraklar, yüksek fiyatlı tablolar, sanat eserleri satın alır, yüksek çevreden kişilere birçok davet organize eder aynı zamanda rüşvetler de verir ancak bir ünvana sahip olamaz.

Aile hayatında ise küçük oğlu Bryan’a ilgi, sevgi ve şefkat gösterirken, Lord Bullingdon’ı kırbaça cezalandırmaya devam eder. Lady Lyndon’ın doğum gününde,

Lord Bullingdon konukların önünde Barry'ye olan nefretini ve evden ayrılma isteğini ifade eder. Bunun üzerine herkesin içinde Barry Lyndon onu acımasızca döver. Bu olay sonrası oğluna olan zalimce davranışları çevresindeki insanları ondan uzaklaştırır. Aile borç içindedir. Lady Lyndon'ın gelirinin tamamı bu ödemelere ayrılmaktadır.

Bu süreçte Barry, Bryan'la ilgilenmeye devam eder ve oğlunun isteği üzerine doğum günü için ona bir at satın alır. Anne ve babasına doğum gününden önce tek başına ata binmeyeceğine dair söz vermesine rağmen gizlice ata binen Bryan kötü bir şekilde düşer. Elleri dışında hiçbir yerini hissetmeyen çocuk iki gün sonra ölür. Olayın derin üzüntüsü içindeki Barry alkole, Lady Lyndon ise dine sığınır. Bu süreçte evin tüm idaresi Barry'nin annesine kalır. Peder Runt'ı, Lady Lyndon'ı olumsuz etkilediğini düşündüğü için işten çıkartır. Lady Lyndon yaşadığı acıya dayanamayıp zehir içerek kendini öldürmeye teşebbüs eder. Bu olay üzerine Lord Bullingdon eve döner ve onurunu temizlemek için Barry Lyndon'ı düelloya davet eder.

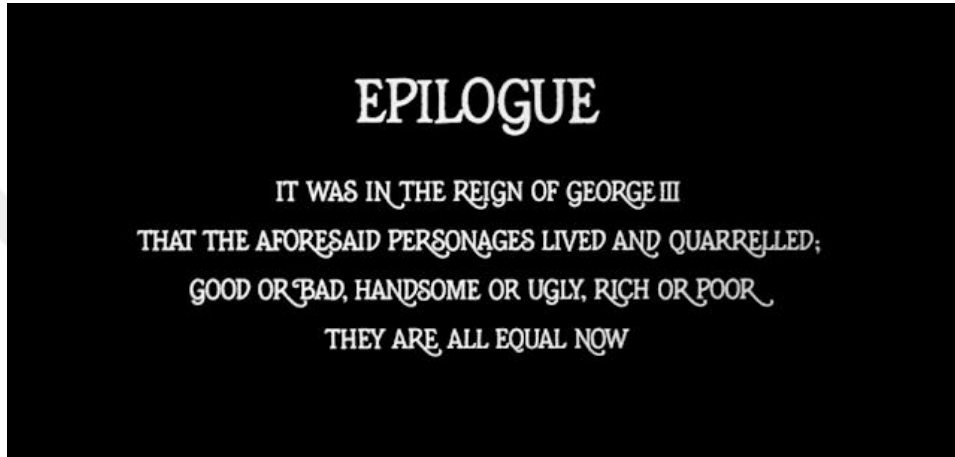
Düelloda ilk atış hakkını Lord Bullingdon kazanır. Fakat bir hata sonucu silahı boşa ateşlenir. Bunun üzerine sıra Barry'e geçer. Barry karşısında korku içinde titreyen üvey oğluna değil yere ateş eder. Kurallar gereği bu durumda ateş etme sırası tekrar Lord Bullingdon'a geçer. Bu durum karşısında düello sonlanabileceksen onurunun temizlenmediğini düşünen Lord tekrar atış hakkını kullanır ve Barry'yi bacağından yaralar.

Düello sonrası bir hana yerleştirilen Barry'nin bacağı kesilir. Lord Bullingdon ise evin tüm idaresini eline alır. Aile muhasebecileri Graham aracılığıyla Barry'e bir teklif gönderir. Bu teklif Lady Lyndon ile boşanması ve İngiltere'yi terk etmesi içindir. Bunun karşılığında kendisine yıllık beş yüz gine ödeme yapılacaktır. Aksi halde borçları sebebiyle hapis yatacaktır. Barry teklifi kabul ederek annesiyle birlikte önce İrlanda'ya doğru yola çıkar. Anlatıcı sonrasında Avrupa'ya gittiğini, kumarbazlığa eski başarısını yakalayamasa bile devam ettiğini ve Lady Lyndon'la bir daha hiç görüşmediklerini söyler.

Sonraki sahnede Lady Lyndon, Lord Bullingdon, Peder Runt ve Graham bir masa etrafında toplanmış görünürler. Lady Lyndon oğlu tarafından ona uzatılan

evrakları imzalamaktadır. Barry'nin ödemesine ilişkin evrak önüne geldiğinde bir süre durur, imzalar ve sonra diğer evrakları imzalamaya devam ederken film biter.

Sonraki sahnede ekrana sonsöz “epilogue” yansır. “*Adı geçen karakterler III. George zamanında yaşadı ve kavga etti; iyi ya da kötü, yakışıklı veya çirkin, zengin veya fakir. Artık hepsi eşit.*” (Bkz. Görsel 7.)



Görsel 7. “Barry Lyndon” (1975) filminde son sahnede yer alan kapanış metni.

Nelson (1979) Kubrick sinemasındaki eşitsizliği ele aldığı, “Barry Lyndon” a odaklanan çalışmasında, eşitsizliğin bir anlatı ilkesinden daha fazlasını temsil ettiğini, Kubrick'in geleneksel film hikâye anlatımının dar mantığını alt üst edip genişleterek bir yol olarak kullandığını, bunun kavramsal bir paradokslar sisteminden daha fazlasını ifade ettiğini, bir farklılıklar ve alternatifler evreninin tanınmasını ve dolayısıyla bu yüzyıl için uygun ve meşru bir algı biçimini temsil ettiğini belirtmiştir.

4.1.2. Filmin, William Makepeace Thackeray'ın (1844) *The Luck of Barry Lyndon* Adlı Romanı ile Karşılaştırılması

Filmin romandan ayrılan yönleri bulunmaktadır. Yüzeyde İrlandalı bir gencin düşüş ve yükseliş hikayesi anlatılmıştır. Barry'nin yükselişi ve çöküşü simetrik olarak tanımlanabilecek iki ayrı bölümde yazılmıştır. Romanda Barry, anlatının sonunda

Lady Lyndon ile evlenirken, Kubrick'in filminde evlilik neredeyse hikâyenin ortasında gerçekleşmiştir. Ayrıca, hikâyenin iki bölümü de önemli ölçüde farklıdır; Kubrick, Barry'nin düşüşünü (filmin neredeyse yarısını) tasvir etmek için önemli miktarda zaman ayırmış, filmin ilk ve ikinci kısmı arasında bir simetri ve düzen yaratmıştır. Pezzotta'ya (2013:65) göre Thackeray'de Barry'nin çöküş süresi çok farklıdır ve kitabın sadece yüzde yirmi beşini oluşturmuştur.

Kubrick filme romanda olmayan önemli sahneler eklemiştir. Klein'a (1981) göre, Barry'nin oğlu Bryan'ın doğum günü kutlaması, Bryan'ın cenaze töreni; Barry ve üvey oğlu Lord Bullingdon arasındaki düşmanlığı doruk noktasına ulaştıran düello, Lady Lyndon'ın tereddüt ettiği ve ardından Barry'nin kaderini belirlediği gibi son sahneleri hikâyeye Kubrick ilave etmiştir. Düellolar filmde ve romanda önemli bir yere sahiptir fakat işlenişleri farklı olmuştur. Filmde ilk açık hava düellosu Barry'nin babası ve diğer bir adam arasında, ikincisi Barry ve Quin arasında yine açık havada, babası gibi çerçevenin sol tarafında ve rakibi sağda durur şekilde gerçekleşmiş, her iki düelloda da atışlar yapıldığında kamera çok uzaktan çekim yapmıştır. Aynısı Barry'nin Lord Bullingdon ile son düellosu için de geçerli olmuş, Barry yine solda ve Lord Bullingdon sağda durmuş, bu kez sahne iç mekânda çekilmiştir. Romanda ise, yalnızca Yüzbaşı Quin ile yapılan ikinci düello ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Diğer düellolar arasında hiçbir bağlantı kurulmamıştır.

Filmde Bryan'ın doğum günü ve cenazesi arasında estetik düzeyde bir bağlantı oluşturulmuştur. Bryan'ın beyaz bir arabada koyunlar tarafından çekilirken etrafındaki çocukların kutlama yaptığı doğum günü sahnesinde aksiyon soldan sağa doğru ilerlemiş ve uzaklaşan kamera, sahnenin devamında Lady Lyndon'ın kadrajda oğluna eşlik edişini ve sonunda Barry'nin de koyunları çekiyor gibi görüldüğü bir anı görüntülemiştir. Cenaze sahnesinde Bryan, rahip, üvey kardeşi ve diğer insanların eşlik ettiği, yine koyunlar tarafından çekilmekte olan arabada, bu defa tabutun içindedir. Bu sefer araç sağdan sola hareket etmektedir. Kamera yürüyüşün geri kalanında Bryan'ın ebeveynlerini göstermek için uzaklaşmış, daha sonra Barry ve Lady Lyndon'a yaklaşarak ve Bryan'ı çerçevenin dışında tutarak onları keder ve umutsuzluk içinde izole etmiştir. Kubrick, mizansen ve yön bakımından benzerliklerini sunarak iki sekansı stilize etmeyi başarmıştır. Romanda Thackeray,

Bryan'ın cenazesinden kısaca bahsetmiş, doğum günü partisiyse kitapta hiç yer almamıştır.

Filmde, aynı derecede önemli şekilde, romandaki sahneler söz konusu olduğunda, bir dizi kısaltma ve genişletme–kullanılmıştır. Klein'a (1981) göre Thackeray'ın orijinal metni Kubrick tarafından hem sıkıştırılmış hem de genişletilmiştir. Barry'nin Lady Lyndon'la flört ettiği sahnelerin sayısı artırılmış, Barry'nin küstahlığı yüzünden Lord Bullingdon'ı dövdüğü sahne filmde, Barry'nin asalet ünvanına ulaşma fırsatını tümüyle kaybedişiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Kubrick romandaki iki olayı ve Lord Bullingdon'ın daha sonra Amerika'ya gitmeden önce yazdığı bir mektubu birleştirmiş ve bunun yerine Barry'nin birincil patronları Lord Hallam ve Lord Neville Wendover'ın kavgaya tanık olmasını sağlamıştır.

Klein'a (1981) göre, bu değişiklikler aynı zamanda anlatının oranını da değiştirerek dikkatimizi Barry'nin kurban olduğu ve dolayısıyla daha sempatik olduğu sahnelere yöneltmiştir. Thackeray'ın romanının onda birinden daha azı Barry'nin düşüşüne ayrılmış olsa da Kubrick filmin dörtte birinden fazlasını talihsizliği ve sıkıntısına ayırmıştır. Thackeray'ın metninde Barry, anlatının dörtte üçü geride kaldıktan sonra Lady Lyndon'la karşılaşır; ancak Barry'nin yaptığı rahat evliliğe ve sınıfsal yükselişinin sonuçlarına filmin yarısında yer verilmiştir.

Kubrick'in Thackeray'ın olay örgüsünde yaptığı değişiklikler, Barry Lyndon'ı eylemleri içsel yaşamını aydınlatmayan biri haline getirerek kahramanın esrarengiz niteliğini artırmıştır. Redmond Barry, hüznü bir dünyada hüznü bir varoluşa öncülük ederken Kubrick bu melankoliyi izleyeni büyüleyen bir şekilde aktarmış, anlatı izleyiciyi fikir oluşturmaya teşvik etmiştir.

Anlatıcı, romanda olduğu gibi filmde de kullanılmıştır. Anlatım Thackeray'den neredeyse kelimesi kelimesine alınmıştır. Thackeray'ın romanı güvenilir bir birinci tekil şahıs bakış açısıyla anlatılmışken Kubrick romanın birinci tekil şahıs anlatıcısını oldukça mesafeli, duygusuz bir üçüncü şahıs anlatıcıya uyarlamıştır. Birçok eleştirmen ve Miller'a (1976) göre anlatıcının güvenilir olmadığını, gözlemlerinin büyük gerçeklermiş gibi görüldüğünü ancak görüntülerin sağladığı gerçeklik tarafından baltalandığını öne sürmüştür. Bu yaklaşıma karşı çıkan Kozloff, anlatıcının

güvenilmez olduğunu, ancak ironik düşüncelerinin bizi anlatıdan uzaklaştırmaya hizmet ettiğini öne sürmüştür:

Bu anlatıcı, filmin dramatik yanılışmasını hiçbir zaman açıkça yok etmese de onun kasıtlı öngörülerinin tümü, belirli bir öz bilinci ima eder. Her şeyi bilen, ileri görüşlü ve ironik olan anlatıcı, izleyiciler ve olaylar arasında bir kama açar ve ara sıra doğrudan bize hitap eden açıklamalar yoluyla bizi hikâyeyi kaldırdığı noktadan gözlemlemeye davet eder (Kozloff, 1988:119).

Barry Lyndon’ın dış sesli anlatıcısı, bir karakter haline dönüşmüş, bu dış ses, filmin söyleminin ayrılmaz bir parçası olmuştur. İzleyiciye otuz kez zaman ve mekân geçişleri arasındaki boşlukları kapatmak ve böylece hipotaktik sürekliliği sağlamak için gerekli bilgileri sağlar. Klein’e (1981) göre bazen dış ses, Yedi Yıl Savaşları sırasında yağma sahnelerinin eleştirisinde olduğu gibi görüntünün birincil mesajını basitçe pekiştirmiş veya netleştirmiştir. Genellikle eyleme, Lord Lyndon’ın kalp krizi sırasında okunan alaycı gelecek ölüm ilanında olduğu gibi, ironik bir bakış açısı sağlamıştır. İki durumda, dış ses bir tür prolepsis yaratmış, Bryan’ın ölümü ve Barry’nin düşüşünün trajediyi artıracaklarını önceden bildirmesi gibi gelecekteki olaylar hakkında da önemli bilgiler vermiştir. Bu görüşü destekleyen Nelson’a (1979) göre anlatıcının aktardıkları ile Barry Lyndon’ın yaşadıkları arasındaki mesafe, kolayca fark edilebilen bir anlatısal farklılığa işaret etmektedir. Anlatıcının sesinin, Barry Lyndon’ın yükselişi ve düşüşü üzerine ironik ve sempatik yansımalarında istikrarlı ve kasıtlı olarak, birçok sıradan -bazı önemsiz ve bazı dokunaklı- çabalardan ve mücadelelerden sınırlı olsa da her şeyi bilen bir bilgi sağlayıcı olarak filmin ana karakterlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Barry Lyndon’ın pek tartışılan “anlatıcısının güvenilirliğinin, sadece görsel anlatı ile bağlantısı değil, aynı zamanda romanın ima edilen yazarının sesinin tezahürü” olmasından kaynaklandığını iddia eden Marc Napolitano (2015:14)

güvenilmezlik algısının, genellikle anlatım ile hikâye arasındaki örtüşmezliğin sonucu olduğunu fakat “güvenilirliğin de bir mutlak olmadığını” belirtir.

4.1.3. Barry Lyndon (1975) ve Edebiyat

Thackeray 19. yüzyıl Victoria dönemi İngiltere’sinin toplumsal merceğinden bir önceki yüzyılın bazı gerçek insanlarını ve olaylarını kendi çağına uygun olacak şekilde yeniden yaratmış, yüzyıl boyunca en sevilen dramatik biçim olan görgü komedisi tarzını, bir 19. yüzyıl yazarı olarak yorumlamıştır.

Arkadaşı John Bowes’un yaşadıkları, romandaki olayların temelini oluşturmuştur. Sinema uyarlaması, romanın karakterlerinin adlarını ve Thackeray’in eklediği Bryan’ın ölümü de dahil olmak üzere romanda betimlenen deneyimleri ana hatlarıyla aktarmıştır.

Kubrick, zamanımızla 18. yüzyıl arasındaki boşluğu edebiyatla da doldurmuştur. Örneğin, Barry’nin Yüzbaşı Quin ile yaptığı düellodan sonra, bir kanun kaçağı olarak, yolculuğunda onu pusuya düşüren eşkıyalar ile karşılaştığı sahnede, eşkıyalar, süslü ve kibar bir “düzyazı diliyle” konuşmaktadırlar. Barry, parasını onlara vermemek için yalvardığında, karşılık olarak: “Bay Barry, benim mesleğimde buna benzer pek çok hikâye duyuyoruz. Sizininki, haftalardır duyduğum en ilgi çekici ve dokunaklı şeylerden biri. Yine de korkarım isteğinizi yerine getiremem...” cevabını almıştır. Üst sınıfların zarif, aşırı kurallı ve kibar dilinin, alt sınıftan suçlu bir karakter tarafından kullanılması, Kubrick’in satirizminin Barry Lyndon’ın senaryosuna da mevcut olduğunu göstermektedir.

Diğer taraftan, Kuberski (2012:140) diyalogun ve dilin Kubrick filmlerindeki kullanımıyla ilgili daha radikal saptamalarda bulunmuştur. Kubrick, “sinematik konuşmayı... samimiyet, şeffaflık ve gerçeklik iddialarından” kopartmakta ve bu şekilde gerçekte “dil yapaylığını, uzlaşımına bağlılığını ve... otantik olmayışını” göstermektedir. Diyalog kullanımı için geliştirilen bu yaklaşım, filmin içinde konuşmaya “otoritesini kaybettirmekte” ve onu sinemanın yarattığı deneyimin içine almaktadır.

Bu doğrultuda, *Barry Lyndon*'daki diyaloglar, 18. yüzyıl İngiltere'sindeki toplumsal düzeninin katılığına, adap kuralları ve insan ilişkilerinde resmiyetle ilgili kaygılara ve bunların dilin kullanımını nasıl dönüştürdüğüne değinmenin ötesinde bir işleve soyunmuştur. Kuberski'nin bahsettiği otoritenin yitimi, diyalogların, filmin söyleminin aracısı, ileticisi olarak algılanma potansiyeline şüphe düşürmekte, onu başka öğelerle kaynaşarak film deneyimini tamamlayan bir diğer unsura indirgemekte ve seyirciye dilin, insanlar tarafından üzerinde uzlaşılma maksadın canlı kalamayacak inorganik bir yapı olduğunu hatırlatmaktadır.

4.1.4. Barry Lyndon (1975) Filminde Edebiyat ve Müzik

Barry Lyndon filminde dil kullanımı ve müzik arasındaki benzerlikler anlatımdaki işlevselliği ortaya çıkartarak belli paralellikler içermektedir. Kubrick hem anlatısal hem de görsel müzikal öğeleri yapılandırarak müzik ve edebi anlatımın birbirlerini tamamlamasını sağlamıştır.

Filmin anlatıcısının 18. yüzyıl edebiyatı diliyle ironik ve mesafeli anlatımı sırasında müzik aynı dönem klasik müzik bestecilerinin eserlerine yer verirken filmin duygusal tonunu da belirler. Anlatıcı film boyunca belirli zamanlarda dahil olur. Filmin tema müziği Sarabande, farklı düzenlemelerle filmin başından sonuna kadar belirli aralıklarla duyulur. Barok Dönem müziğinde kullanılan sürekli bas (basso continuo) ve süslemeler anlatıcının üslubundaki ritmik yapı ile benzerlik taşır. Filmde Barry'nin yükselişi ve düşüşü sırasında başvurduğu hileler sonucunda yaşadığı olaylar tekrar eden bir döngü içinde sunulurken, Sarabande'nin farklı düzenlemelerle kullanılması anlatıyla paralellik içerir.

Barok dönem müziğinin önemli özelliklerinden biri olan kontrastlık dil ve müzik kullanımında da görülmüştür. Barry'nin yükselişinde Lady Lyndon ile karşılaşması ile başlayan ve evlilik törenlerini de içeren sahnelerde Schubert'in Op. 100 mi bemol majör piyanolu triosun andante con moto bölümünün çalınması ve yine aynı müziğin Barry'in itibarının sarsılmış olduğu, oğlunu kaybettiği, bir bacağının düello sonrası kesildiği, Lady Lyndon'dan ayrıldığı ve bilinmezliğe doğru yol aldığı,

düşüşünü içeren filmin son sahnelerinde yinelenmesi müzikal açıdan farklı olay ve duyguları ifade etmek için kullanılmıştır. Buna paralel olarak aynı sahnelerde anlatıcının olayları soğukkanlı ve olağan bir süreç olarak anlatırken kullandığı dil mesafeli, resmi ve ironik anlatımıyla hem kontrastlık yaratmış hem de müzik ve dil arasında bütünlük sağlamıştır. Schubert'in ilk çalındığında özellikle piyano partisindeki arpejler bu anları romantize ederken dildeki ironi ile aslında bu anların çok da uzun süremeyeceğine dair bir izlenim yaratılmıştır. Müziğin kullanımı yükseliş ve düşüş olarak kendi içinde karşıtlık gösterirken, dilin kullanımı da müzikle ironik, dengeli ve organik bir bağ oluşturmuştur.

18. yüzyıl edebiyatının dili filmde kullanılan başta Barok ve Klasik dönem bestecilerinin eserleri olmak üzere Romantik dönem bestecisi Schubert'in eserleriyle de uyum göstererek anlatımı güçlendirmiştir.

Barry Lyndon 'da kullanılan dil, süslülüğüyle, filmin leitmotif'i olan müziğin ait olduğu döneme, yani Barok Dönem'e yakıştırılan aşırı süslemecilik özelliğini de akla getirir. Barok eserler, barok dönemi takip eden Klasizm dönemindeki bestelerden daha dengesiz veya karmaşık olmasalar da döneme yakıştırılan biçim yoksunluğu ve abartıyı simgeleştiren “barok” terimi, çağı tanımlamaya devam etmiştir.

4.1.5. Barry Lyndon (1975) Filminde Kamera Tekniği

Karakterlerin içsel yaşamlarının katılığının vurgulanmasına yardımcı olan bir diğer unsur da *Barry Lyndon* 'da kamera kullanımıdır. Kubrick filmlerindeki uzun çekimlerin analizi temelinde yönetmenin zaman ile ilişkisini inceleyen “*Slowness and Time Expansion in Long Takes: 2001: A Space Odyssey, Barry Lyndon, and Eyes Wide Shut*” başlıklı makalesinde, Elisa Pezzota (2017:47) “Barry Lyndon”ın yüzde 12’sinin (“en az yirmi saniye süren”) “uzun çekimlerden” oluştuğunu, bu uzun çekimlerin yüzde 69’unda kameranin “sabit olduğunu” veya sahneye yakınlaştığını veya sahnedan uzaklaştığını (zoom-in veya zoom-out yaptığını) ve yüzde 40’ında “çerçeve içindeki karakterlerin hareket etmediğini” saptamıştır. Bu, seyircilerin karakterlerle “kolaylıkla özdeşleşmesini engellemekte” ve Kubrick’in “*tableaux-vivant*”lar

oluşturabilmesini sağlamaktadır. Pezzotta'ya (2017:47) göre, makalesinde incelediği Kubrick filmografisindeki üç filmi, *2001: A Space Odyssey*'i, *Barry Lyndon*'ı ve *Eyes Wide Shut*'ı Ciment'ten yaptığı alıntıyla “provokatif bir yavaşlık... karakterize etmektedir”.

Uzun çekimlere ağırlık veren filmlerde “duygulara direngenlik”, tanımlayıcı unsurdur. Bu tarz filmlerde “karakterler duygularını dizginlemekte ve pek az eylemde bulunmaktadır”. Kameranın “sabit durduğu veya yavaş hareket ettiği... gerçekleşen olayları takip etmediği... pek çok uzun çekim” vardır ve “manzara tabloları” mevcuttur. Bu özellikler Pezzotta'ya (2017:47) göre “zamanı ön plana çıkartır, bizim zaman deneyimimizi belirler” ve “bir hareketsizlik, mekânda sabitlenmiş veya donmuş bir varoluşun hissi” ile dolarız.

Diğer taraftan, kamera grameri söz konusu olduğunda, Kubrick, filmin ilk bölümünde, seyirciye uzun çekimlerden fazlasını sunmuş, yakın çekimlerden uzak çekime geçme konusunda esnek davranmıştır. Uzak çekimden yakın çekime geçme hareketi ise ilk kez Barry'nin Lady Lyndon'ı ilk gördüğü sahnede kullanılmıştır.

Klein (1981) Kubrick'in *Barry Lyndon* filmindeki kamera kullanımı için aşağıdaki yorumu yapmıştır:

Kubrick çoğu zaman, yakın çekimle başlayan ama sonra giderek daha fazla doğal ya da sosyal manzarayı içerecek şekilde geri çekilen, insan figürlerinin artık dokunaklı bir şekilde kendi ortamları ve nesnel sınırlamaları içinde konumlandığı ters zoom çekimlerini tekrar tekrar kullanarak bizi görüntüden gerçek anlamda uzaklaştırır. Uzaklaştırıcı kamera (ters zoomlar, panoramik uzun çekimler) sahneyi nesneleştirerek tutkulu düelloyu ironik ve teatral bir ritüele indirger. (Klein:1981)

Kolker'e (1988:143) göre Kubrick, karakterlerini bir tasarım içine yerleştirmek, geçmişin biçimlerini ve formalitelerini, ritüeller olarak yeniden yaratmak ve izleyiciyi sürekli olarak görüntülerin dışsal ve içsel katılıklarından haberdar etmek için ressam estetiğini kullanmıştır.

Uysal (2017) filmin görüntü yönetmeni John Alcott'un kullandığı teknik için şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Çağın hiyerarşik, durgun toplumunu, herkesin sosyal statüsünün belli olduğu ve ilişkilerin kurallarla belirlendiği çağı yansıtmak için, durağan, iyi düzenlenmiş, dengeli çerçeveler kullanmayı tercih etmiştir. Çerçeve burada, içinde bulunan karakterlerin yaşadıkları dünyanın yansımasıdır; güçlü bir düzen ve sükûnet varken aynı zamanda toplumsal ve fiziksel alanda aşırı hareketsizlik ve toplumsal hiyerarşinin getirdiği hantallık göze çarpar” (Uysal, 2017:74).

4.1.6. Barry Lyndon (1975) Filminde Kamera Tekniği ve Müzik

Filmde kullanılan kamera teknikleri ve müzik arasında filmin anlatımını destekleyen bulgulara ulaşılmıştır.

Filmin tema müziği Sarabande'nin açılış jeneriğinden sonra ikinci kez kullanıldığı Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde çekimlerde klasik ve geniş kadrarlar, yavaş zoom-in ve simetri ön plana çıkmıştır. Müziğin ağır temposu ve ritmik bas yürüyüşleri sahnedeki gerilimin artmasına sebep olmuştur. Müzik üçüncü kez, Barry'nin oğlu Bryan'nın doğum günü hediyesi olarak aldığı atı sürerken düşmesi, yaralanması ve hayatını kaybetmesi ile tamamlanan art arda gelen iki sahnede kullanılmıştır. Bryan'nın ölüm sahnesinde Caravaggio tarzı ışık kullanımı ile mum ışığında aydınlatılan iç mekânda sabit geniş açılar tercih edilirken müziğin temposu bu çekimi desteklemiştir. Kamera yavaş zoom-in hareketleriyle sırayla Barry, Lady Lyndon ve Brayn'a yaklaşırken artan duygusal yoğunluk sarabande'nin yaylı düzenlemesini içeren müziği ile bütünleşmiştir.

Antonio Vivaldi'nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Bölüm:3 Largo bölümü Barry'in Lady Lyndon ile evlenerek sınıf atladığı, Barry Lyndon ünvanını aldığı ve tarzını benimsediği yeni hayatına devam edeceği sürecin başladığı sahnede çalınmaya

başlamıştır. Müzik ve kamera arasındaki ilişki bilinçli ve estetik bir şekilde kurulmuştur. Uzun çekimlerin kullanıldığı sahnelerde durağan ve yavaş hareket eden çekimlerin yapılması müziğin ağır temposuyla uyumlu şekilde hareket ederek görsel anlatımla bağ kurulmasını sağlamıştır. Kameranin karakterlere yavaşça yaklaştığı ve uzaklaştığı çekimlerde karakterlerin iç dünyası ve yalnızlıkları müzikle belirgin hale getirilmiştir. Müzik devam ederken Barry'nin Lady Lyndon'dan özür dilemek için yanına gittiği sahnede kamera durağan olarak kullanılmıştır. Bu durağanlık izleyicinin yüz ifadelerine odaklanmasını sağlarken, karakterlerin arasındaki uzaklığı müziğin ağır temposu ve melodisi ile sunmuştur.

Kamera ve müzik kullanımına ilişkin başka bir müzik ögesi ise *Women of Ireland*'dir. Müzik ilk olarak Barry ve kuzeni Nora Brady arasında geçen sahnenin uzaklaştırma çekimiyle başlamıştır. Kamera yavaş kaydırmalar ve takip planları kullanırken müziğin temposuna, ritmine, sakin ve akıcı olan melodisine uygun olarak hareket etmiştir. Kameranin genellikle Barry'nin bakış yönüne doğru müzikle birlikte hareket etmesi Nora'yı Barry'nin gözünden görmemizi sağlamıştır. Nora'nın yüzüne yakın çekimler yapıldığında ise kamera hareketi müziğin zarif yapısıyla bütünleşerek görsel ve işitsel bir anlatım sunmuştur. Kameranin hareket etmediği anlarda da müzik devam etmiş uzun ve statik çekimler ile de müziğin duygusal etkisini güçlendirmiştir.

4.1.7. Barry Lyndon (1975) Filminde Aydınlatma Tekniği

Her filminde değişik teknikler ortaya çıkaran yönetmen Schneider'in de belirttiği üzere (2005:602) *The Shining*'de sıklıkla kullandığı steadicam (seyyar kameralar) teknikleri gibi *Barry Lyndon*'da da farklı bir aydınlatma tekniğine başvurmuştur.

Kubrick, mum ışığıyla aydınlatılmış koyu renk mobilyalarla dolu klasik iç mekanlardaki çekimlerde doğal görüntüyü yapaylaştıracak için standart elektrik ışıkları kullanmak istememiş ve Alman Carl Zeiss mercek üreticisi firmasının Nasa'nın Apollo Projesi için tasarladığı diyafram açıklığı f/0.7 olan en çok ışık toplayan çok hızlı 50 mm lens objektiflerinden üçünü temin etmiştir. DiGiulio'a

(2022:1) göre Kubrick, standart bir yüksek hızlı lense ve yapay ışığın eklenmesine razı olmayı reddetmiş çünkü filmin hikayesi sırasında olduğu gibi yalnızca mum ışığıyla aydınlatılan görkemli evlerin doğal dokusunu ve havasını yeniden yaratmak istemiştir. Böylelikle Kubrick filminde kendisinin de hayranı olduğu, başta ressam William Hogarth olmak üzere, 18. yüzyıl tabloları gibi görünen mum ışığında çekilmiş sahneleri çekebilmiştir. (Bkz. Görsel 8.)



Görsel 8. “Barry Lyndon” (1975) Filminden Mum Işıkları ile Aydınlatılmış f/0.7 Diyafram Açıklığına Sahip Objektiflerle Çekilmiş Olan Kumar Masası Planı.

4.1.8. Barry Lyndon (1975) Filminde Aydınlatma Tekniği ve Müzik

Filmde kullanılan müzikler ve aydınlatma tekniği birbirlerini tamamlayarak filmin görsel ve işitsel anlatımını güçlendirmiştir. Filmde Şövalye Balibari’nin Tübingen Prensi ile kâğıt oynadıkları ve Barry’nin hizmetkar rolünü üstlendiği G. Paisiello’nun *Il Barbiere Di Siviglia* No:5 Cavatina eserinin çalındığı bir başka kumar masası sahnesi mum ışığı ile aydınlatılmış f/0.7 diyafram açıklığına sahip objektiflerle çekilmiştir. Paisello’nun ironik ve teatral müziği bu kumar masasında dönen hileli oyunu ve dönemin aristokratlarının kumara olan ilgisini, karakterlerin gizledikleri karanlık yanlarını mum ışığının sıcak ama tekensiz atmosferiyle birleştirmiştir.

F. Schubert'in Op. 100 No: 2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante con moto Bölümü'nün çalındığı sahnelerden biri olan Barry ve Lady Lydon'ın kumar oynadıkları sahnede, Antonio Vivaldi'nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Bölüm:3 Largo'nun çalındığı bu kez Lady Lyndon'nın iki kadınla kağıt oynadığı ve Peder Runt'un masada onlara eşlik ettiği mum ışığı ile aydınlatılmış sahnelerde de müzik ve aydınlatma tekniklerinin filmin görsel ve işitsel anlatısına önemli etkisi olmuştur.

Kubrick büyük alan derinliği kullandığı dış mekân çekimlerinde pastoral manzaraları vurgulamak için gün ışığından yararlanmış ve doğal ışıklandırmaları kullanmıştır. Bu sahnelerden biri Antonio Vivaldi'nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Bölüm:3 Largo'nun çalındığı Barry Lyndon ünvanını aldığı ve tarzını benimsediği yeni hayatına devam edeceği sürecin başladığı sahnede Barry ve Lady Lyndon at arabası ile yeşil ve mavi tonlarının hâkim olduğu sakin bir kırdan yolculuk yaparlarken kullanılan aydınlatma ve müzik arasında ironik bir kurulmuştur. Aydınlık ve açık tonlar güzel bir pastoral ortam içinde huzur etkisi verirken sahneye eşlik eden hüzünlü müzikle tezatlık oluşturulmuştur. Müzik ve görüntü arasındaki bu kurgulanma hali Barok Dönem müziğinin kontrastlık içeren yapısıyla bütünleşmiştir. Böylece Barry'nin yükselişinin aslında trajik bir sona doğru evrileceğinin ipuçları verilmiştir.

4.1.9. 18. Yüzyıl Resim Sanatının Film Üzerindeki Etkisi ve Değişen bir Çağı anlamlandırma İçin Sağladığı İzlekler

William Hogarth, Georg Stubbs, Vincent Van Gogh, Thomas Gainsborough, Johann Heinrich Füssli, John Constable ve daha birçok ressamın tabloları Kubrick'in filmlerinin içerisinde yer almıştır. Rossi (2022) Kubrick'in, sanat kitaplarından alınan çizimler ve resimlerden oluşan çok büyük bir resim dosyası biriktirmiş olduğunu ve bu resimlerin giysiler, mobilyalar, el dekorları, mimari gibi birçok şey için referans oluşturduğunu, yönetmenin film yapımcısı, sanat yönetmeni Ken Adam ve kostüm tasarımcısı Milena Canonero ile 1700'lerin resimleri üzerine konuştuklarını, arzusunun izleyiciyi doğrudan zaman boyutuna taşımak için geçmişe bir pencere açmak olduğunu belirtmiştir.

Ne var ki, burada 18. Yüzyıl İngiliz resim sanatının Barry Lyndon'ın görselliğini esinleyen örneklerine yer verirken, Kubrick'in bu yaklaşımının merkezindeki, filmin pek çok sahnesinin mizansen anlamında tablolarına benzetildiği William Hogarth'ın 18. Yüzyıl İngiliz resim sanatı için temsil ettiği yeri, tarihselliği belirtmek ve Kubrick'in bu seçiminin sadece estetik bir doygunluk, kostüm tasarımcısının iddia ettiği gibi bir dönem penceresi olmayabileceği sorusunu gündeme taşımak için önemlidir. Douglas Fordham'a (2010) göre, "The March of the Guards to Finchley" gibi eserleriyle bilinen William Hogarth, "imparatorluk öncesine ait" ve "merkantil" bir estetiği temsil eder.

Barry Lyndon, Avrupa'nın ve İngiltere'nin Yedi Yıl Savaşları ile sarsıldığı dönemde geçmektedir. Yedi Yıl Savaşları, tam olarak, saf değiştiren ve Prusya ile ittifak kuran İngiltere'nin galip çıktığı ve Avrupa'yı yeniden şekillendirirken imparatorluk dönemine geçiş yaptığı tarihsel dönüm noktalarından biridir. Fordham (2010:19) "*British Art and the Seven Years' War: Allegiance and Autonomy*" adlı eserinde, Yedi Yıl Savaşları'nın tam olarak "kültürel değişimlere" sebep olmanın yanı sıra "Hogarth'ın profesyonel" kariyerini sekteye uğratan olay olduğunu iddia eder.

Hogarth'ın "Country Dance" veya March to Finchley gibi gündelik yaşamı sembolizmayla harmanlayan tabloları, Fordham'a (2010:17) göre "karnavelesk" ve ticaretin "ulusal çıkarlar ile kesişerek 1740 ve 1750'lerde Londralı sanatçıların sanatlarını tanıtabildikleri bir retorik açıklık sunan" bir İngiltere'ye aittir. Fordham'a (2010:18) göre, Hogarth'ın "estetiği", Yedi Yıl Savaşları sonrasında "dramatik bir biçimde marjinalize edilmiş" ve Hogarth'ın temsil ettiği değerlerle simgelenen dönem, savaştan zaferle çıkan İngiltere'de, Hogarth'ı satirize eden karikatürleri de bulunan ve Kraliyet Akademisi'nin kurucularından olan, Paul Sandby gibi ressamların temsil ettiği bir döneme yerini bırakmıştır.

Bu bağlamda, 18. Yüzyıl İngiliz resim sanatının ve özellikle William Hogarth'ın seçilmiş olması, *Barry Lyndon*'ın geçtiği çağın bir "geçiş dönemi" olduğunu, Barry'nin kendini arasında bulduğu askerlerin, aristokratların ve burjuva sınıfının çehresinin bir on yıl içinde dramatik bir şekilde değişeceğinin altını çizer. Hogarth'ın sınıfları birleştiren manzaraları ve "komik tarihsel" resim kesitleri, farklı bir çağı ele vermektedir.

Kubrick'in 18. Yüzyıl İngiliz resminin öncüleri arasında Hogarth'ın tablolarını mizansenlere taşımasının farklı bir anlamı daha vardır. Hogarth, bu bağlamda birbirine zıt halk topluluklarının, askeri hizmetin yüceltilmediği, Britanya'nın tüccarlar ülkesi olarak bilindiği bir dönemin ressamıdır. Sonraki emperyal dönem ise askerlik hizmetinin yüceltileceği bir dönem olacaktır. Barry Lyndon, hikayesi içinde iki defa asker kaçağı olmuş, iki ülkenin hizmetine de sırtını dönmüştür.

Kubrick, *Barry Lyndon*'da hem İngiliz hem de Prusya ordusu betimlemelerinde, barbarlığın ve ahlaksızlığın her savaşın ana öğelerinden biri olduğunu göz ardı etmemiştir. Kuberski (2012:55) Deleuze'ün "savaşın taraflarının kendi içlerinde savaş halinde olduğu" ve her savaşın, bir tarafta "bireysel cesaret ve onur gibi" değerler tarafından motive edilen ve "yabancı ya da yapay bir amaca devşirilmiş yersiz yurtsuzlaştırılmış göçebelerin" diğer tarafta ise kariyerist hırslarla hareket eden "subayların" yer aldığı yönündeki Marksizm etkili olduğu söyleyenebilecek yorumunu alıntılarken, Kubrick'in savaşa bakışına, naif umutların değil acımasız bir gerçekçiliğin hâkim olduğunu ekler.

Barry Lyndon'da 18. Yüzyıl İngiliz resminin etkilerini gösteren tablolar ve filmde geçen planlar:



Görsel 9. *Country Dance*, William Hogarth. Collection of the Philadelphia Museum of Art in Philadelphia (1745). “Barry Lyndon” (1975) filminde iç mekân sahnesini betimleyen bir tablo.



Görsel 10. A-la-Mode Evlilik: 4. *The Toilette* William Hogarth. National Gallery, London (1743).
 “Barry Lyndon” (1975) filminde iç mekân sahnesini betimleyen bir tablo.



Görsel 11. *Marriage à-la-mode*: 2. *The Tête à Tête*, William Hogarth. National Gallery, London (1743).



Görsel 12. “Barry Lyndon” (1975) filminde William Hogarth’ın *Marriage à-la-mode: 2. The Tête à Tête* tablosunun planı.



Görsel 13. “Yoldaki Figürlerle Peyzaj” Thomas Gainsborough. Kunsthistorisches Museum (1748).



Görsel 14. “Barry Lyndon” (1975) filminde Thomas Gainsborough’un “Yoldaki Figürlerle Peyzaj” isimli tablosunun planı.



Görsel 15. *Eclipse*, George Stubbs, Fitzwilliam Museum (1769)



Görsel 16. “Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili plan.



Görsel 17. *The Nightmare*, Henry Fuseli. Detroit Institute of Arts, Michigan (1781) ve “Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili plan.



Görsel 18. *Malvern Hall*, John Constable. Tate Modern London (1809).



Görsel 19. “Barry Lyndon” (1975) filminden ilgili plan.

Diğer taraftan, sinematografide görsel sanatın ilkelerinden yararlanmak söz konusu olduğunda, Kubrick, diğer filmlerinde olduğu gibi *Barry Lyndon*’da da altın oran kullanmıştır. John Constable’ın (1809) "Malvern Hall" tablosundan esinlendiği filmin açılış sahnesi buna örnek olarak sunulabilir.



Görsel 20. “Barry Lyndon” (1975) filminin bir planında altın oran kullanımını gösteren sahne.

4.1.10. Barry Lyndon (1975) 18. Yüzyıl Resim Sanatı ve Müzik

Barry Lyndon filminde 18. yüzyıl resim estetiği ile müzik arasında kurulan ilişki, anlatının yalnızca görsel boyutunu değil, ritmik ve duygusal yapısını da belirleyen çok katmanlı bir stratejinin parçası olmuştur. Kubrick, sahneleri kurgularken Thomas Gainsborough'nun *Figures in a Landscape*, William Hogarth'ın *Marriage A-la-Mode*, *The Toilette* ve *The Tête à Tête*, George Stubbs'ın *Whistlejacket* ve *Eclipse*, John Constable'ın *Malvern Hall*, Henry Fuseli'nin *The Nightmare* tablolarından biçimsel olarak etkilenmiş ve bu kompozisyonları müzikal yapı ile birlikte yeniden düzenlemiştir. Örneğin, George Stubbs'ın *Whistlejacket* ve *Eclipse* tablolarının ilham verdiği atlı sahnelerde, kamera hareketleri ve pastoral derinlik Stubbs'ın resimsel diliyle örtüşmüş; bu sahnelerde sıklıkla müzikal sessizlik tercih edilerek, anlatıdaki gerginlik ve belirsizlik artırılmıştır. Lady Lyndon'un intihar girişiminde bulunduğu ve yatar pozisyonda görüntülendiği sahnede, Henry Fuseli'nin *The Nightmare* tablosundaki figür yerleşimi ile örtüşen görsel yapı, Antonio Vivaldi'nin *Cello Sonata in E minor, RV 40* eserinin *Largo* bölümüyle birleşerek sahnenin psikolojik yoğunluğunu derinleştirmiştir. William Hogarth'ın *The Toilette* ve *The Tête à Tête* tablolarında görülen yüzeysel zarafet ve toplumsal rol oyunları, Barry ve Lady Lyndon'un evlilik sonrası sahnelerinde mekânsal yerleşim ve dekor estetiğiyle yeniden üretilmiş; bu sahnelere eşlik eden Giovanni Paisiello'nun *Nel cor più non mi sento (Cavatina)* adlı eseri, bu yüzeysel görkemi müzikal olarak pekiştirmiştir. Benzer biçimde, John Constable'ın *Malvern Hall* tablosundaki dengeli doğa-insan ilişkisi, Barry'nin yeni aristokrat kimliğini benimsediği sahnelerdeki çerçevelemelerde yansıtılmış; bu sahnelerde yer alan Wolfgang Amadeus Mozart'ın *March from Idomeneo* eseri, bu sosyal geçişi törensel bir dille dramatize etmiştir. Filmdeki bu sahne-tablo-müzik üçlüsü, Kubrick'in yalnızca estetik bir alıntılama değil, görsel ve işitsel düzeyleri senkronize ederek zamanın, mekânın ve anlatı yoğunluğunun ritmik olarak yeniden inşasını hedeflediği bir stratejiye işaret etmektedir.

Tablo 3. “Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi

Yönetmen	Stanley Kubrick
Yapımcı	Stanley Kubrick, Jan Harlan
Senarist	Stanley Kubrick
Hikâye	William Makepeace Thackeray (The Luck of Barry Lyndon)
Anlatıcı	Michael Hordern
Müzik	Leonard Rosenman
Görüntü Yönetmeni	John Alcott
Kurgu	Tony Lawson
Stüdyo	Hawk Films, Peregrine Productions
Dağıtıcı	Warner Bros.
Türü	Dram, aşk, macera, dönem filmi
Renk	Renkli
Yapım Yılı	1975
Çıkış Tarihi	18 Aralık 1975 (İngiltere ve ABD'de aynı anda)
Süre	184 dakika
Ülke	Birleşik Krallık, ABD ortak yapımı
Dil	İngilizce (yer yer Almanca ve Fransızca)
Bütçe	11 milyon ABD doları
Hasılat	20 milyon ABD doları

Tablo 3. “Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi.

Tablo 4. “Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi

Oyuncu	Rolü
Ryan O'Neal	Redmond Barry/Barry Lyndon
Marisa Berenson	Lady Lyndon
Patrick Magee	Şövalye Balibari
Hardy Krüger	Yüzbaşı Potzdorf
Gay Hamilton	Nora Brady
Godfrey Quigley	Yüzbaşı Grogan
Steven Berkoff	Lord Ludd
Marie Kean	Belle, Barry'nin annesi
Murray Melvin	Peder Samuel Runt
Frank Middlemass	Sir Charles Reginald Lyndon
Leon Vitali	Lord Bullingdon
Dominic Savage	Lord Bullingdon'ın çocukluğu
Leonard Rossiter	Yüzbaşı John Quin
André Morell	Lord Wendover
David Morley	Bryan Patrick Lyndon
Michael Hordern	Anlatıcı (dış ses)
Diana Körner	Lischen (Alman kız)
Arthur O'Sullivan	Yüzbaşı Feeny
Billy Boyle	Seamus Feeny
Anthony Sharp	Lord Hallam

Tablo 4. “Barry Lyndon” (1975) Filminin Künyesi.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filminde kullanılan müziklerin biçimsel, anlatımsal ve işlevsel özellikleri nelerdir?

Kubrick diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de daha önce bestelenmiş müzikleri kullanmayı tercih etmiştir. Fakat, Miller'a (1976:53) göre belki de Kubrick'in hiçbir filmde müzik parçalarının seçimi bu denli uygun ve dokunaklı bir şekilde entegre edilmemiştir.

Filmin müziklerinde; İrlanda halk şarkıları, marşları, Handel, Schubert, Mozart, Vivaldi, Bach, Leclair ve Paisiello'nun eserleri yer almıştır. Filmin müziklerini Leonard Rosenman uyarlamıştır. 48. Oscar Ödülleri'nde en iyi uyarlama müzik dalında ödül kazanmıştır. Rosenman filmde yer alan on dokuz müzik eserinden on tanesini düzenlemiş ve yönetmiştir. Bu eserler soundtrack listesinde yer alan 1,6,7,8,11,13,14,15,19 numaralı parçalardır. Filmin yapımcısı ve aynı zamanda müzisyen olan Jon Harlan da filmde en önemli ikinci kompozisyon olan Schubert'in Op.100 No:2 Mi bemol majör triosunun ikinci bölümünü düzenlemiştir.

Tablo 5. Barry Lyndon (1975) Filminin Soundtrack Listesi

1. Georg Friedrich Handel	Sarabande (Main Title)
2. Seán Ó Riada	Women Of Ireland
3. [Traditional]	Piper's Maggot
4. [Traditional]	The Sea-Maiden
5. Seán Ó Riada	Tin Whistles
6. [Traditional]	The British Grenadiers
7. King Frederick II Of Prussia	Hohenfriedberger March
8. [Traditional]	Lilliburlero

9. Seán Ó Riada	Women Of Ireland
10. Wolfgang Amadeus Mozart	March From Idomeneo
11. Georg Friedrich Handel	Sarabande-Duel
12. [Traditional]	Lilliburlero
13. Franz Schubert	German Dance No. 1 in C-Major
14. Georg Friedrich Handel	Sarabande-Duel
15. Giovanni Paisiello	Il Barbiere Di Siviglia
16. Antonio Vivaldi	Cello Concerto in E-Minor Third Movement
17. Johann Sebastian Bach	Concerto For Two Harpsichords And Orchestra in C-Minor
18. Franz Schubert	Piano Trio in E-Flat Op. 100 No.2
19. Georg Friedrich Handel	Sarabande (End Title)

Tablo 5. Barry Lyndon (1975) Filminin Soundtrack Listesi'ne yer verilmiştir.

Müzikler olay örgüsü, karakterlerin davranışları ve ruh hallerine uygun olarak titizlikle seçilmiş, beyaz perdeye yansıyan eylemin zamanına ve yerine uygun olmaktan daha büyük bir işlevi yerine getirmiştir. Örneğin, Barry'nin Prusya ordusundan etkilendiğinde çalan Büyük Frederick'in *Hohenfriedberger* Marşı, Prusya birliklerinin hareketlerini uyduracakları ritmi belirlemenin ötesinde, askere alınanların üzüntülerine karşı koyan kararlı bir neşeyi yansıtmaktadır. Ordunun başkomutanı Frederick'in yürüyüşünde de otoriter bir hava yansıtılmıştır. Yine de hem bu yürüyüş hem de *The British Grenadiers* marşı, filmde, askerler için eğlence şarkıları olarak yer almış ve birleştirilmiştir.

Barry'nin "Lyndon" soyadını aldıktan sonra ait olduğu sosyal sınıfa ait sahnelere oda müziği eşlik etmiştir. Stephenson'a (1981:255) göre bu asla yüzeye çıkmasına izin verilmeyen duyguların gücünü yansıtmaktadır. Filmin, izleyiciyi

karakterlerin iç dünyalarına davet etmediğini gösteren bir diğer örnek, aristokratların simetrik zarafetiyle beyaz perdeye yansıyan tavırlarıdır.

Kate McQuiston’a (2013:92) göre, filmdeki müzik; bir yanda alt sınıfların işlevsel, fiziksel olarak aktif ve neşeli müziği, diğer yanda aristokrasinin stilize, durgun, ölçülü müziği olmak üzere iki türe ayrılmıştır. Pramaggiore’a (2015:170) göre, Kubrick film boyunca halk müziklerini ve biçimsel müzikleri yan yana getirmiştir.

Moris (2018) “Back from the dead, Kubrick, music, and the auteur” başlıklı yazısının özetinde “Barry Lyndon” filminin müzikleri için şu yorumu yapmıştır:

“Handel, Mozart, Vivaldi ve Paisiello'nun eserleri Kubrick'in on sekizinci yüzyıl resmine yaptığı ünlü görsel referansları tamamlarken, yorumcular da stil ve türlerin (İrlanda geleneksel müziği ve diğer halk müziklerinden Avrupa sanat müziğine kadar) sıralamasını filmde temsil edilen sosyal hiyerarşiyle eşleştirmişlerdir. Bu, Claudia Gorbman'ın 'auteur müzik' olarak tanımladığı şeyin tam tanımını temsil eden bir yönetmen olan auteur Kubrick ile tipik olarak ilişkilendirilen türden sofistike bir müzik uygulamasıdır.” (Moris, 2018).

Kubrick filminde diegetik ve çoğunluğu diegetik olmayan müzikler kullanmıştır. Barry’nin Yüzbaşı Quin ve Lord Bullingdon ile yaptığı düellolar sırasında duyduğumuz “Sarabande” düzenlemeleri ve Barry’nin hem Nora ile hem de Lischen’le olan sahnelerinde çalan “Women of Ireland” non diegetik kullanılmıştır.

Aynı şekilde diegetik olmayan heykellerle ve tablolarla da görsel zeminde bunu yansıtmıştır. Frank Cossa'ya (1995:81) göre Kubrick bir sanat eserini diğerinin içine gömmeye stratejisini aslında 18. yüzyıl resmiyle yansıtmıştır. Barry ve Nora arasındaki ilişkiyi yansıtan ilk sahnede “Women of Ireland” çalarken ekranda görünen çocuk heykelini ve Sarabande çalmadan önceki sahnede Barry ve dizinde oturan

Bryan'ı gölgede bırakan büyük bir aile grubunun devasa tablosunu kullanmıştır. (Bkz. Görsel 21.)



Görsel 21. “Barry Lyndon” (1975) filminde non diegetik heykel ve tablo ile ilgili planlar.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

G. F. Handel’in *HWV 437 Re minör Klavsen Süiti’nin III. Sarabande bölümü*, *Barry Lyndon* filminde sahnelerle göre hangi anlatımsal ve dramatik işlevleri üstlenmektedir?

4.3.1. Barry Lyndon Filminin Tema Müziği

Çalışmada, filmin tema müziğinin; Leonard Rosenman tarafından düzenlenen G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 re minör klavsen süitinin III. Sarabande bölümü olduğu tespit edilmiştir. Webster’a göre (2024:104) nasıl *2001: Space Odyssey* filmi R. Strauss’un *Also Sprache Zarathustra* ve *Eyes Wide Shut* da Shostakovic’in *Jazz Suit Waltz* eserleriyle tanınıyorsa, Handel’in Sarabande’ı da şüphesiz *Barry Lyndon* filminin imza müziği olmuştur.

Filmdeki ikinci en önemli müzik ise Jon Harlan tarafından revize edilen F. Schubert’in Op. 100 No: 2 mi bemol majör piyanolu triosunun ikinci bölümü andante con moto’dur. Webster (2024:101) Handel’in Sarabande’ından sonra filmin

tartışmasız en önemli ikinci müzik parçasını Schubert'in piyano üçlüsü olarak tanımlamıştır.

McQuisten (2013:87) müzik kullanımının bu filmde farklı bir kurguya sahip olduğunu ve Kubrick'in filmlerinde bugüne kadar hiçbir durumda müzikal malzemenin bu kadar önemli ölçüde değiştirilmediğini iddia etmiştir. Bu bölümde bu iki eserin görüntü, duygusal ton ve müzik ile ilişkisi incelenmiştir.

4.3.1.1. G.F. Handel'in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü

George Frideric Handel, eserini 1703 ve 1706 yılları arasında solo klavsen için bestelemiştir. Bir tema ve aynı uzunlukta iki çeşitlemeden oluşmaktadır.

Barry Lyndon filminin teması ve leitmotif müziği olarak, karakterleri, olayları ve fikirleri birbirine bağlamıştır. Nondiegetik olarak kullanılmıştır

Ana karakter Barry Lyndon'ın hem yüzeydeki ana hikayesi hem de yan hikayesinin anlatımında etkin olarak kullanılmıştır. H. Berlioz'da "idée fixe", F. Lizst'te "monotematizm" ve R. Wagner'de "leitmotif" olarak tanım bulan yapının film müziklerinde de kullanıldığı bilinmektedir. Bordwell (1960:9-10) 1920'lerin sonundan başlayarak 1950'lerin sonlarına kadar, klasik Hollywood müziğinde en yaygın ilkenin leitmotif olduğunu belirtmiştir. Bu yıllar içindeki filmleri incelediğimizde belirli kişi, nesne ve olaylarla ilişkilendirilen müziklerin film içinde çok sık olarak karşımıza çıktığını görmemiz mümkündür. Mcqueston'a (2005:33) göre sonraki yıllarda leitmotiflerin film içerisindeki sürekliliği azalmış olsa da bu yapı yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir.

Sarabande'nin teması A A' formundadır. Re minör tonalitesinde on altı ölçüden oluşan periyod simetrik ve paralel iki cümleden oluşur. Bu cümleler iki ölçülük bir ana motifin "expoizyonu" ve onun tekrarını içerir.

Birinci/Öncü Cümle (Antecedent Phrase): Re minör tonalitesinde başlar. Ana motif a1 ve a2 olmak üzere iki kısma ayrılır. Sekizinci ölçüde frigyan yarım kadans ile sona erer.

İkinci/Sonraki Cümle (Consequent Phrase): Dokuzuncu ölçüde ana tonalitede başlar. On üçüncü ölçüde bas yürüyüşü daha hareketli ve dinamik olarak gelir. Son ölçüde tüm notalar aynı ritmik yapı ile hareket eder. Otantik mükemmel tam kadans ile biter.

Eserin tonal ilerleyişi, form yapısına ve dönemine uygundur. Kaçış notası (escape tone-e), geçiş notası (passing tone-p), destekleyici nota (appoggiatura -ap), öngelen nota (anticipation-a) olmak üzere süslemeler kullanılmıştır. (Bkz. Materyal 1.)

Suite en ré mineur - HWV 437

Sarabande

Georg Friedrich Händel
(1685-1759)

Orgue ou Clavecin

Measures 1-4: A, e, d (f), A, F, C, A, e, p

Measures 5-8: g, d, B, A, Frig yarım kadans

Measures 9-12: A, d, A, F, C, A, e, p

Measures 13-16: g, F, g, d, KADANS a)

Chord symbols: I, V, III, VII, IV, I, VI₇, IV₆, V, I, V, III, I, VI, IV, K₄⁶, V₇, I

Materyal 1. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Sütinin III. Sarabande bölümünün armonik analizi.

Tablo 6. Form Analizi

Birinci/Öncü Cümle (Antecedent Phrase)	İkinci/Sonraki Cümle (Consequent Phrase)
A	A'
1-8	9-16
d-A-F-C-g-d-Bb g/Bb-A	d-A-F-C-g-F-g-d
i-V-iii-vii-iv-i-vi-iv6-V	i-V-iii-vii-iv v56→-iii-i-vi-iv-k46-V-i

Tablo 6. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Sütinin III. Sarabande bölümünün Form analizi.

Filmin ana jeneriğinde, Barry’nin Yüzbaşı Quin’le düello sahnesinde, Bryan’ın doğum günü için at istediği sahnede, Bryan’ın ölüm ve cenaze töreninde, Lord Bullingdon ile gerçekleştirdiği düello sahnesinde, Barry’nin bacağı kesildikten sonra annesi ile yerleştikleri bir handa geçen sahnede ve filmin son jeneriğinde olmak üzere yedi farklı sahnede kullanılmıştır. 27 Aralık 1975 tarihinde piyasaya sürülen 49:48 uzunluğundaki müzik albümünde sırasıyla 1,11,15 ve 19 numaralı parçalar olarak yer almıştır.

Leonard Rosenman, sahnelerin uzunluğuna, olay örgüsüne, karakterlerin ruh halleri ve yoğunluğuna göre Sarabande’ı çok sayıda varyasyon halinde düzenlemiştir. Derin tınlar, vurmali artikülasyonlar, ritmik çeşitlilikler yaratmıştır. Sarabande, orkestra, quartet, viyolonsel solo ve timpaninin solist enstrüman olarak yer aldığı farklı orkestrasyonlarla kullanılmıştır.

Barry Lyndon’da yer alan Sarabande, İngiliz stilinde, yavaş tempoda, ostinato ritminde, netlik yaratan hemiola ile bir sonuç kalıbını benimsemiştir. 17. yüzyılın başlarına kadar kullanılan Folia formu ile, 3/2’lik ölçüde ikinci zamanı vurgulaması yönüyle benzerlik göstermiştir. Folia, Mcquiston’a (2013) göre *Barry Lyndon*’a

karakterlerin yaşamlarının boşunallığı ya da maddi arayışlarındaki budalallığı üzerine bir yorum olarak da anlam katmıştır.

Eser, farklı duygu durumlarını ifade eden sahnelerde kullanılmıştır. Örneğin, ilk sahnede ve son jenerikte ölüm ve ölüm tehdidini vurgularken, Bryan ve Redmond'un kılıç sahnesinde ve Bryan'ın doğum günü için bir at istediği kısımlarda mutluluk ve masumiyetle ilişkilendirilmiştir. En güçlü, en yüksek volümlü, en geniş orkestrasyonlu ve en dramatik şekliyle ise, Barry'nin Bryan'a Fransız kalesine gizlice girme hikayesini anlatmasıyla başlayan Bryan'ın cenaze töreni sahnesinde kullanılmıştır. Bu sahnedeki kullanımı Mcquiston'a (2013) göre, filmin Sarabande üzerinden çerçevelediği hırsla ölüm arasındaki nihai denklemi, Redmond'un materyalizmi ve soyluluk hırslarının bir sonucu olarak Bryan'ın kaderinde en açık şekilde ortaya koymaktadır.

Sarabande, cenaze sahnesinden sonra tekrar duyulduğunda bu kez filmde sesi ve enerjisi düşürülmüş olarak yer almıştır. Rosenman bu etkiyi yaratmak için yaylılardaki bas seslerini öne çıkarmıştır.

Jana Branch ve John Izod'a (2003:6) göre bu düzenleme hem Barry'nin hırslarının altını çizmekte hem de eski düzenin ihtişamını ifade etmektedir; bu düzenleme, anlatım varyasyonlarında tekrarlanmıştır. Örneğin, Barry'nin *annus horribilis*'i sırasında timpani ve pizzicato bas, müziğe bir cenaze marşı etkisi vermiştir. Genel anlamda Sarabande'nin, yaşamı boyunca Barry'yi, anlatıcıyı ve izleyiciyi durmadan zorlayan bir tören alayı olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Birinci Sahne (Sarabande Main Title)

Sarabande, ilk kez "Warner Bros Pictures" logosu ile açılan filmin başlangıç jeneriğinde yer alan altı çekimde elli saniye süresince çalınır. Siyah bir ekran görüntüsü ile sonlanır ve ilk sahne olan düelloya bağlanır. Bu ilk sahnede izleyici karakterlerden ve olaydan, müziğin tam kadansla sonlanması ve görüntüdeki taş duvar figürünün yarattığı metafor sebebiyle ayrılır. Ön plandaki taş duvar düellonun tarih olarak geçmişte kalmış olduğunu yansıtır. Filmin Sarabande ile açılması ve ilk

sahnenin bir düello sahnesi olması, hem müzik ve düellonun filmdeki yerini izleyiciye sunmak açısından hem de filmi, metni ve alt metinleri anlama ve anlamlandırma noktasında dikkat çekicidir.

Ficher’e (2012:5) göre, bu kısa sahnede Kubrick bir resim çizer ve onu hayata geçirir. Düelloyu, arketipik özelliklerini ifade etmek için sinematografik araçlar kullanarak kurgunun içine hapsedmiştir.

Sarabande’ın film müziği kaydını National Philharmonic Orchestra seslendirmiştir. İlk olarak on altı ölçülük orkestral versiyonu ile duyurulur. (Bkz. Materyal 2.)

Materyal 2. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün 1-16. Ölçüleri.

İkinci Sahne (Barry ve Yüzbaşı Quin arasındaki düello sahnesi)

Sarabande filmde ikinci kez 21.13’te Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen filmdeki ikinci düello sahnesinde beş dakika on dört saniye boyunca altı kez, farklı orkestrasyon düzenlemeleriyle duyurulur. Müzik arka planda çalarken ortam sesleri ve diyaloglar sekans içinde diegetik olarak yer alır.

Tema, timpaninin solist enstrüman olarak kullanıldığı düzenlemesi ile kamera yakın çekiminde (CU) göl kenarında bir masada iki kişi tarafından hazırlanan tabancalara yaklaşırken (zoom in) başlar. (Bkz. Görsel 22.)



Görsel 22. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinin başladığı plan.

Eser timpani ile devam ederken kamera yavaşça uzaklaşarak (zoom-out) tabancaları hazırlayanlardan birinin Nora’nın kardeşi, diğerinin ise Grogan olduğunu gösterir. Devamında çok uzun çekim (ELS) yaparak sırayla sağ tarafta Quin’i ve Barry’nin kuzenini, sol tarafta Barry’yi tüm manzara ile kadrage alır ve görüntü durur. (Bkz. Görsel 23.)



Görsel 23. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde çok uzun çekim (ELS) planı.

Kameranın orta ölçekli çekim (MS) ile hareket ettiği, Nora’nın kardeşinin Yüzbaşı Quin’e tabancasını verdiği sırada (22.01) Sarabande’in teması ikinci kez baştan çalınır. (Bkz. Görsel 24.)



Görsel 24. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MS) ile “Sarabande” temasının ikinci kez çalındığı plan.

Sarabande’in üçüncü tekrarı; Grogan’ın Barry’i düellodan vazgeçirmeye çalıştığı konuşmasının devamındaki sekansta ona on gine teklif ettiği sırada (22.47) orta ölçekli çekim (MS) ile başlar. (Bkz. Görsel 25.)



Görsel 25. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MC) ile “Sarabande” temasının üçüncü kez çalındığı plan.

Barry’nin teklifi reddettiği, Quin’den özür dilemeyeceğini belirttiği yine orta ölçekli (MS) çekimden sonra kameranın Yüzbaşı Quin’i yakın çekimde (CU) gösterdiği sırada (23.36) Sarabande dördüncü kez tekrar başlar. Bu kez kontrbaslar orkestrasyona dahil olmuştur. (Bkz. Görsel 26.)



Görsel 26. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde kameranın Yüzbaşı Quin’i orta ölçekli çekim (CU) ile gösterdiği sahnede “Sarabande” temasının dördüncü kez çalındığı sahne.

Sarabande beşinci kez, düello başlamak üzereyken Barry’nin Grogan’dan tabancasını teslim aldığı, Quin’le karşı karşıya geldiği, diğer herkesin kenara çekildiği uzun çekim planda (LS) duyulur. (24.23) Müzik timpani ve yaylılar ile devam eder. (Bkz. Görsel 27.)



Görsel 27. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde uzun çekim (LS) ile “Sarabande” temasının beşinci kez çalındığı sahne.

Sahnenin devamında düelloda önce Barry’nin ateş ettiği, Quin’in yere düştüğü, sırayla Nora’nın kardeşlerinin, Grogan’ın ve son olarak Barry’nin koşarak Quin’in başında toplandığı (25.11) orta ölçekli çekimde (MS) Sarabande altıncı kez duyulur. (Bkz. Görsel 28.)



Görsel 28. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde orta ölçekli çekim (MS) ile “Sarabande” temasının altıncı kez çalındığı sahne.

Müzik, Yüzbaşı Quin'in öldüğünü düşünen Barry'nin kuzeni ile sonraki sahnede at üstünde uzaklaşırken göründükleri uzun çekimin (LS) başında sonlanır. (Bkz. Görsel 29.)



Görsel 29. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düellonun sonrasında Barry ve kuzenini uzun çekim (LS) ile göründükleri, “Sarabande” temasının sonlandığı sahne.

Sarabande’ın ikinci kez kullanıldığı Barry’nin filmdeki bu ilk düello sahnesi hem onun yükselişini hazırlayan bir olay olarak hem de karakteri hakkında izleyiciye fikir vermesi yönünden dikkat çekicidir. Romanda on beş yaşında, filmdeyse belirtilmese de daha büyük olan Barry’nin, yüzeyde ilk aşkı Nora Brady için Yüzbaşı Quin ile bu düelloya girdiği, alt metinde ise, düellonun sonucunda kazansa bile kaçması gerekeceğinden, kendini kanıtlama isteğiyle hareket ettiği görülür. Bu davranışının sonucunda Nora ve Yüzbaşı Quin’in evlenmelerini engelleyerek aileyi maddi olarak zarara da uğratmış olur.

Bununla birlikte filmin ilk sahnesinde babasının bir at anlaşmazlığı sebebiyle girdiği düelloda hayatını kaybetmesi filmin geçtiği dönemin düello geleneğini yansıtır. Sahnelerde her iki düello da açık alanda aydınlık bir havada gerçekleşir.

Müzik, timpaninin solist enstrüman olarak kullanıldığı bu düzenlemede sırayla viyolonsel, kontrbas ve klavsenin orkestrasyona dahil olması ile düello hazırlıklarına, düello anına, diyaloglara uygun olarak ilerler. Müziğin ritmindeki ısrarcı vurgu

Barry'nin ölüm kalım ortamında kalma zorunluluğunu, kaçış seçeneği olmadığını, kimi zaman bakışlarına ürkme ve tecrübesizlik yansısa da kararından vazgeçmeyeceğini, kararlılığını, yaşına uygun olarak korkusuz ve cesur bir genç olarak karakterini izleyiciye yansıtır. Tüm bu duyguları ve hikâyenin ilerleyişini orkestrasyon, ritmik dinamizm ve cressendo ile gerçekleştirir.

Üçüncü Sahne

Sarabande filmde üçüncü kez, art arda gelen iki sahnede kullanılmıştır. Toplamda on dört dakika süren bu iki sahnenin bir dakika dokuz saniye dışında kalan süresinde Sarabande çalınır.

Eser viyolonsel ve kontrbas düzenlemesi ile altı kez tekrar ederek dört dakika otuz beş saniye boyunca kesintisiz olarak duyulur.

Müzik, kameranın orta ölçekli çekiminde (MC) 02.20.46'da Barry ve Bryan'ın bahçede eskrim yaptıkları sahnede başlar. Dış ses, Barry'nin hataları olmuş olsa da oğlunu seven şefkatli ve iyi bir baba olduğundan söz eder. (Bkz. Görsel 30.)



Görsel 30. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan'ın eskrim yaptıkları sahne.

Sarabande'nin ilk tekrarının bitişiye doğru anlatıcı romanda olmayan ama filmde yer verilen kriket sahnesinde Barry'nin hayatı sona ererken “fakir, yalnız ve çocuksuz” olacağını söyler. Bu söylem bize filmin sonunu önceden haber vermesi

açısından önemlidir. Sonraki sahnede Bryan'ın oyundaki topa vurması ile başlayan yakın çekim uzaklaşarak Barry ve Peder Runt'un aynı şekilde duruşlarını gösterir. Böylelikle Barry'nin Lord Bullingdon ile olan düellosunda bacağından yaralanacağı sahnenin hazırlığını yapar. (Bkz. Görsel 31.)



Görsel 31. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry'nin Lord Bullingdon ile olan düellosunda bacağından yaralanacağı sahnenin hazırlığını gösteren plan.

Yarım kadansla biten ilk cümlede yüzeyde konforlu ve huzurlu bir yaşantı süren, oğullarını seven mutlu bir aile ve şefkatli bir baba resmedilirken ikinci cümle tam kadansla bittiğinde artık Sarabande hem filmin sonunu hem de ilişkilendirdiği ölüm temasını yansıtmaktadır. (Bkz. Materyal 3.)



Materyal 3. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Sütinin III. Sarabande bölümünün 33-48. Ölçüleri.

İkinci tekrarı, 02.21.34’te solda Barry’nin ve yanında Bryan’ın ata bindikleri sahnede kameranın uzun çekimi (LS) ile başlar. Anlatıcının sesi yerini Barry ve Bryan’ın konuşmalarına bırakır. Bryan’ın kendisi için bir at istediği sahnede at üstünde ilerlerlerken temanın on dördüncü ölçüsünde kamera her ikisini de karşıdan gösterir ve kadans ölçüsü ile diğer sahneye bağlanarak tekrarı tamamlar. (Bkz. Görsel 32.)



Görsel 32. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın ata bindikleri plan.

Üçüncü tekrarı 02.22.21’de Barry’nin Bryan’a alacağı at için pazarlık yaptığı sahnede, kameranın orta ölçekli çekiminde (MC) temanın viyolonselde bir oktav üstten gelmesiyle başlar. (Bkz. Görsel 33.)



Görsel 33. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Bryan’a alacağı at için pazarlık yaptığı sahne.

Dördüncü tekrarı 02.23.10’de Barry ve ailesinin yemek masasında oturdukları uzaktan çekilen sahnede duyulur. Temanın birinci cümlesi çalınırken diyalog yoktur ancak yemek servisi yapan görevlilerin adımlarının sesi dikkati çeker. İkinci cümleinin üçüncü ölçüsünde Bryan konuşmaya başlar.

Kapalı alanda çekilen sahne, odanın yüksek camından gelen doğal ortam ışığıyla aydınlatılmıştır, mobilyalar ve karakterlerin kıyafetleri de pastel renk tonlarında görüntülenir. (Bkz. Görsel 34.)



Görsel 34. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve ailesinin yemek masasında doğal ortam ışığı ile aydınlatılmış olan planı.

Beşinci tekrarı 02.23.58’de masada Barry ve Bryan’ın at için konuştukları sahnede Barry’nin yakın çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 35.)



Görsel 35. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin yakın çekimi.

Altıncı tekrarı 02.24.46’da Barry ve Bryan’ın sarıldıkları sahnenin devamında viyolonsel bir oktav aşağıdan çalması ile başlar. (Bkz. Görsel 36.)



Görsel 36. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın sarıldıkları sahne.

Eserin bu son tekrarında ikinci cümle kısaltılmış olarak çalınır. Cümlenin ikinci ölçüsü on dördüncü ölçüye bağlanır ve tamamlanır. Müzik, 02.25.33’te kameranın uzun çekiminde Peder Runt’ın, Bryan’nın Doolan Çiftliği’nde hala evcilleştirilmekte olan müstakbel atıyla buluşmaya gittiğini söylemek için, Barry’nin odasına girdiği ve ona doğru yürüdüğü sahnede sonlanır.

Dördüncü Sahne

Sarabande tekrar bu kez orkestra düzenlemesi ile 02.27.24’te Bryan’ın attan düşerek yaralanmasının ardından, Barry’nin oğlu için doktor çağırılmasını emrettiği sahnenin devamında yaşadıkları köşkün uzaktan çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 37.)



Görsel 37. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının başladığı dördüncü sahnenin uzak çekimi (LS).

İkinci tekrarı 02.28.16’da Bryan’ın, anne ve babası yanındayken yatağında sargılı bir şekilde yattığı yakın çekim görüntüsü ile başlar. (Bkz. Görsel 38.)



Görsel 38. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının ikinci tekrarında Bryan’ın yakın çekimi (CS).

Üçüncü tekrarı 02:29:07’de Bryan’ın, annesinin elini tutmak istediğini söylediği yakın çekim görüntüsü ile başlar. (Bkz. Görsel 39.)



Görsel 39. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının üçüncü tekrarında Bryan ve Lady Lydon’ın yakın çekimi (CS).

Dördüncü tekrarı 02.30.00’da Bryan’ın ve Barry’nin orta ölçekli kamera çekimi ile başlar. Bryan babasından, daha önce Schubert’in Bir Alman Dansı No:1 çalarken anlattığı savaş sırasındaki kahramanlık hikayesini anlatmasını ister. Barry anlatırken gözyaşlarını tutamaz ve hikâyeye devam edemez. (Bkz. Görsel 40.)



Görsel 40. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dördüncü tekrarında Bryan ve Barry’nin orta ölçekli çekimi (MCS).

Beşinci tekrarı, temaların ikişer kez tekrar edilmesi ve kısaltılmış olarak kodaya bağlanmasıyla düzenlenmiştir. Eserin en yoğun ve volümlü kısmı tüm orkestra

versiyonu ile burada en uzun şekli ile duyurulur. 02.30.57’de Sarabande Bryan’ın tabutunun iki koyun tarafından çekilen arabadaki orta ölçekli çekimi ile başlar ve kamera Sarabande’ın ikinci kısmında uzaklaşır. Peder Runt’ın sesli olarak okuduğu dualar eşliğinde, Barry ve Lady Lyndon ile trajediden perişan olmuş insanlarla birlikte mezarlığa doğru götürülür. (Bkz. Görsel 41.)



Görsel 41. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının beşinci tekrarında Bryan’ın mezarlığa götürüldüğü orta ölçekli çekim (MCS).

Sarabande bu bitişten sonra tekrar yaylı quartet düzenlemesi ile altıncı kez 02.32.11’de Barry’i bilincini kaybetmiş bir şekilde uyuyakaldığı yerden taşımak için odaya giren görevlilerin ve annesinin olduğu sahnenin uzun çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 42.)



Görsel 42. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının altıncı tekrarında uzun çekim (LS) ile başlayan sahne.

Yedinci tekrarı 02.33.00’da başlar. On saniye sonra Peder Runt ile çok üzgün durumda ve kendini dine adayan Lady Lyndon orta ölçekli çekimle sahnede görünür. (Bkz. Görsel 43.)



Görsel 43. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının yedinci tekrarında orta ölçekli çekim (MCS) ile Peder Runt ve Lady Lyndon’ın olduğu sahne.

Sarabande 02.33.56’da Hackton Köşkü’nün uzaktan çekimi ile kısaltılmış tema ve coda ile biter. (Bkz. Görsel 44.)



Görsel 44. “Barry Lyndon” (1975) filminde Hackton Köşkü’nün uzak çekimi.

Beşinci SAHNE (Düello Sahnesi)

Sarabande, dördüncü kez Barry ve Lord Bullingdon arasında gerçekleşen, filmdeki üçüncü düello sahnesinde yaklaşık dokuz dakika boyunca on dört kez çalınır. Düello boyunca müzik ve görüntü yine eşit bir zemine yerleştirilmiş olarak kullanılır.

Bu düzenlemede müzikle karakterlerin içinde bulundukları duruma ilişkin algıları doğrudan etkileyecek değişiklikler bulunur. Tema aynı şekilde duyulurken gerilim artırılır.

İlk olarak 02.40.10'da kameranın uzun çekimi ile Lord Bullingdon'ın içeri girdiği sahnede timpani ile başlar. Barry'e doğru yürürken adımları ve yere vurduğu bastonunun sesi belirgin şekilde müziğe eşlik eder. (Bkz. Görsel 45.)



Görsel 45. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının timpani ile başladığı beşinci düello sahnesinin ilk uzun çekimi (LS).

İkinci tekrarı 02.40.57'de Lord Bullingdon'ın Barry'nin olduğu odaya sol taraftan girerek yürümeye devam ettiği sahnede kameranın orta ölçekli çekimi ile başlar. Yarım kadanstan önce küçük bir ritmik değişiklik ile adım sesleri müziğe dahil edilir ve yarım kadanstan belirginliği azalır. Temanın ikinci cümlesi tam kadansta bittiğinde arka planda bir masanın etrafında bulunan beş kişinin hareketsiz görüntüsü ekrana yansır. (Bkz. Görsel 46.)



Görsel 46. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının ikinci cümlesi tam kadans ile bittiğinde arka plan.

Üçüncü tekrarı 2.41.45’te Lord Bullingdon’ın konuşmaya başladığı sahnenin orta ölçekli çekimi ile başlar. Timpani temayı çalarken bir önceki tekrarına göre daha az sesle ve Lord Bullingdon’ın konuşmasına eşlik eder şekilde duyulur. (Bkz. Görsel 47.)



Görsel 47. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının üçüncü tekrarının başladığı orta ölçekli çekimde Lord Bullington.

Dördüncü tekrarı, ikinci cümlelerin beşinci ölçüsünün ikinci zamanında yer değişikliği yapılarak düellonun gerçekleşeceği bir ambarda 02.42.33’te düello için

tabancaların hazırlandığı yakın çekimle başlar. Timpaninin çaldığı temaya karakterlerin ve güvercinlerin diegetik sesleri de dahil olur. (Bkz. Görsel 48.)



Görsel 48. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dördüncü tekrarında ikinci cümlelerin beşinci ölçüsünün ikinci zamanında tabancaların hazırlandığı yakın çekim.

Beşinci tekrarı 02.43.20’de Barry’nin tabancasını aldığı orta ölçekli çekim ile başlar. Barry’nin Yüzbaşı Quin’le olan düellosundan farklı olarak altı kişi sahnede yer alır. Her ikisinin de yanında ikişer yardımcısı bulunur ve yardımcıların düello kuralları ve atışlar hakkındaki konuşmaları düellonun farklı sınıflar arasında farklı işleyişler ile de uygulandığını gösterir. (Bkz. Görsel 49.)



Görsel 49. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” bölümünün beşinci tekrarının başladığı orta ölçekli çekim.

Altıncı tekrarı 02.44.07’de orta ölçekli çekim ile başlar. Kontrbaslar orkestrasyona dahil olur. Lord Bullingdon ilk atışı yapmak üzere yerine geçer. Yardımcısının yere atış çizgisini çizmesiyle tema tam kadans ile ikinci cümleyi tamamlar. (Bkz. Görsel 50.)



Görsel 50. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının altıncı tekrarında tam kadans ile ikinci cümlelerin tamamlandığı sahne.

Yedinci tekrarı 02.44.54’te yardımcının Barry’nin yerini belirlemek üzere sesli bir şekilde yürüyerek saymaya başladığı uzun çekimle duyulur. (Bkz. Görsel 51.)



Görsel 51. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının yedinci tekrarının başladığı uzun çekim.

Sekizinci tekrarı bir önceki sahnenin devamında aynı orkestrasyon ve zamanlama düzeni ile 02.45.42’de Barry’nin yakın çekimiyle başlar. (Bkz. Görsel 52.)



Görsel 52. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının sekizinci tekrarı başladığında Barry Lyndon’ın yakın çekimi.

Dokuzuncu tekrarı Lord Bullingdon’un kazara tabancasını ateşlemesinden sonra 02.46.30’da orta ölçekli çekim ile başlar. (Bkz. Görsel 53.)



Görsel 53. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının dokuzuncu tekrarının başladığı Lord Bullington’un orta ölçekli çekimi.

Onuncu tekrarı 02.47.18’de atış sırasının Barry’e geçtiğinin belirtilmesinden sonra Lord Bullingdon’ın endişe dolu bekleyişi sırasında başlar. Müziğin ısrarlı tekrarı yine az diyalog içeren bu gerilim dolu sahnenin heyecanını giderek artırmaya devam eder. (Bkz. Görsel 54.)



Görsel 54. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının onuncu tekrarının başladığı sahne.

On birinci tekrarı 02.48.05’te Lord Bullingdon’ın heyecan ve korkudan dolayı bedensel olarak da kötüleşerek kenarda kustuğu sahnenin devamında tekrar atış yerine doğru hareket etmeye başladığı orta uzunluktaki çekimle başlar. (Bkz. Görsel 55.)



Görsel 55. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on birinci tekrarının başladığı sahne.

On ikinci tekrarı 02.48.54'te Lord Bullingdon'ın orta çekimle görüldüğü, diğer herkesin ve havadaki güvercinlerin bir kısmının da kadrajın içinde olduğu sırada başlar. Aynı orkestrasyonla devam ederken güvercinlerin sesleri diegetik olarak duyulur. (Bkz. Görsel 56.)



Görsel 56. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on ikinci tekrarının başladığı sahne.

On üçüncü tekrarı 02.49.41'de Lord Bullingdon'ın orta ölçekli çekimi ile “onurum temizlenmeli” cümlesini söylediği esnada başlar. (Bkz. Görsel 57.)



Görsel 57. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on üçüncü tekrarının başladığı sahne.

On dördüncü tekrarı 02.50.28’de Barry’nin yakın çekimde görüldüğü Lord Bullingdon’ın atışını karşılamak için hazır olduğunu ifade ettiği sahne ile başlar. (Bkz. Görsel 58.)



Görsel 58. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” temasının on dördüncü tekrarının başladığı sırada Barry’nin yakın çekimde görüldüğü sahne.

Sarabande Barry’nin bacağından vurulduğu sahnenin devamında 02.51.14’te Lord Bullingdon’un orta ölçekli çekimi ile biter. (Bkz. Görsel 59.)



Görsel 59. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Sarabande” bölümünün tamamlandığı sırada Lord Bullingdon’un orta ölçekli planı.

Altıncı Sahne

Barry düellodan sonra bir hana taşınır ve orada yaralanan bacağı kesilmek zorunda kalınır. Annesi ile kâğıt oynadıkları sahnede (02.53.51) Sarabande tekrar duyulur. (Bkz. Görsel 60.)



Görsel 60. “Barry Lyndon” (1975) “Sarabande” bölümünün altıncı sahnede başladığı plan.

Müzik elli üç saniye boyunca bir kere çalınır. Viyolonsel solo ve kontrbas pizzicatto düzenlemesi ile yer alır. (Bkz. Materyal 4.)



Materyal 4. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün viyolonsel solo ve kontrbas düzenlemesinin 33-48. Ölçüleri.

Yedinci Sahne (End Title)

Sarabande'nın on altı ölçülük teması, filmin bitiş jeneriğinde dört kez farklı orkestrasyon ile toplam 198 saniye (3.18) süresince çalınır. Bu orkestrasyon, klavsen, timpani, birinci keman, ikinci keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas olarak oluşmaktadır.

Tema ilk olarak, başlangıç jeneriğinde olduğu gibi, yaylı orkestra düzenlemesiyle elli saniye sürer. Klavsende sağ el için yazılmış akorlar, sırasıyla kemanlar ve viyolalar tarafından katlanır. Viyolonseller ve kontrbaslar ise klavsendeki sol el partisini destekler. Temanın orijinalinde klavsende sağ el partisinde ölçünün üçüncü zamanının ikinci yarısında bulunan kaçış (e), geçiş (p), destekleyici (ap) ve öngelen (a) notaları, bu düzenlemede birinci ve ikinci kemanlarda duyulur. Bu detaylı orkestrasyon, temanın farklı enstrümanlar aracılığıyla zenginleştirilmiş bir yorumunu sunar. (Bkz. Materyal 5.)

G. F. Händel

Materyal 5. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün orkestral düzenlemesinin 1-8. Ölçüleri.

Temanın ikinci tekrarı kırk yedi saniye boyunca viyolonsel ve kontrbasta gelir. Viyolonsel temayı çalar. Tema ritmik olarak değiştirilmiştir. Kontrbaslar Pizzicato ile eserin armonik/tonal yürüyüşünü (basso continue) gerçekleştirir. Son ölçüde viyolonsel ve kontrbas arco ve cressendo yaparak temanın bir sonraki tekrarını hazırlar. (Bkz. Materyal 6.)



Materyal 6. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün temasının ikinci tekrarını içeren 1-8. Ölçüleri.

Temanın üçüncü tekrarı, klavsenin yeniden katılımıyla gerçekleştirilir ve ilk on altı ölçülük düzenlemeyi tekrarlar. (Bkz. Materyal 7.)



Materyal 7. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün temasının üçüncü tekrarını içeren 49-56. Ölçüleri.

Temanın dördüncü tekrarı, orkestraya timpaninin katılımıyla başlar. İlk sekiz ölçü boyunca önceki düzenlemeyle aynı orkestrasyon kullanılır. Dokuzuncu ölçüde, birinci ve ikinci kemanlar ile viyolalar temayı bir oktav yukarıdan çalar. Son ölçüde ise, timpani tremolo yaparken diğer enstrümanlar aynı ritmik hareketle ana tonun akor seslerini vurgular ve aynı notaları bir oktav aşağıdan çalarak, puandorg ile eseri tamamlarlar. (Bkz. Materyal 8.)



Materyal 8. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. F. Handel’in 4 Numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün temasının dördüncü tekrarını içeren 73-80. Ölçüleri.

4.3.1.1.1. Barry Lyndon Filminde Baba Teması Olarak Sarabande

Filmin tema müziği olan G.F. Handel’in HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande bölümünün teması romanın ve dolayısıyla filmin baş kahramanı olan Barry Lyndon ile özdeşleştirilmiş, filmin ve Barry’nin leitmotifi olarak da kullanılmıştır.

Sarabande; hayatına Redmond Barry olarak başlayan ana kahramanın Barry Lyndon olma sürecinde hem sosyal açıdan üst sınıfa yükselişine ve sonrasında düşüşüne hem de bu süreçlerdeki karakter değişimlerine eşlik etmiş, filmin bu ana konusunun yanında alt metin olarak Barry’i “baba teması” olarak tanımlayabileceğimiz kavramla da temsil eden müzik olarak yer almıştır. İki bölüme ayrılan filmin birinci bölümünde Barry’nin “baba arayışı” ikinci bölümünde ise kendisinin “baba olma” kavramları Sarabande müziği ile ilişkilendirilmiştir.

Birinci Bölüm

Sarabande filmin ilk bölümünde açılış jeneriğinde ve Barry ile Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde olmak üzere toplamda iki kez kullanılmıştır. Film, diegetik seslerin, diyalogların ve anlatıcının sesinin duyulduğu bir düello sahnesi

ile başlamıştır. Bir at anlaşmazlığı sebebiyle gerçekleşen bu düellonun sonunda Barry babasını kaybetmiş ve baba figürü ilk kez ortaya konmuştur.

Birinci bölümde kendini bulmaya çalışan genç bir karakter olan Redmond Barry baba figürü olarak nitelendirebileceğimiz birçok kişi ile karşılaşmıştır. Bu karakterlerden ilki İrlanda'daki hayatının başlarında tanıştığı Yüzbaşı Gregor olmuştur. Kendisi, Barry'i Yüzbaşı Quin ile yapacağı düello öncesinde hem ona inanan ve yüreklendiren hem de düelloda yanında olan ve destek veren bir figür olarak yer almıştır.

Sarabande ikinci kez Barry ve Yüzbaşı Quin arasında gerçekleşen düello sahnesinde çalınmıştır. Barry'nin hayatındaki dönüm noktası olan bu olay filmin temel anlatısıyla özdeşleştiği gibi alt metin olarak da Yüzbaşı Gregor'un hayatına dahil olmasıyla dolayısıyla baba figürü arayışı ile ilişkilendirilmiştir.

Bu düello sonrası kaçmak zorunda kalan Barry, yolda Yüzbaşı Feeney ve oğlu tarafından soyulmuştur. Kubrick, Thackeray'ın romanında yer almayan bu sahneyi Eggert'e (2013) göre, Barry'nin Feeney tarafından temsil edilen ve oğlu "aile ticaretine" katılan bir baba figürüyle paylaşmayı arzuladığı ilişki türünü göstermek için kullanmıştır.

Sonrasında Barry orduya katılmış ve burada yolları tekrar Yüzbaşı Gregor ile keşmiştir. Savaşta birlikte oldukları bir çatışma sırasında yaralanarak hayatını Barry'nin kollarında kaybeden Yüzbaşı Gregor, Barry'nin ordudan firar etme yönündeki önemli bir kararına etki etmiştir.

Bu kaçış yolculuğunda Yüzbaşı Potzdorf ile karşılaşmış ve saf değiştirerek Prusya ordusuna katılmak zorunda kalmıştır. İki yılın sonunda, 1763'te savaşın bitmesiyle Yüzbaşı Potzdorf'un güvenini kazanmayı başarmış hayatında belirleyici olan başka bir baba figürü de Yüzbaşı Potzdorf olmuştur.

Yüzbaşı Potzdorf, Barry'ye Sövalye Balibari'nin İrlandalı bir casus olup olmadığını araştırması görevini vermiştir. Böylece bir diğer baba figürü olarak hayatına Şövalye Balibari dahil olmuştur.

İlk tanışmalarında onun da kendisi gibi İrlandalı olduğunu öğrenmesi üzerine casus olduğunu itiraf etmiş ve aralarında bir dostluk başlamıştır. Bir kumarbaz olan

Şövalye Balibari'ye bu alanda yardım etmiş ve ondan kumarbazlığın inceliklerini öğrenmiştir. Sonraki süreçte hile yoluyla birlikte çok para kazanmış ve hayatlarına gezgin olarak devam ederlerken Barry artık ekonomik durumu iyi olan bir kadınla evlenerek unvan sahibi olması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Soyluların bulunduğu bir ortamda Lady Lyndon ile tanışmış ve yakınlaşmışlardır. Evli olan Lady Lyndon'ın eşinin ölmesiyle filmin birinci bölümü sona ermiştir. Şövalye Balibari, Barry için hem şefkatli bir baba figürü hem de hayatının dönüm noktalarında onu yönlendiren ve yanında olan bir karakter olarak yer almıştır.

İkinci Bölüm

Filmin ikinci bölümünde Barry, Lady Lyndon ile evlenerek hem sınıf atlamış hem de Lady Lyndon'ın oğlu Lord Bullingdon'ın üvey babası olmuştur. Böylece baba arayışından baba olma konumuna geçmiştir. İlk günden itibaren kendisini kabul etmeyen Lord Bullingdon'la olan baba oğul ilişkisi başarısızlıkla devam etmiş, sonrasında Bryan doğmuş ve sevgi dolu bir baba olacağı süreç başlamıştır.

Sarabande filmin ikinci bölümde ilk olarak Barry Lyndon ve Bryan arasında gerçekleşen eskrim yaptıkları sahnede başlamış; Bryan'ın doğum günü için babasından bir at istediği, Barry'nin oğlunun dileklerini gerçekleştiren sevgi dolu bir baba olarak bu hediye onayla aldı, sonrasında Bryan'ın attan düşerek ağır yaralanması sonucunda ölmesi ve gerçekleşen cenaze törenini de içeren tüm bu olay örgüsü boyunca çalınmıştır.

Bryan'nın ölümü sonrası umutsuzluk ve derin bir üzüntü içinde olan Barry'i, önceden yaşadıkları olumsuz olaylar sonucu evden ayrılmış olan üvey oğlu Lord Bullingdon düelloya davet etmiştir. Gerçekleşen tüm düello boyunca Sarabande çalınmıştır. Düelloda Barry, Lord Bullingdon'a ateş etme fırsatını kullanmamış, atış sırasının karşı tarafa geçmesi sonucunda Barry yaralanarak bacağını kaybetmiştir. Bu olay Eggert'e (2013) göre Barry'nin hiç sahip olmadığı türden bir baba-oğul ilişkisi kurma yolundaki son sonuçsuz girişimi olmuştur.

Sarabande sonrasında Barry'nin bacağı kesilmiş bir şekilde annesiyle bir handa kaldıkları sahnede ve son olarak da bitiş jeneriğinde çalınmıştır.

Filmde düello, at, ölüm ve baba-oğul ilişkilerinin olduğu sahnelerde sadece Sarabande müziği kullanılmıştır. Bu da hem filmin hem de filmin içinde anlatılan bu hikâyenin leitmotifi olduğunu göstermiştir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Barry Lyndon filminde yer alan müzikler, sahnelerle olan bağlamaları doğrultusunda hangi anlatımsal ve işlevsel amaçlarla kullanılmıştır?

4.4.1. F. Schubert'in Op. 100 No: 2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante con moto Bölümü

F. Schubert piyano, keman ve viyolonsel için 1826'da si bemol majör (D. 898) triosunu 1827 yılında 31 yaşında ölümünden önce de mi bemol majör (D. 929) triosunu bestelemiştir. Bu triolar bestecinin hem geç dönem stilini hem de ölümlülük anlayışını yansıtır.

Dönemin triolarına göre daha uzun olan eser yaklaşık elli dakika sürer. *I. Allegro, II. Andante con moto, III. Scherzo: Allegro moderato, IV. Allegro moderato* olmak üzere dört bölümden oluşmuştur. İlk bölüm sonat formunda yazılmıştır. Genellikle iki tema üzerinden yazılan bu formda Schubert (altı tema) kullanmıştır. Yine bu bölümde mi bemol majörden si minör tonalitesine modülasyon yapmıştır ki bu da o dönemin müzikal yapısına yenilikçi bir yaklaşım olmuştur. İkinci bölüm ABAB CODA gelişmesiz sonat formunda, üçüncü bölüm (ABA) üç bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Dördüncü bölüm sonat ve rondo formu arasındadır. Bu bölümün ikinci temasının ortalarında ikinci bölümün temasına gönderme yapılmıştır. Son bölümün orijinali ile yayınlanan notasyonu arasında farklılık olduğu, kısaltmalar yapıldığı bilinmektedir.

Bu bölümün ana teması, Viyana'da evleri müzik etkinliği için önemli bir yer olan Josephine, Anna, Barbara ve Katharina Fröhlich isimli müzisyen kız kardeşlerle

arkadaşlığı bilinen Schubert'in bu ailenin evinde dinlediği Tenor Isac Albert Berg tarafından söylenen bir İsveç halk şarkısı olan *Se Solen Jelunker*'e dayanmaktadır.

Barry Lyndon filminde en önemli ikinci müzik olarak kullanılmıştır. Eserin film için düzenlemesini Jon Harlan yapmıştır.

4.4.1.1. F. Schubert Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün Form Analizi

Bu bölümde F. Schubert'in Op.100 No:2 mi bemol majör piyanolu triosunun andante con moto bölümünün form analizine yer verilmiştir.

Tablo 7. F. Schubert'in Op.100 No:2 mi bemol majör piyanolu triosunun andante con moto bölümünün form analizi.

SERGİ (EXPOSITION)			YENİDEN SERGİ (RE-EXPOSITION)				
A	B	Zorunlu Sergi Kapanışı Dönüş Köprüsü (EEC-ReTR)	A	KÖPRÜ	B	Zorunlu Yapısal Kapanış (ESC)	CODA
(P)	(S)		(P)	(TR)	(S)		
1	41	67	84	106	129	189	196
c	Eb	Eb	c	ab-c#-f#-G	C-(A-F)- C	C	c

Tablo 7. F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün Form Analizi.

Bölüm, gelişmesiz sonat formunda yazılmıştır. Sergi ve yeniden sergiden oluşmuştur. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın da bazı yaylı çalgılar dördlülerinde, keman ve piyano sonatlarında da yer alan bu form Schubert'in son dönem piyano sonatlarının ikinci ağır bölümlerinde olduğu gibi bu eserin ikinci bölümünde de kullanılmıştır.

Barry Lyndon'da eserin ikinci bölümü kullanmıştır. Filmin yapımcısı ve bu eseri düzenleyen Jon Harlan eserin üzerinde orijinalinden farklı olarak kesme, kısaltma ve tekrarlar yapmıştır. Filmde ilk sahnede dört dakika otuz yedi saniye süresince duyulur. Eserin ilk duyulduğunda atmış altı ölçüsü aynı notasyon ile çalınır. Sonra tekrar başa döner ve ilk yirmi ölçüyü tekrar eder. Sonraki tekrarında başa dönmüş elli altıncı ölçüden seksen üçüncü ölçüye atlamıştır. Yarım kadansta sona ermiştir.

İkinci sahnede kırkıncı ölçüden yüz seksen yedinci ölçüye atlamış devamında codaya bağlanmıştır.

Müzik, başından sonuna kadar tempo ve ritim olarak sahnelere uygun ilerlemiştir. Non diegetik olarak kullanılmıştır. Barry Lyndon'ın hem yükselişinde hem de düşüşünde, filmin iki bölümünde de yer almıştır.

Müziğin kesintisiz olarak devam ettiği ilk sahne dört farklı sekansı birbirine bağlamıştır. Aşağıdaki incelemeler bu sistematığe göre gerçekleştirilmiştir.

Birinci Sahne

Müzik, ilk kullanımında Barry'nin Lady Lyndon ile yaptığı, yeni ve umutlu başlangıca dolayısıyla sınıfsal olarak yükselişine eşlik eder. Barry Lyndon'ın yükselişinin anlatıldığı sahnelerde kamera genellikle soldan sağa doğru, düşüşünün anlatıldığı sahnelerde ise sağdan sola doğru hareket etmiştir.

Birinci Bölüm: Tanışma Sahnesi

Müzik, do minör tonalitesinde, piyanoda cenaze yürüyüşü benzeri bir eşlikle, Belçika Krallığı'ndaki bir şato ve bahçesinin güneş ışığı ile aydınlatılmış anlık görüntüsü ile başlar. (1.32.08) Bu sırada kamera sabit çekim (static shot/fixed shot) gerçekleştirmiştir. (Bkz. Görsel 61.)



Görsel 61. “Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün başladığı sabit çekim.

Sonrasında Barok dönem mimarisi içerisinde konumlanmış ağaçlar arasındaki bahçede ön plandaki balkon korkuluğunun yatay çizgisine paralel olarak kameranın soldan sağa doğru hareketiyle devam eder. Ana tema viyolonsel ile üçüncü ölçüde gelir. (Bkz. Materyal 9.)



Materyal 9. F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün 1-6. Ölçüleri.

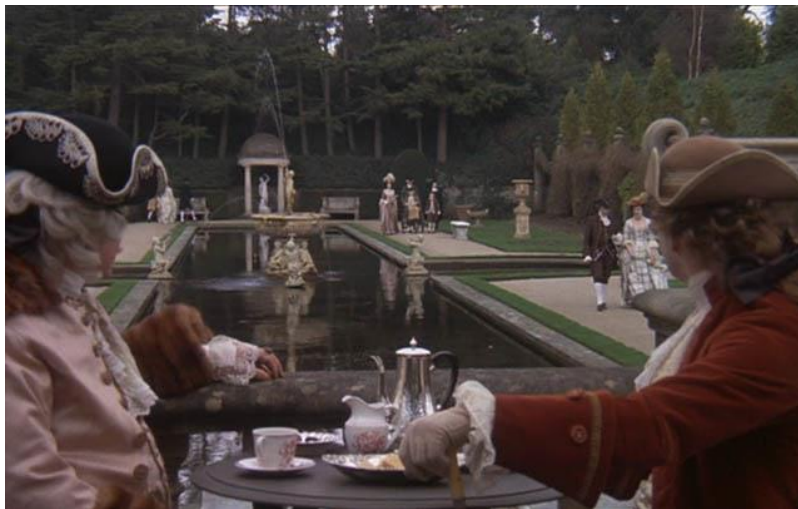
1:32:19’da anlatıcının dahil olduğu anda kamera, iki kadın ve bir erkeğin merdivenlerden çıkışını, bir adamın tek başına ve hareketsiz bir masada oturuşunu ve

iki adamın bahçede sola doğru yürüyüş eylemlerini desteklemeden bağımsız olarak ilerler. (Bkz. Görsel 62.)



Görsel 62. “Barry Lyndon” (1975) filminden “Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümüne anlatıcının dahil olduğu sahne.

Yatay olarak hareket eden kamera, 1.32.38’de Redmond Barry’nin sağda, Şövalye Balibari’nin sol tarafta tırazzana dayalı bir masada oturdukları sahnede durur. Aralarındaki bedensel simetrik görüntü de dikkat çekmektedir. 1.32.43’te aynı anda bakışlarını bahçeye çevirirler. (Bkz. Görsel 63.)



Görsel 63. “Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümü çalınırken kameranın durduğu sahne.

Kamera, yakınlaştırma çekimi ile (1.32.45) anlatıcının dahil olduğu sahnede Lady Lyndon’ı, gut ve beraberinde birçok hastalığa sahip olan ve tekerlekli sandalyede yaşamak zorunda kalan eşi Sir Charles Reginald Lyndon’ı, oğlu Lord Bullingdon’ı, onun öğretmeni ve aynı zamanda aile papazı olan Rahip Samuel Runt’ı bahçedeki yürüyüşleri sırasında gösterir. (Bkz. Görsel 64.)



Görsel 64. “Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümü çalınırken yakınlaştırma çekimi ile yürüyüş sahnesi.

Bu sırada devam eden müzik on dördüncü ölçüde “sol” notası üzerinden iki oktavlık atlama ile oluşturulan motif b motifini on yedinci ölçüde başlatır. Yirmi birinci ölçüde kemanın da katılmasıyla viyolonsel ilk iki ölçüdeki piyanonun eşlik müziğini devralırken yirmi üçünü ölçüde piyano viyolonselde gelen ana temayı çalar. (Bkz. Materyal 10.)

Materyal 10. F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 14-23. ölçüleri.

Anlatıcının Lady Lyndon'ı ve çevresindeki insanları tanıttığı sahnenin devamında tema yeniden tekrar edildiğinde kamera yakın çekimle 1:33:09'da beş saniye boyunca Lady'yi izleyen Redmond'ın yüzüne odaklanır. Bu çekim kahramanın olaya dahil olduğunu belirtir. Sonra tekrar Lady Lyndon ve beraberindekilerin yürüyüşüne geri döner. (Bkz. Görsel 65.)



Görsel 65. “Barry Lyndon” (1975) filminden kameranın yakın çekimle Barry’e odaklandığı sahne.

İkinci Bölüm: Kumar Masası Sahnesi

Sonraki sahnede (1.33.42) mum ışığı ile aydınlatılmış bir kumar masasının etrafında Barry, Lady Lyndon ve Peder Runt kalabalık bir ortam içinde konuşmadan oyun oynarken görünürler. (Bkz. Görsel 66.)



Görsel 66. “Barry Lyndon” (1975) filminde mum ışığı ile aydınlatılmış olan kumar masası sahnesi.

Müziğin kesintisiz olarak devam ettiği ve sesinin yükseltilmiş olarak geldiği bu sahnede anlatıcı yoktur. Ortam sesleri diegetik olarak sahneye dahil edilir.

On dördüncü ölçünün sonundaki aynı oktav atlamalarıyla “b” motifine geçilir. Kırk birinci ölçüde (1.33.58) B teması mi bemol majör tonalitesinde piyano partisinde arpejlerle başlar (Bkz. Materyal 11.)



Materyal 11. F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 41-45. ölçüleri.

Elli yedinci ölçüde piyanoda pedalla (con Pedale appassionato) başlayan coşkulu ve tutkulu yükseliş, atmış yedinci ölçüde mi bemol majörde fortissimo'ya (ff) ulaşmadan atmış altıncı ölçüden sonra tekrar başa döner. Eserin orijinali üzerinden kısaltma yapılır. (Bkz. Materyal 12.)

57

con Pedale, appassionato

dim.

8

67

ff

Materyal 12. F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bembol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 56-68. ölçüleri.

Bu sırada kumar masasında karşılıklı oturan Barry ve Lady Lyndon arasındaki bakışmalar önceki sahnede Lady Lyndon'ı fark eden Barry'nin karşısında ondan etkilenmiş olan Lady için yakınlaşmaya dair ilk adımlar da atılmış olur. Statik kamera ile ikisinin dönüşümlü olarak değiştiği bakışmalarında sahne ilerledikçe ve tutku arttıkça kamera ile karakterler arasındaki mesafe giderek azalır. Sandalyelerinde oturdukları konumları değişmese de bu çekim tekniği ile birbirlerine fiziksel olarak yakınlaşıyorlarmış hissi yaratılır. (Bkz. Görsel 67.)



Görsel 67. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Kumar Masası Sahnesi”.

Müziğin tekrar baştan başladığı sahnede (1.36.02) Peder Runt’a hava almak için dışarı çıkacağını söyleyen Lady Lyndon Barry’e yalnız kalabilecekleri bir zamanın fırsatını da vermiş olur.

Üçüncü Bölüm: Balkon Sahnesi

Lady Lyndon (1.36.16), müziğin temposuna ve ritmine uygun adımlarla balkonun ön tarafına doğru ilerler. Mum ışığı ile aydınlatılmış olan kumar masası sahnesindeki turuncu tonlar, yerini tam karşıt tonları olan gece mavisine ve Lady Lyndon’ın barok stildeki beyaz elbisesinin ışıltısına bırakır. (Bkz. Görsel 68.)



Görsel 68. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Balkon Sahnesi”.

Kamera, görüntüdeki somut hareketle ilerler ve balkonun ön tarafına gelen Lady Lyndon'ın yüzüne odaklanır. Lady Lyndon'ı takip eden Barry'nin balkona bakan camlı kısımda silueti görüldükten sonra Lady Lyndon'a doğru yürüdüğü sahnede de adımları tıpkı vürmalı bir enstrümanmışçasına müziğe dahil edilir. Her iki karakterin hareketleri de müziğin ilerleyişine uygundur. Müzik temanın tekrar edilmesinden sonra kırk birinci ölçüde başlayan "B" temasının devamında piyanonun arpejleriyle do minör tonalitesinden altmış yedinci ölçüde mi bemol majör tonalitesine geçiş yaptığında Barry ve Lady Lyndon öpüşürler. (1.37.48) (Bkz. Görsel 69.)



Görsel 69. "Barry Lyndon" (1975) filminde "Balkon Sahnesi".

Dördüncü Bölüm: Barry ve Lady Lyndon'ın Kayıkta Gezinti Sahnesi

Müziğe anlatıcının sesinin katıldığı uzun kamera çekimi yapılan sahnede (1.37.56) Barry ve Lady Lyndon gölde bir kayıkta gezinti yaparken görüntülenir. (Bkz. Görsel 70.)



Görsel 70. “Barry Lyndon” (1975) filminde “Barry ve Lady Lyndon’ın Kayıkta Gezinti Sahnesi”.

Bu sırada dış ses tanıştıktan altı saat sonra Lady Lyndon’ın Barry’ye âşık olduğundan ve bunu sağlamak için Barry’nin sayısız fırsat yarattığından söz eder. Sahnenin devamında bahçede konuşmadan yürürler. (Bkz. Görsel 71.)



Görsel 71. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Lady Lyndon’ın yürüyüş yaptıkları sahne.

Bu sırada kamera soldan çekim yaparken adımları da müziğin ritmine uygundur. 1.38.30’da durarak izledikleri havuzlu bahçe ve çevreye olan bakışlarını

gösteren sahne yeni bir başlangıcın habercisi gibidir. Çekim sağa kayarak bir havuz ve nehrin görüntüsünü yansıtır. (Bkz. Görsel 72.)



Görsel 72. “Barry Lyndon” (1975) filminde havuz ve nehir sahnesi.

Bu sahnede müzikte yeni bir kesinti yapılır. Elli altıncı ölçüden seksen üçüncü ölçüye modülasyon yaparak bağlanır. Bu kesme ile eser seksen dördüncü ölçüde *yeniden sergiye* bağlanarak, yirmi birinci ölçüde keman ve viyolonselde gelen temanın aynı şekli ile do minör tonalitesinde başlar. Bu esnada piyano yine do minör akorunu bu kez kadans akoru olarak arpej olarak çalar. İki ölçü sonra, Sergide yirmi üçüncü ölçüde sağ ve sol elde bir oktav aralıkla unison olarak çalınan tema seksen altıncı ölçüde yeniden serginin sağ elde unison olarak sol elde akor eşlikleri ile geliştirilmiş şekliyle devam eder. Seksen yedinci ölçüde önce viyolonselde, seksen sekizinci ölçüde kemanla devam eden bu iki enstrüman arasında bir karşı ezgi başlatır. (Bkz. Materyal 13.)



Materyal 13. F. Schubert'in Op.100 No:2 Mi Bembol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto bölümünün 82-89. ölçüleri.

Mum ışığı ile aydınlatılmış sonraki kumar masası sahnesinde (1:38:52) müzik kesintisiz devam eder. Barry'nin salona girdiği (1:39:02) esnada müziğe yine adımları eşlik eder. Masada Sir Charles ve diğer üç oyun arkadaşı ile sözlü selamlaşmalarının ardından müzik yarım kadansta sona erer. (Bkz. Görsel 73.)



Görsel 73. “Barry Lyndon” (1975) filminde mum ışığı ile aydınlatılmış kumar masası sahnesi.

İkinci Sahne

Müziğin başlamasından önce 2.54.55'te Bay Graham, Lord Bullingdon'ın talimatını bildirmek üzere Barry ve annesinin evine gelir. Bacağı kesilmiş ve tamamen parasız kalmış olan Barry için İngiltere'den ayrılmaktan başka seçenek olmadığını ifade eder. Kabul etmek zorunda olduğu bu açıklamanın ardından 2.57.33'te, kaldıkları evin sokağında bir at arabasının gelişine odaklanan görüntüde müzik başlar. (Bkz. Görsel 74.)



Görsel 74. “Barry Lyndon” (1975) filminde F. Schubert’in Op.100 No:2 Mi Bemol Majör Piyanolu Triosunun Andante Con Moto Bölümünün ikinci sahnede başladığı plan.

Kamera soldan sağa doğru hareket ederek Barry'nin koltuk değnekleri ve annesiyle evden çıkışına odaklanır. (Bkz. Görsel 75.)



Görsel 75. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve annesinin evden çıktıkları sahne.

02.57.56'da müziğe anlatıcının sesi dahil olur. Barry'nin annesi ile İrlanda'ya gitmek üzere at arabasına adım attığı sahnede görüntü dondurulur. Bu, filmde Barry'nin son kez görüldüğü andır. (Bkz. Görsel 76.)



Görsel 76. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry'nin son kez kez görüldüğü plan.

Sonrasında 2.58.35'te kamera uzak çekimle Lady Lyndon'ın malikanesine odaklanır. (Bkz. Görsel 77.)



Görsel 77. “Barry Lyndon” (1975) filminde Lady Lyndon'ın malikanesinin uzak planı.

Malikanenin dışardan uzun çekiminden sonra 2.58.46'da kamera iç mekânı gösterir. Tema aynı şekli ile çalmaya devam eder. Lady Lyndon, Lord Bullingdon,

Peder Runt ve Graham bir masanın etrafında ödeme evraklarıyla ilgilenmektedirler. (Bkz. Görsel 78.)



Görsel 78. “Barry Lyndon” (1975) filminde Graham, Lord Bullington, Lady Lyndon ve Peder Runt’ın Lady Lyndon’ın uzak çekimi.

Lord Bullington (02.59.17) Barry’e yapılacak ödeme ile ilgili evrakı Lady Lyndon’a vermek üzeredir. (Bkz. Görsel 79.)



Görsel 79. “Barry Lyndon” (1975) filminden Lord Bullington’ın Lady Lyndon’a ödeme evrakını vermek üzere olduğu orta ölçekli çekim.

Lady Lyndon kendisine uzatılan evrakı bir süre durduktan sonra imzalar. Hiç konuşma olmayan bu son sahnede müzik devam ederken Lord Bullingdon ve Lady Lyndon’ın bakışları çok şey anlatmaktadır. (Bkz. Görsel 80.)



Görsel 80. “Barry Lyndon” (1975) filminden Barry’nin yıllık gelir evrakı, Lord Bullington ve Lady Lyndon’ın yakın çekimleri.

Lady Lyndon (02.59.41) Barry’nin ödeme evrakını imzalarken müzik bir kesme yaparak kırkinci ölçüden yüz seksen yedinci ölçüye atlar. Devamında codaya bağlanır.

Coda 196. Ölçüde do minör tonalitesinde yaylıların pizzicatoları ile başlar. Eser yeniden cenaze alayının/marşının temasına ve do minöre geçmiştir. Schubert birçok bestesinde yapmış olduğu gibi ana temanın son tekrarında verdiği hüzünlü melodiye bir an aynı adlı tona, do majöre gider gibi armonize ettiği müzikte dramatik etkiden uzaklaştırmak, huzurlu bir hava vermek istemiştir. Tema 199. Ölçüde piyanoda gelir. 203. Ölçüde yaylılar arco ve ünison olarak devam eder. (Bkz. Materyal 14.)

Filmin ikinci bölümünde 1.44.56'da kameranın uzaktan manzara çekiminde bir yolda ilerleyen iki at arabasının hareket ettiği sahnede, anlatıcının ve at arabalarının sesleri ile müzik başlar. (Bkz. Görsel 81.)



Görsel 81. “Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün çalınmaya başladığı sahnenin uzak çekimi.

Eserin ikinci ölçüsünün ortasında 15 saniye sonra kameraların sağına doğru ilerleyen at arabalarının önden yapılan çekimi ile devam eder. (Bkz. Görsel 82.)



Görsel 82. “Barry Lyndon” (1975) filminde at arabalarının önden çekimi.

1.45.20’de eserin üçüncü ölçüsünün ikinci zamanında at arabasının içinde Lady Lyndon ve yanında sigara içerken Barry yakın çekimde görülür. (Bkz. Görsel 83.)



Görsel 83. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Lady Lyndon’ın yakın çekimleri.

Lady Lyndon, Barry’ye tütün içmesinden rahatsız olduğunu söylerken eserin ilk beş ölçüsü tekrar çalınmaya başlar. (Bkz. Materyal 16.)

Largo

1. System: Measures 1-5. Cello line starts with a trill (tr) and a grace note (e). Piano accompaniment features chords and moving lines. Roman numerals: I, V, I₆, V.

2. System: Measures 6-10. Cello line continues with a triplet (3) and a trill (tr). Piano accompaniment continues with chords and moving lines. Roman numerals: I, IV, V₇, III, VI, VII, III.

Materyal 16. A. Vivaldi’nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 1-5. Ölçüleri.

Barry Lady’i umursamayarak sigara dumanını onun yüzüne üfleyip onu öper. Devamında anlatıcı 1.46.10’da “Lady Lyndon’nın çok geçmeden Barry'nin hayatında, hoş bir dekor oluşturan zarif halı ve tabloları farklı bir yer işgal etmeyeceğini” söyler. 1.46.24’te eserin dördüncü ölçüsünde sahne değişir. Uzak çekimle sahnenin başındaki iki at arabası tekrar hareket halinde görülür. (Bkz. Görsel 84.)



Görsel 84. “Barry Lyndon” (1975) filminde iki at arabasının uzak çekimi.

1.46.33’te bölümün beşinci ölçüsünde Lord Bullington ve Peder Runt’ın at arabası içindeki sahneleri başlar. Konuşmalarında Lord Bullington bu evliliğin yanlış olduğunu ve Barry’yi bir fırsatçı olarak gördüğünü belirtir. (Bkz. Görsel 85.)



Görsel 85. “Barry Lyndon” (1975) filminde Lord Bullington ve Peder Runt’ın yakın çekimi.

Bu sahne eserin onuncu ölçüsünün yarısında tamamlanır. (Bkz. Materyal 17.)



Materyal 17. A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 8-10. Ölçüleri.

1.47.35'te bölümün onuncu ölçüsünün devamında yeni sahneye geçilir. Son beş ölçünün tekrarı iki ölçü boyunca çalınırken, bir yılın sonunda Lady ve Barry'nin Bryan Patrick Lyndon ismini verdikleri oğulları dünyaya gelmiştir. Uzaklaştırma çekimi ile sırasıyla Bryan, Barry ve Lady Lyndon birlikte görünürler. (Bkz. Görsel 86.)



Görsel 86. “Barry Lyndon” (1975) filminde uzaklaştırma çekimi ile başlayan sahne.

Bir süre sonra Lady Lyndon ve Barry ayrı yaşamaya başlarlar. Barry eğlence içinde ve eşini sürekli aldattığı bir hayatın içindeyken eşi tarafından yalnız bırakılan Lady Lyndon mütevazı bir yaşantının içinde çocuklarına annelik yapmaktadır. Lady

Lyndon, Lord Bullingdon ve Peder Runt bahçede yürüyüş yaparlarken Barry’i hizmetçilerinden biri ile öpüşürken görürler. Müzik ikinci kez 4 dakika 43 saniye süresince 01.50.00’da Lord Bullingdon’un annesine destek vermek için elini tuttuğu sahnede başlar. (Bkz. Görsel 87.)



Görsel 87. “Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün ikinci kez çalınmaya başladığı sahnenin yakın planı.

01:50:37’de eserin dördüncü ölçüsünde sahne değişir. Bir masa etrafında Lady Lyndon ve iki kadın kâğıt oynamakta Peder Runt da yanlarında oturmaktadır. (Bkz.Görsel 88.)



Görsel 88. “Barry Lyndon” (1975) filminde A. Vivaldi’nin Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Largo bölümünün dördüncü ölçüsünde değiştiği sahne.

1.51.35'te Lady Lyndon'ın kuvette olduğu sahne eserin beşinci ölçüsü ile uzaklaştırma çekimi ile başlar. Yanında olan iki kadından birisi Barnabé Farmian Durosoy'un altı ilahisinden oluşan bir şiiri okumaktadır:

"Les cœurs, l'un par l'autre attirés

Se communiquent leur substance; Tels deux miroirs ardents, l'un à l'autre opposés;

Concentrent la lumière, et se la réfléchissent:

Les rayons tour-à-tour recueillis... divisés,

En se multipliant s'accroissent, s'embellissent;

Et d'autant plus actifs, qu'ils se sont plus croisés,

Au même point se réunissent." (Durosoy, 1767:133).

01.51.56'da kapı çalınır ve Barry içeri girer. İki kadın odadan çıkarlarken eserin 6. Ölçüsüyle ikinci tekrarı çalınmaya başlar. (Bkz. Materyal 18.)

The musical score is for Vivaldi's RV. 40 No:5 Violoncello Sonata, Third Largo section, measures 6-10. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a cello line and a piano accompaniment. The piano part has a 'Text' label above the first staff. The cello line starts with a measure number 6. The piano part has a measure number 8. The score includes various chords and melodic lines.

Materyal 18. A. Vivaldi'nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 6-10. Ölçüleri.

1.52.54'te müzik devam ederken Barry, küvetteki Lady Lyndon'dan özür diler ve barışırlar. (Bkz. Görsel 89.)



Görsel 89. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Lady Lyndon’dan özür dilediği sahne.

Kubrick’in filmlerinde tuvalet ve banyolar önemli bir yer tutar. Ünver (2021) *Sinemasal Anltaıda Mekân: Kubrick Filmlerinde Tuvalet ve Banyolar* başlıklı makalesinde şu yorumu yapmıştır:

“Kubrick, filmlerindeki kavramsal altyapıyı oluştururken sinemasal anlatının temel bileşenlerinden olan mekân kullanımının gücünden yararlanır. Filmlerinde tekrarlı kullanımlarıyla göze çarpan mekânlar olan tuvalet ve banyolar da imgesel potansiyelleriyle filmleri için oluşturduğu kavramsal altyapıyı besler”. Ünver (2021:107).

Yönetmen diğer filmlerinde de küvet sahnelerine yer vermiştir. Örneğin; *Clockwork Orange*’da Alex’in küvette "I'm Singing in the Rain" şarkısını söylediği deja vu sahnesi vardır. *Lolita*’da Humbert banyo kapısını açtığında karısı Charlotte’u küvette bulamaz. Charlotte, yağmur altında sokakta araba çarpması sonucu ölür. Başka bir sahnede Humbert küvette sarhoştur. Arkadaşları yanına geldiğinde silahı görüp

intihar edeceğinden korkarlar. *The Shining*'te Humbert'in banyo kapısını açması benzeri bir sahne yer almaktadır. Jack, duş yaparken duş perdesi çekilir ve genç bir kadın ortaya çıkar.

Bu küvet sahnesinin ardından Antonio Vivaldi Viyolonsel Sonatı RV. 40 No:5 Bölüm:3 Largo filmde ikinci kez 02.16.33'te Barry'nin orta uzunluktaki çekimi ile başlar ve kamera uzaklaşma hareketiyle müziğin üçüncü ölçüsünde sabitlenir. (Bkz. Görsel 90.)



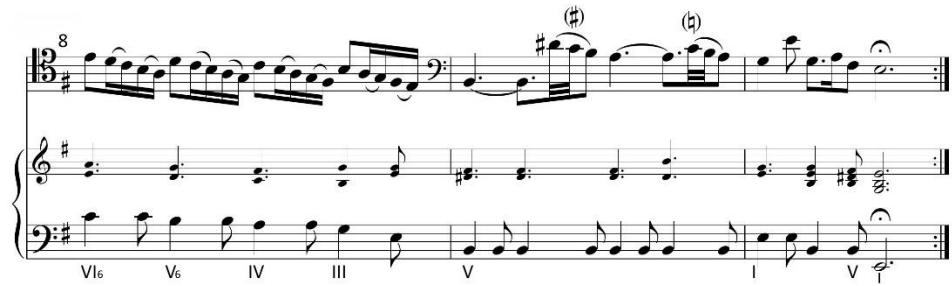
Görsel 90. “Barry Lyndon” (1975) filminde kameranın uzaklaşma çekimi ile sabitlendiği görüntü.

Müziğin üçüncü ölçüsünün ikinci zamanında sahne değişir. Lord Wendover Barry'nin de bulunduğu Longleat Evi'nin yemek salonuna girer ve bir masaya oturur. (Bkz. Görsel 91.)



Görsel 91. “Barry Lyndon” (1975) filminde Longleat Evi’nin yemek salonunda ön masada Lord Wendover ve arka masada Barry Lyndon’ın görüntüleri.

İlk beş ölçü duyulduktan sonra röpriz başlar. Müziğin ikinci ölçüsünde Lord Wendover’ı gören Barry, masasından kalkarak onun yanına doğru ilerler ve masada kendisine eşlik etmesini teklif eder ve reddedilir. Lord Bullingdon ile yaşadığı kavga sonrası Lord Wendover’ı ve dostlarını kaybetmeye başlar. Eserin sekizinci ölçüsünün üçüncü zamanında sahne değişir. (Bkz. Materyal 19.)



Materyal 19. A. Vivaldi’nin RV. 40 No:5 Viyolonsel Sonatının Üçüncü Largo bölümünün 8. Ölçüsünün üçüncü zamanında sahnenin değiştiği 8-10. Ölçüleri.

Müzik, 02.20.22’de Barry ve Bryan’ın balık tuttıkları kayık üzerindeki orta uzunluktaki uzaklaşma çekimi (Zoom-out) ile biter. (Bkz. Görsel 92.)



Görsel 92. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry ve Bryan’ın kayıkta balık tuttıkları orta uzunluktaki çekim.

4.4.3. Franz Schubert A German Dance No:1 in C Major

Eser 01.56.50’de Bryan’ın sekizinci doğum günü partisinde başlar. Kamera annesinin elini tutarak çimlerde oturan Lord Bullingdon’un yakın çekiminden uzaklaşarak gösteriyi izleyen aileye ve yakınlarına odaklanır. (Bkz. Görsel 93.)



Görsel 93. “Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in “A German Dance No:1 in C Major” eserinin çalınmaya başladığı sahne.

Eserin Trio 1'e kadar olan kısmı orijinalinde olduğu gibi tekrarları ile hiç değişikliğe uğramadan çalınır. (Bkz. Materyal 20.)

(November 1818.)

Nº 1.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Materyal 20. F. Schubert A German Dance No.1 1-18. Ölçüler.

1.57.33'te Bryan'nın bir sihirbazla gösteri yaptığı sahnede eserin 1. Triosu çalınmaya başlar. (Bkz. Materyal 21.)

Trio I.

2 (148)

Nº 1 da capo.

Materyal 21. F. Schubert A German Dance No.1 Trio 1.

1.58.10'da Bryan'nın sahnede sihirbazla gösterisinin sonunda eserin Trio 2 kısmı başlar. (Bkz. Materyal 22.)



Materyal 22. F. Schubert A German Dance No.1 Trio 2.

02.04.08'de eser tekrar çalınmaya başlar. Barry'nin doğum günü partisinde annesiyle yaptığı konuşma sonrası Barry bir ünvan kazanması gerektiğine karar vermiş ve bunun için çalışmalara başlamıştır. 02.06.21'de majesteleri ile tanışma resepsiyonunda eser sonlanır. (Bkz. Görsel 94.)



Görsel 94. “Barry Lyndon” (1975) F. Schubert’in “A German Dance No:1 in C Major” eserinin sonlandığı tanışma resepsiyonu sahnesinin orta uzunluktaki çekimi.

4.4.4. J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor II Largo ovvero Adagio BWV 1060

Eserin filmde Largo ovvero Adagio bölümü kullanılmıştır. Müzik 02.11.51’de başlar. 1. Keman, 2. Keman, Viyola, Sürekli Bas ve iki Çembalo için yazılan bu eser filmde Birinci Cembalo partisinin flüt tarafından icra edilmesiyle yer almıştır. Bir salonda dinleyicilere klavsende Lady Lyndon, flütte Peder Runt ve orkestra üyeleri tarafından seslendirilir. Sahne, müzik eşliğinde kadrajda orkestra üyelerinin soldan sağa doğru hareketli kamera çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 95.)



Görsel 95. “Barry Lyndon” (1975) filminde J. S. Bach’ın “Concerto For two Harpsichords in C Minor” eserinin Largo ovvero Adagio bölümünün çalınmaya başladığı sahne.

Müziğin dokuzuncu ölçüsünde salon kapısı açılır ve orta uzun kamera çekimi ile içeri el ele Lord Bullingdon ve Bryan girerler. Lord Bullingdon çıplak ayak yürürken Bryan abisinin ayakkabılarını giymiş ve adımları müziğe tempo tutmaktadır. (Bkz. Materyal.) (Bkz.Görsel 96.)

The image displays a musical score for J.S. Bach's Concerto for two Harpsichords in C Minor, measures 5-10. The score is written for two harpsichords, each with a right and left hand. Measures 5-7 are in the first system, and measures 8-10 are in the second system. A key signature change to G major is indicated at the start of measure 9.

Materyal 23. J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor Largo ovverro Adagio 5-10.

Ölçüler.



Görsel 96. “Barry Lyndon” (1975) filminde Lord Bullingdon ve Bryan’ın salona girdiği orta uzun çekim.

Müziğin on birinci ölçüsünde önce flüt sonra çembalo, on dördüncü ölçüsünde ise tüm orkestra susar. (Bkz. Materyal 24.)

Materyal 24. J. S. Bach Concerto For two Harpsichords in C Minor Largo ovverro Adagio 11-16.
Ölçüler.

4.4.5. W. A. Mozart Idomeneo March II

Müzik, Barry'nin yükselişinin anlatıldığı filmin ilk kısmında iki ayrı sahnede kullanılmıştır.

Birinci Sahne

Barry Prusya ordusunda onbaşı iken Oudorf çarpışmasında başarı göstermiştir. Yüzbaşı Potzdorf'u kurtarıken sergilediği cesaretle iki frederick altını ile ödüllendirilmiştir. Düzenlenen askeri tören sırasında kameranın orta ölçekli çekimi ile generalden ödülünü aldıktan hemen sonra 01.10.43'te müzik başlar. (Bkz. Görsel 97.)



Görsel 97. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin generalden ödül aldığı orta ölçekli çekim.

İlgili sahnede toplam 32 ölçüden oluşan do majör tonalitesindeki müziğin beşinci ve on ikinci ölçüleri çalınmıştır. (Bkz. Materyal 25.)

120 **24) Marsch (Sostenuto)**

Fl *p assai*

Fag *p assai*

Cor (C) *con sordini* *p assai*

Tr (C) *con sordini* *p assai*

Timp (C, d) *p*

Viol *con sord.* *pp*

Vla *con sord.* *pp*

Elek *Glanz!* *(Man hört von ferne Marschmusik.)* *Morch!*

Vcl Bass *pp*

Fl *9*

Fag

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Viol

Vla

Elek *In wei-ter Fer-ne hör ich die Klänge schallen, die zur Ab-fahrt mich ru-fen. Auf denn, zu*

Vcl Bass

10 11 12

Fl

Ob

Fag

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Viol

Vla

Vcl Bass

Elek

Vorhang zu

Schiffe!

pp

Materyal 25. W. A. Mozart Idomeneo March 5-12. Ölçüler.

01.11 04'te müziğin 12. Ölçüsü ile yeni sahneye geçiş yapılır. Müzik 21. Ölçü ile devam eder ve kesintisiz olarak sonuna kadar çalınır. (Bkz. Materyal 26.)

122

G 21

C (Bei der letzten Wiederholung Vorhang auf)

Fl

Ob

Clar (C)

Fag

Cor (C)

Tr (C)

Timp

Viol

Vla

Vol

Bass

27

32

Anmerkung: Wörtlich bei Mozart: „Bei dieser Repetition nehmen bey den Pausen die Waldhorn und Trompeten die Sordinen weg, spielen aber sehr still. Die Oboen auch mit. Das 3te Mal die Klarinetten auch. Das ganze Orchester wächst an bis an das Fortissimo.“ (Mozart will also 3 Wiederholungen.)

B-S-S 36455

Materyal 26. W. A. Mozart Idomeneo Marsch 21-32. Ölçüler.

Savaş sona ermiş ve Barry Yüzbaşı Potzdorf'un güvenini kazanmıştır. Yüzbaşı Barry'i Polis Bakanı olan amcası Herr von Potzdorf ile tanışması için davet etmiştir.

Barry salona girdiğinde devam eden müzik adımları ile uyum içindedir. Ve müziğin 32. Ölçüsündeki ritim hareketini adımlarıyla eş zamanlı gerçekleştirerek hem kendisi durmuş hem de müzik sona ermiştir. (Bkz. Görsel 98.)



Görsel 98. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin Yüzbaşı Potzdorf ve Polis Bakanı karşısında müzik ile yürüyüşünü tamamladığı orta yakın çekim (MCU).

İkinci Sahne

1.27.15’te Barry at arabasıyla kaçarken müzik başlar. Bir gece önce Şövalye Balibari sınırı geçmiştir, Barry ise şövalyenin kılığına girerek Saksonya’ya doğru at arabası ile özgürlüğüne doğru yol alır. (Bkz. Görsel 99.)



Görsel 99. “Barry Lyndon” (1975) filminde Barry’nin kaçtığı uzak çekim (CU).

4.4.6. G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavatina

Müzik film için düzenlenmiş şekliyle iki ayrı sahnede kullanılmıştır. Orijinalinde Kont Almaviva'nın seslendirdiği parti viyolonsel tarafından icra edilmiştir. (Bkz. Materyal 27.)

N. 5 Cavatina
CONTE

Sento amoroso 2

Clarineti in Sib *sottovoce*

Corni in Sib

Mandolino *(Figaro dà la sua chitarra al Conte)*

CONTE *Sento amoroso*

I. Violini *pia. pp*

II. Violini *pia. pp*

Viole *pp sottovoce*

Violoncelli Contrabbassi *sottovoce*

Cl. Sib

Cor. Sib *pp*

Mnd.

CONTE

I. Vni

II. Vni

Vle

Vc. Ch.

Materyal 27. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavatina'nın orijinal notasyonu.

Eserin 76. Ölçüsü hiç kesilmeden çalınmıştır. 76. Ölçüden sonra yapılan kesme ile 13. Ölçüye geçilmiş ve müzik 24. Ölçüde sonlanmıştır.

Müziğin filmde her iki ilk kullanımı da Barry'nin yükselişinin anlatıldığı filmin birinci kısmında kahramanın da dahil olduğu kumar masası sahnelerinde yer almıştır.

Birinci Sahne

1.18.53'te gece saatlerinde duyulan at ayaklarının sesinden hemen sonra Şövalye Balibari'nin oturma odasının ışıklarını gösteren dış balkondan avluya bakan geniş çekim ile başlar. (Bkz. Görsel 100.)



Görsel 100. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'nın çalındığı Şövalye Balibari'nin oturma odasını gösteren dış balkondan avluya bakan geniş açılı çekim (CU).

Sonrasında müziğin ikinci ölçüsünde sahne değişir. Bir odada Şövalye Balibari Büyük Frederick ile yakın bağları bulunan bütün Avrupa saraylarının centilmenleri gibi kumara düşkün olan Tübingen Prensi ile kâğıt oynamaktadır. Yanlarında prensin yardımcısı da varken, Barry önceden planladıkları gibi uşak rolünde oturanlara hizmet etmektedir. (Bkz. Görsel 101.)



Görsel 101. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın çalındığı sahnede bir odanın içinde kâğıt oynayan Sövalye Balibari, Prens, yardımcısı ve Barry’nin uzak çekimi.

76 ölçü boyunca kesintisiz olarak devam eden müzik bir kesme hareketiyle 1.22.15’te 13. Ölçüye bağlanır. (Bkz Materyal 28.)

13

Cl. Sib

Cor. Sib

Mnd.

CONTE

(Canta passeggiando con la carta di Rosina in mano accompagnandosi con la chitarra)

Sa - per bra-ma - te, bel-la il mio

I. Vni

II. Vni

Vle

Vc. Cb.

Cl. Sib

Cor. Sib

Mnd.

CONTE

no - me; ee - co a - scol-ta - - te, ee - co a - scol-ta - - te,

I. Vni

II. Vni

Vle

Vc. Cb.

Materyal 28. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın 13-20. Ölçüleri.

Müzik 1.22.45'te Barry'nin Prens ve yardımcısını uğurlayıp kapıyı kapatması ile 24. Ölçüde sonlanır. (Bkz. Materyal 29.)

Materyal 29. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavatina’nın sonlandığı 24. Ölçü.

İkinci Sahne

1.27.32’de müzik bir kalenin uzun çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 102.)



Görsel 102. “Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavatina’nın çalındığı sırada bir kalenin uzun çekimi. (LS)

Miziğin 3. Ölçüsünde sahne değişir. Kalenin içindeki bir salonda kalabalık bir grup insan arasında masada Barry, Şövalye ve Lord Ludd kâğıt oynamaktadırlar. (Bkz. Görsel 103.)



Görsel 103. “Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’nın 3. Ölçüsünde Kalenin içindeki bir salonda kalabalık bir grup insan arasında masada Barry, Şövalye ve Lord Ludd’un kâğıt oynadıkları uzun çekim.

Eserin 13. Ölçüsünde ilk sahneden farklı olarak orijinal hali ile “conte” ariasını söyler. (Bkz. Materyal 30.)

Materyal 30. “Barry Lyndon” (1975) filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina’da Conte’nin ariasını söylemeye başladığı 13. Ölçü.

Müzik 1.30.43'te 76. Ölçüde Barry ve Lord Ludd'un eskrim düellosu yaptıkları sahnenin başında sonlanır. (Bkz.Görsel 104.)



Görsel 104. “Barry Lyndon” (1975) filminde filminde G. Paisiello Il Barbiere Di Siviglia No:5 Cavantina'nın 76. Ölçüsünün çalınmasıyla müziğin sonlandığı sırada Barry ve Lord Ludd arasındaki eskrim düellosunun başladığı uzun çekim. (LS)

4.4.7. Jean-Marie Leclair Trio Sonata, Op. 2 No. 8

Filmde bu eser diğer müziklerden farklı olarak 3 karakter; Peder Runt, Lady Lyndon ve Lord Bullingdon tarafından seslendirilmiştir. 1.48.27'de dış sesin anlatımıyla Lady Lyndon ve oğullarının uzaklaştırma çekimi ile başlayan müzik, 01.48.51'de üçünün canlı olarak seslendirdikleri sahneye bağlanmıştır. (Bkz. Görsel 105.)



Görsel 105. “Barry Lyndon” (1975) filminde Jean-Marie Leclair Trio Trio Sonata, Op. 2 No. 8 Adagio bölümünün Peder Runt, Lady Lyndon ve Lord Bullingdon tarafından seslendirildiği uzak çekim. (LS)

Filmde, Adagio, Allegro, Sarabande: Largo, Allegro Assai olmak üzere dört bölümden oluşan eserin birinci “Adagio” bölümü kullanılmıştır. Orijinalinde iki keman ve sürekli bas için bestelenmiş olan müzik filmde, flüt, klavsen ve viola de gamba tarafından icra edilmiştir. Eserin flüt-keman-cello, flüt-keman-klavsen ve keman-viyola-arp olarak seslendirildiği bilinmektedir.

Bu sahne, Barry ve Lady Lyndon’ın evlendikten sonraki ilk yıllarında geçmektedir. Barry’nin aristokrasi içinde konumlanması ve değişen hayatı anlatılırken Lady Lyndon’ın yalnızlaşmaya başladığı hissettirilmekte, Lord Bullingdon ile Barry arasındaki gerilimli ilişkisinin perdeye taşınmasına hazırlık yapılmaktadır. Ayrıca Lady Lyndon’ın evlenmeden önceki alışkanlıkları yansıtılırken sahnede Barry’nin olmaması onun sanatsal ve entelektüel bu dünyanın bir parçası olmadığını vurgulanmaktadır. Zaman olarak ise, Barry’nin yükselişinin ortalarına ve çöküşüne giden yolun ise başlangıcına denk gelmektedir.

Jean-Marie Leclair’in Trio Trio Sonata, Op. 2 No. 8 eserinin Adagio bölümü dönemin müziğini ve soylu sınıfların sanatsal yaşamını yansıtır. Bu noktada Lord Bullingdon’un enstrüman çalması aristokrat sınıfın sanatla ilişkisini ve bu sınıfa ait bireylerin çocukluktan itibaren eğitimlerinin önemli bir parçası olarak müzikle

yetiştirildiğini vurgularken kişiler arasındaki çatışmaları ve sosyal dinamikleri de ortaya koymaktadır.

4.4.8. Seán Ó Riada- Women of Ireland

İrlandalı besteci Seán Ó Riada'nın Peadar Ó Doirnín tarafından yazılan şiirinden esinlenerek bestelediği bu müzik, filmde The Chieftains grubu tarafından seslendirilmiştir. Ó Doirnín, filmde bestelerine yer verilenler arasındaki tek 20. Yüzyıl bestecisidir. Müzik, ilk olarak 02.21'de gök gürültüsü sesinin ardından ile Barry ve kuzeni Nora Brady'nin bir odada kâğıt oynadıkları sahnenin uzaklaştırma çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 106.)



Görsel 106. “Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada'nın “Women of Ireland” eserinin çalındığı Barry ve Nora Brady arasında geçen sahnenin orta ölçekli çekimi (MS).

İkinci kez 09.47'de Barry ve Nora'nın ağaçlı bir yolda birlikte yürüdükleri sahnenin uzak çekimi ile sırasında çalınır. (Bkz. Görsel 107.)



Görsel 107. “Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada’nın “Women of Ireland” eserinin çalındığı Barry ve Nora Brady’nin yürüyüş yaptıkları sahnenin uzun ölçekli çekimi (LS).

Müzik, üçüncü kez 15.45’te bir yemek masası etrafında toplanmış insanların bulunduğu bir odaya sonradan girerek Yüzbaşı Quin’in yanında oturan Nora’nın karşısında duran Barry’nin uzun çekiminin ardından başlar. (Bkz. Görsel 108.)



Görsel 108. “Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada’nın “Women of Ireland” eserinin üçüncü kez çalındığı yemek masası sahnesinin uzun ölçekli çekimi (LS).

Müzik dördüncü kez 56.03'te Barry, Lischen ve çocuğunun yemek yedikleri mum ışığı ile aydınlatılmış masa sahnesinde, ilk çalınışında olduğu gibi gök gürültüsünün ardından Lischen'in orta ölçekli çekimi ile başlar. (Bkz. Görsel 109.)



Görsel 109. “Barry Lyndon” (1975) filminde Seán Ó Riada’nın “Women of Ireland” eserinin dördüncü kez çalındığı yemek masası sahnesinin orta ölçekli çekimi (MS).

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Barry Lyndon filminde kullanılan müziklerin anakronistik özellikleri, filmin tarihsel bağlamı ve anlatısal yapısıyla kurduğu ilişki açısından nasıl bir anlam ve işlev taşımaktadır?

Filmde hem görsel hem de müzikal bir dizi anakronizm kullanıldığı uzun zamandır bilinmektedir. Görsel anakronizmler, Ralf Michael Fischer ve Tatjana Ljujić de dahil olmak üzere farklı araştırmacılar tarafından araştırılmıştır. Lash'e (2017:83) göre, filmde müzikal anakronizm, eleştirel söylemin şimdiye kadar fark ettiğiinden daha zengin bir şekilde yayılmış ve *Barry Lyndon*'daki çeşitli müzikal anakronizmler, gerçekte filmin tarih, temsil ve görünüm ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair yaptığı keşiflere önemli bir katkı sağlamış ve tarihe tek erişimimizin temsil yoluyla olduğunu bir kez daha vurgulamıştır. Lash Stanley Kubrick'in “yönetmen olarak aldığı kararların ne geçmişe dolaylımsız bir erişim” iddiasında bulunduğunu ne de “temsili

dolayımlamanın kaçınılmazlığının”, bu tür bir “erişimi temelde daima belirsiz kıldığını iddia ettiğini” yazar.

Pramaggiore, (2013:37) Kubrick’in *Barry Lyndon*’daki tarihe bakışını karakterize etmek için “her zaman oluş sürecinde olan bir metin” olarak tanımladığı *palimpsest* metaforunu kullanmıştır. Lash’e (2017:83) göre bu açıdan bakıldığında filmde üç tür müzik kullanılmıştır: Birincisi, tasvir edilen 18. yüzyıl ortasına ait ve anakronik olmayan biçimde icra edilen müziklerdir. İkincisi, o dönemde yazılmış fakat yalnızca daha sonra gelişen biçimlerde düzenlenmiş ve icra edilmiş eserlerdir. Üçüncüsü ise, gösterilen dönemden sonra bestelenmiş müziklerdir. Kubrick bu yolla, dolaysızlık ile mesafe, performans ile yakınlık ve tamamlanma ile tamamlanmamışlık gibi karşıtlıklar arasında bir dizi görünür çelişki yaratmıştır. Bu bağdaşımsızlıklar, yalnızca sahnelerle anlatı öğeleri arasında koşutluk veya karşıtlık kurmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda daha sofistike, çok katmanlı okumalara da zemin hazırlar.

Anakronizm, bu doğrultuda, Kubrick için, *Barry Lyndon* her ne kadar bir dönem filmi olarak nitelendirilse bile, dönemin estetiğine ve havasına değil, aksine, filmin önerisinin kendini içinde oluşturacağı *zamansızlığa* pencere açmanın bir yoludur. *Barry Lyndon* için seçilen klasik eserlerin sahnelerle göre değişen icra farklılıkları ve Lash’ın saptadığı müzikal anakronizmler, *Barry Lyndon*’ı bir dönem filmi kalıbından çıkartan unsurların başında gelmektedir. *Barry Lyndon*, Lash’ın da üzerinde durduğu gibi, tarihin temsilini tartışma konusu haline getiren bir eserdir. (Lash, 2017:91). Çünkü Lash için “tarihe erişimimiz yok değildir”, fakat dolayımıdır ve “dolayımı olarak eriştiğimiz şeyin de daha öncesine dolayımı bir erişimi olmuştur.”

Diğer taraftan, Stephan Sperl (2006: 157), Kubrick’in kullandığı müziklerin, anlatıcının işlevlerinden biriyle paralel şekilde “foreshadowing” (önceden haber verme) tekniğiyle ileriye dönük konuşlandırma yapabildiğine dikkat çekmiştir:

British Grenadiers’ın ilk kullanımı, Barry’nin askerlik hizmetinin habercisidir. Idomeneo’dan marş no.14, kahramanın aristokrat çevrelere hareketini tanıtır ve E bemol Üçlü, Barry’nin daha sonra Lady Lyndon ile yaşayacağı ilişkiyi önceden haber

verir. Her üç durumda da müzik, anlatıcıya da atanan bir beklenti işlevi görür (Sperl, 2006: 157).

Lash, (2017) filmde hem beste tarihi hem de icra tarzı bakımından, diegesis'in zamansallığı açısından anakronist olmayan müziğe örnek olarak J.S. Bach'ın Do minör İki Klavsen için Konçertosu'nun (BWV 1060) ikinci bölümü Adagio ovvero largo bölümünü örnek göstermiştir. Lady Lyndon ve Peder Runt tarafından icra edilen eser iki klavsen değil, klavsen ve flüt içindir. Konçerto aslına uygun icra edilmemiş ama barok dönem geleneklerine uygun biçimde enstrüman değişikliği ile sunulmuştur ki bu bakımdan anakronist değildir. Diğer bir açıdan 18.yüzyılın ikinci yarısında geçen hikâyede Bach'ın müziğinin kullanması ise anakronistir. Mozart'ın Idomeneo'sundaki marş, filmde kullanılan ve anakronistik olmayan başka bir eserdir. “Women of Ireland”ın sözleri 18. yüzyılda üretilmiştir fakat melodi 1960'larda Seán Ó Riada tarafından yazılmıştır. Schubert'in erken dönem çalışması, Alman Dansı No.1 ise başka bir anakronistik kullanımdır. “Op.100 E-flat Piyano üçlüsüne göre dönemin müziğine daha yakındır.

Schubert'in “Op.100 E-flat Piyano Üçlüsü” notaları ve enstrümantasyonu 20. yüzyıl film müziği geleneklerine göre düzenlenmiş olması bakımından, filmdeki bir başka anakronik müzik örneğidir. Bu müzikte dikkat çeken önemli bir özellik, filmin sonunda sınıfsal sınırların keskin biçimde vurgulandığı bir hikâyeden sonra, ölümün herkes için en büyük eşitleyici olduğunu hatırlatan “şimdi hepsi eşit” duygusuna gönderme yapmasıdır. Filmde klavsenden sonra piyanonun ortaya çıkması ve bir enstrüman olarak öne çıkarılması, performans geleneklerinin ve müzik tarihinin ilerleyişini olumlamaktadır. McQuiston'a (2013: 95) göre bu durum, tanıdık birini rüyada görüp ardından aslında o kişi olmadığını fark etmeye benzer. Küçük değişiklikler, gerçeğin yerini almış çok iyi kopyalar izlenimi yaratır ve bu da Redmond'ın asla soyluluk mertebesine erişip erişemeyeceğine dair rahatsız edici bir şüphe uyandırır.

Buna karşın G. F. Handel'in 4 numaralı HWV 437 Re Minör Klavsen Süitinin III. Sarabande Bölümü düzenlemesi 18. yüzyıl stilinde çalınmasa da klavsen için olması ve bunun 18. yüzyıl geleneğini yansıtmaması açısından eserin kendisi açısından olmasa da eserin icrası düşünüldüğünde anakronistiktir.

Bu durum, yalnızca tarihsel doğruluk tartışmaları çerçevesinde değil, sinemasal zaman deneyimi bağlamında da değerlendirilebilecek kuramsal bir altyapıya işaret etmektedir. Bu bağlamda, Gilles Deleuze'ün sinema kuramındaki "zaman-imge" yaklaşımı açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır.

Anakronik müzik kullanımının yalnızca tarihsel bir sapma değil, anlatısal zaman yapısına yönelik kuramsal bir müdahale olduğunu ileri süren yaklaşımlardan biri de Gilles Deleuze'ün kuramıdır.

Bu bağlamda, filmde kullanılan bazı müziklerin tarihsel dönemle birebir örtüşmemesi, yani anakronik nitelik taşıması, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda anlatının zamansal yapısını sorgulayan felsefi bir yönelim biçiminde yorumlanabilir. Schubert'in "Op. 100 No. 2" Piyanolu Trio'su gibi dönem dışı seçimler, klasik tarihsel doğruluk anlayışından uzaklaşıp, izleyicinin zaman algısını bilinçli olarak bozan bir anlatı stratejisine dönüşmektedir. Bu strateji, Gilles Deleuze'ün kuramıyla açıklanabilir niteliktedir. Deleuze'e (1989) göre zaman-imge, olayların kronolojik diziminden çok, zamanın kendisinin doğrudan algılanmasını olanaklı kılar. Barry Lyndon filminde anakronik müzik, bu duyumsama anlarını çoğaltarak anlatının zamansal sürekliliğini askıya alır ve izleyiciye klasik anlatı yapısından uzak, deneyim temelli bir zaman akışı sunar. Bu durum aynı zamanda Deleuze'ün "duyumsama imgesi" (affect image) kavramıyla da ilişkilidir; çünkü izleyici, tarihsel uyumsuzluk olarak değerlendirilebilecek bu anakronik öğeleri bilgi düzeyinde değil, doğrudan duygusal düzlemde algılar. Dolayısıyla filmdeki dönem dışı müzik seçimleri, Deleuze'ün zaman ve deneyim merkezli sinema anlayışına uygun estetik bir yapı sunar.

5. SONUÇ

Bu doktora tezi, Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filmi özelinde klasik müziğin sinemasal anlatı üzerindeki çok katmanlı işlevlerini; biçimsel yapı, zaman algısı, görsel estetik ve anlatıcı sesiyle kurduğu ilişkiler bağlamında analiz etmiştir. Elde edilen bulgular, müziğin yalnızca duygusal yoğunluk yaratmakla kalmayıp; anlatının yapısal taşıyıcısı, zamanın estetik düzenleyicisi ve karakterlerin içsel dönüşümünü belirleyen düşünsel bir öge olarak kullanıldığını ortaya koymuştur. *Barry Lyndon*'ın, müzik, edebiyat, kamera estetiği, resim sanatı ve anlatı yapısının birbirine bağlı bir bütün olarak kurgulandığı disiplinlerarası bir yapı sunduğu tespit edilmiştir.

- Araştırmanın birinci alt problemi “Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filmi barındırdığı disiplinler arası özellikler ve bu yapılarla müzik arasındaki ilişkiler bağlamında önemli kılan unsurlar” a ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

Kubrick, *Barry Lyndon* filmi, William Makepeace Thackeray'ın 1844 yılında yazdığı *The Luck of Barry Lyndon* adlı pikarest romanından hikâyeye sadık kalarak özgün bir senaryo olarak uyarlamıştır. Bir 19. yüzyıl yazarı olan Thackeray, Victoria dönemi çerçevesinden 18. yüzyılda yaşamış bazı gerçek insanları ve bu dönemde vuku bulmuş olayları, okurlar tarafından bir sonraki çağda anlam verilecek şekilde yeniden yaratmıştır. Kubrick ise, yüzyıl boyunca popüler kalan dramatik bir biçim olan görgü komedisini, yapıtın baş kahramanı Redmond Barry'nin, Thackeray'ın romanında yükselme ve düşüş serüveni olarak anlatılan hikayesine yaratıcı bir bakış açısından yaklaşarak yeniden ele almış, *Barry Lyndon*'ı bir geri dönüş yolculuğu olarak yorumlamıştır. Kubrick, film boyunca çoğu zaman, tarihi ayrıntılar ve şahsiyetler, orijinal gazetecilik ürünleri ve hikâyeyi aşırı derecede özelleştirecek belgesel vakalardan faydalanarak 18. yüzyıl atmosferini değişmez bir şekilde sabitlemiş ve Thackeray'den daha “evrensel” bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Barry Lyndon filminde kullanılan edebî anlatım dili ile müzikal yapı arasında dönemsel değil, biçimsel düzeyde bir paralellik kurulmuştur. Özellikle 18. yüzyıla özgü uzun, dolaylı ve ritmik olarak genişletilmiş cümle yapıları, filmde kullanılan Barok, Klasik ve Romantik dönemlere ait müziklerin ortak biçimsel özellikleriyle

örtüşmüştür. Georg Friedrich Handel'in Sarabande (Harpsichord Suite in D minor, HWV 437) adlı eserinde ve Antonio Vivaldi'nin Cello Sonata in E minor, RV 40, II. Largo bölümünde görülen süsleme, tekrar ve varyasyon teknikleri; anlatımda kullanılan retorik yapılara, tematik tekrar stratejilerine ve ironik mesafe oluşturan dilsel kurgulara benzer biçimde yapılandırılmıştır. Franz Schubert'in Piano Trio No. 2 in E-flat Major, D. 929, II. Andante con moto bölümünde olduğu gibi, Romantik dönem müziğinde tematik dönüşüm ve dramatik yoğunluk, anlatının ritmini destekleyen bir yapı oluşturmuştur. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Idomeneo, K. 367, March bölümünde ve Giovanni Paisiello'nun "Nel cor più non mi sento" (Cavatina) adlı eserinde, edebî anlatımın törensel ve teatral boyutlarıyla örtüşen yapılar sunulmuş; özellikle karakterlerin sosyal konumlarına işaret eden bu müzikler, dönemin aristokratik dil yapısıyla paralel bir ifade düzeyi oluşturmuştur. 18. yüzyıl edebiyatında sıkça rastlanan teatral anlatım biçimi, filmde hem müzikal hem görsel kompozisyonlarla desteklenmiş; Kubrick, dönemin teatral dilini sahnelemeye müzikal yapı aracılığıyla alan açmıştır. Edebî anlatıda tekrar eden temalar, toplumsal sınıf, yükseliş ve çöküş gibi kavramlar; müzikte tematik varyasyonlar yoluyla yeniden işlenmiş; böylece filmde anlatı yalnızca sözcüklerle değil, müzik aracılığıyla da kurulan bir yapı kazanmıştır. Bu biçimsel paralellik, edebî anlatım ile müziğin filmde yalnızca duygu yaratımı değil, anlatının ritmini ve çerçevesini yapılandıran araçlar olarak kullanıldığını göstermiştir. Özellikle anlatıcı sesin aristokratik ve ironik tonu, müziğin diegetik olmayan konumlandırılmasıyla birleştiğinde, zamanın ve olayların izleyiciye dışsal bir estetik form içerisinde sunulduğu izlenimini güçlendirmiştir. Bu bağlamda, dilsel ve müzikal yapılar arasındaki bu benzerlik, yalnızca tarihsel bir döneme değil, Kubrick'in anlatısını biçimsel yapı yoluyla denetleyen yönetmenlik anlayışına da işaret etmiştir.

Barry Lyndon filminde kullanılan anlatıcı sesi, William Makepeace Thackeray'nin romanındaki dışses yapısına bağlı kalarak sinemaya uyarlanmış; anlatıya yalnızca yön veren değil, karakterlerin eylemlerine mesafeli yaklaşan ve bilgiyi olayların ilerisinden aktaran bir dışsal anlatım katmanı kazandırmıştır. Bu anlatıcı, olayları tamamlanmış bir tarihsel çerçeve içerisinde sunmuş; anlatıya hem kader duygusu hem de ironik bir mesafe kazandırmıştır. Filmde kullanılan müzikler

ile bu anlatıcı sesi arasında ritmik ve işlevsel bir paralellik kurulmuş; özellikle Georg Friedrich Handel'in "Sarabande" temasının döngüsel yapısı ile dışsesin zamana dışarıdan bakan anlatımı arasında yapısal bir eşlik ilişkisi oluşmuştur. Her ikisi de anlatının ilerleyişine dışsal bir yön verme işlevi üstlenmiş; zamanın çizgisel değil, tekrar eden ve kaçınılmaz bir düzen içinde sunulmasına katkı sağlamıştır. Benzer bir yapı, Franz Schubert'in "Piano Trio No. 2" eserinin *Andante con moto* bölümünde, anlatıcının yer almadığı sahnelerde gözlemlenmiş; müziğin ritmi olaylara dışsal bir bakış sunan bir anlatı düzlemi oluşturmuştur. Seán Ó Riada'nın Women of Ireland teması, zamanın geçişini duyumsatan bir estetik çerçeve sunarken; Vivaldi'nin Cello Sonata'sı ve Mozart'ın Idomeneo Marşı sahneleri törensel ve ritüelvari bir yapıya taşımıştır. Anlatıcı sesin anlatı üzerindeki belirleyici konumu ile müziklerin sahne ritmini yapılandırma biçimi arasında kurulan bu ilişki, filmde zamanın yalnızca akan değil, dışarıdan düzenlenen bir yapı olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda dışses ve müzik, anlatının doğrusal akışını kesintiye uğratan iki temel yapısal unsur olarak değerlendirilmiş; Gilles Deleuze'ün zaman-imge kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, Kubrick'in zamansal yapıyı yalnızca nedensel süreklilikle değil, görsel ve işitsel ritmin ortaklığıyla kurduğu anlaşılmıştır.

Barry Lyndon filminde kullanılan kamera estetiği, Kubrick'in anlatısal ritmi görsel düzlemde nasıl yapılandığına açık biçimde ortaya koymuştur. Kubrick'in görsel anlatım stratejisi, zamanın biçimlenişini yalnızca kurgu ile değil, kadrajın sabitliği ve görüntünün ritmik yapısı aracılığıyla da belirlemiştir. Film boyunca tercih edilen sabit kadrajlar, uzun planlar ve yatay eksende kamera hareketleri, yalnızca çerçevenin düzenini değil, zamanın sinemasal bir deneyim olarak inşa ediliş biçimini de belirlemiştir. Bu tercihler, klasik anlatı sinemasında görmeye alışık olunan dinamik kurguya karşıt biçimde, zamanın akışını yavaşlatan ve izleyiciyi görüntü üzerinde düşünmeye yönlendiren bir yapısalılık sunmuştur. Özellikle Georg Friedrich Handel'in Sarabande (Harpsichord Suite in D minor, HWV 437) temasının varyasyonlarıyla eşzamanlı kullanılan bu planlar, görsel hareketsizlik ile müzikal döngü arasında güçlü bir bağ ve paralellik oluşturmuştur. Benzer şekilde Franz Schubert'in Piano Trio No. 2 in E-flat Major, D. 929, II. Andante con moto bölümünde kullanılan ritmik yapı, görsel kompozisyonun süresel deneyimiyle örtüşmüş; zamanın yalnızca kronolojik bir

ilerleme değil, içsel bir yoğunluk olarak hissedilmesine olanak sağlamıştır. Kubrick'in bu yaklaşımı, Gilles Deleuze'un zaman-imge kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, sinemada zamanın yalnızca olayların ardışık sıralanışıyla değil, görüntünün ve müziğin ortak ritmik yapısıyla da kurulabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda, filmdeki kamera kullanımı ile müzik arasındaki ilişki, yalnızca estetik bir tercih değil, zamanın kavramsal olarak inşa edildiği bir düzlem oluşturmuş; Kubrick'in biçimsel kontrol anlayışı, anlatısal içeriğin ritmik deneyime dönüştürülmesinde merkezi bir rol oynamıştır.

Film boyunca sabit kamera tercihleriyle müzik arasında kurulan ritmik paralellik, *Barry Lyndon*'ın sinemasal temposunun yapı taşlarından birini olmuş, özellikle Sarabande teması eşliğinde görülen yavaş kamera geçişleri ya da sahne durağanlıkları, müziğin zaman algısı üzerindeki etkisini kuvvetlendirmiştir. Bu senkronizasyon, yalnızca dramatik etki yaratmakla kalmamış; izleyicinin sahneyi hem görsel hem de işitsel olarak deneyimlemesini sağlamıştır. Kameranın hareketsizliği ile müziğin ağır ritmi birleşerek, karakterin kaderi üzerindeki kaçınılmazlığı vurgulayan sessiz bir görsel-müzikal uyum yaratmıştır.

Barry Lyndon filminde kullanılan aydınlatma tekniği, Kubrick'in tarihsel gerçeklik arayışını ve estetik kontrol anlayışını, anlatının görsel, zamansal ve duygusal ritmini biçimlendiren ortak bir yapısal düzlemde birleştirmiştir. Kubrick'in ışık kullanımı, yalnızca sahnelerin görsel estetiğini değil, anlatının içsel ritmini ve dramatik etkisini de yönlendiren bir araç hâline gelmiştir. Özellikle doğal ışık ve mum ışığı kullanımı, yalnızca dönem atmosferini yeniden üretmekle kalmamış; aynı zamanda zamanın, mekânın ve karakterlerin ruh hâlinin sinemasal olarak biçimlendirilmesinde belirleyici olmuştur. Bu yaklaşım, 18. yüzyıl ressamlarının ışıkla kurduğu biçimsel düzeni anımsatmaktadır; özellikle figürlerin çevresini saran yumuşak ve durağan aydınlatma, kompozisyonun içsel ritmini belirleyen bir unsur olarak işlev kazanmıştır. Kubrick, bu estetik etkiyi sinema teknolojisine taşıyabilmek adına, Alman Carl Zeiss mercek üreticisi firmasının NASA'nın Apollo Projesi için tasarladığı, diyafram açıklığı f/0.7 olan ve çok düşük ışıktaki görüntü alabilen 50 mm lenslerden üçünü temin etmiş ve özel olarak modifiye ettirerek kullanmıştır. Bu görsel tercihlerin müzikle olan ilişkisi, özellikle Antonio Vivaldi'nin Cello Sonata in E

minor, RV 40, II. Largo bölümünde belirginleşmiştir. Barry'nin çöküş sürecini anlatan sahnelerde kullanılan bu eser, mum ışığının düşük kontrastlı aydınlığıyla birleşerek izleyiciye hem zamansal bir duraksama hem de içsel bir yalnızlık duygusu aktarmıştır. Benzer şekilde, Giovanni Paisiello'nun *Nel cor più non mi sento* (Cavatina) adlı eseri, aydınlatmanın teatral düzenlenişiyile uyum içinde çalışarak karakterlerin sosyal durumları ve yüzeysel zarafetlerini vurgulamıştır. Aydınlatma ve müzik arasındaki bu uyum, görsel ve işitsel düzeyde sahnelerin dramatik anlamını pekiştirmiş; Kubrick'in anlatıyı yalnızca içerik değil, biçimsel unsurlar aracılığıyla da yönlendirme stratejisinin bir parçası hâline gelmiştir.

Barry Lyndon filminde 18. yüzyıl İngiliz resim sanatının etkileri, görsel kompozisyonların kurgulanışında ve sahneleme anlayışında belirleyici bir rol oynamıştır. Kubrick'in sahneleme anlayışında, Thomas Gainsborough'nun 'Yoldaki Figürlerle Peyzaj', William Hogarth'ın 'Marriage A-la-Mode' dizisi ile 'The Toilette' ve 'The Tête à Tête', George Stubbs'ın 'Whistlejacket' ve 'Eclipse', John Constable'ın 'Malvern Hall' ve Henry Fuseli'nin 'The Nightmare' eserlerinden doğrudan etkilenildiği gözlemlenmiştir. Bu ressamaların ortak biçimsel dili, figürlerin simetrik biçimde yerleştirildiği, çevreyle tören estetiği üzerinden ilişkilendirildiği ve dramatik derinliğin sınırlı tutulduğu durağan kompozisyonlar aracılığıyla tanımlanmıştır. Kubrick bu estetik düzeni özellikle grup sahnelerinde uygulayarak, karakterleri görsel olarak tablolarından farksız bir biçimde konumlandırmış ve böylece anlatısal zamanın akışını bilinçli biçimde yavaşlatmıştır. Yumuşak geçişli ışık uygulamaları, sabit kamera konumlandırmaları ve alan derinliğini sınırlandıran dekoratif yerleştirmeler, izleyiciyi anlatının içine çekmektense, dışsal bir gözlemci konumuna yerleştirmiştir. Bu bağlamda, *Barry Lyndon* filminde resim sanatı yalnızca estetik bir referans değil; zaman, mekân ve duygunun görsel sabitlik yoluyla yeniden düzenlendiği anlatısal bir strateji olarak kullanılmıştır.

Barry Lyndon filminde 18. yüzyıl resim estetiği ile müzik arasında kurulan ilişki, çalışmanın önemli bulgularından biri olarak dikkat çekmiştir. Kubrick'in yalnızca tablo estetiğini görsel kompozisyonlarda yeniden üretmediği, aynı zamanda bu sahneleri eşlik eden müziklerle yapısal olarak bütünleştirdiği tespit edilmiştir. Özellikle Stubbs'ın 'Whistlejacket' ve 'Eclipse' tablolarının pastoral düzenine karşılık

gelen atlı sahnelerde müzikal sessizlik tercih edilmiş; Hogarth'ın sosyal hiciv içeren sahnelerine benzer kurguya sahip bölümlerde Paisiello'nun 'Nel cor più non mi sento (Cavatina)' eseri işitsel tamamlayıcılık işlevi görmüştür. Fuseli'nin 'The Nightmare' tablosunun figüratif düzeni, Lady Lyndon'un intihar girişiminin görsel ifadesiyle örtüşmüş ve Vivaldi'nin 'Cello Sonata in E minor, RV 40' Largo bölümü bu dramatik yapı içinde psikolojik yoğunluğu derinleştirmiştir. Bu sahnelerde müzik, yalnızca duygusal bir arka plan değil; zaman, mekân ve anlatı yoğunluğunu belirleyen ritmik bir unsur olarak işlemiştir. Elde edilen bulgular, filmde kullanılan müziklerin yalnızca atmosferik değil, görsel estetik ve anlatı kurgusuyla doğrudan senkronize çalıştığını ve bu bağlamda Barry Lyndon'un müzik ve görsel sanatlar arasında kurduğu ilişkinin yapısal düzeyde örnek niteliği taşıdığını göstermiştir.

Kubrick'in sabit kadrajları, doğal ışık tercihi ve derinlikli tablo kompozisyonları müzikle birlikte sahnelerin duygusal ve ritmik bütünlüğünü kurmuştur. Her sahne, yalnızca görsel olarak değil, müziğin sesiyle ve sessizliğin içinde yankılanan boşluklarla yapılandırılmıştır. Kamera sabitliğine eşlik eden müzik, hareketin azlığını duygusal yoğunlukla dengelerken; ışık, müziğin ritmine paralel biçimde sinemasal bir duygu atmosferi yaratmıştır.

- Araştırmanın ikinci alt problemi “Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* filminde kullanılan müziklerin biçimsel, anlatımsal ve işlevsel özellikleri” ne ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

Filmde kullanılan müziklerin büyük bölümüne non-diegetik düzlemde yer verilmiş; anlatının iç dünyasından değil, karakterlerin algı sınırları dışında konumlanmış ve yalnızca izleyiciye yönelik işitsel bir yönlendirme katmanı olarak yapılandırılmıştır. Ancak bazı sahnelerde müzik, anlatı içerisinde karakterlerin doğrudan etkileşimde bulunduğu diegetik biçimde kullanılmış; bu durum hem estetik hem de yapısal düzeyde geçişli ses alanları oluşturmuştur. Jean-Marie Leclair'in Trio Sonata for Two Violins and Basso Continuo in E Minor, Op. 2, No. 8 – Adagio adlı eseri, Lady Lyndon, Lord Bullingdon ve Peder Runt'un müzik yaptığı sahnede mekân içi canlı performans olarak yer almış ve ardından kamera uzaklaştıkça dışsal anlatı düzlemine geçmiştir.

Benzer şekilde, “The British Grenadiers” ve “Hohenfriedberger Marsch” gibi geleneksel askerî marşlar da, askerî geçit töreni ve yürüyüş sahnelerinde diegetik olarak çalınmış; orduya ait mekânlarda karakterlerin fiziksel çevresiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, Nora ile Barry’nin iç mekân sahnesinde duyulan arp müziği de, bulunduğu ortamın doğal bir bileşeni olarak diegetik kullanım örneği sunmuştur.

- Araştırmanın üçüncü alt problemi “G. F. Handel’in *HWV 437 Re minör Klavsen Süiti’nin III. Sarabande bölümü*, *Barry Lyndon* filminde sahnelere göre hangi anlatımsal ve dramatik işlevleri üstlenmektedir” e ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

Barry Lyndon filminin tema müziği ve aynı zamanda leitmotifi olarak film boyunca çeşitli varyasyonlar ile kullanılan Georg Friedrich Handel’in 4 numaralı Re minör Klavsen Süiti’nin üçüncü bölümü Sarabande (HWV 437), Leonard Rosenman’ın orkestral düzenlemesiyle anlatının zamansal ve biçimsel düzenini yapılandıran kurucu bir işlev üstlenmiştir. Bu düzenleme, eserin dramatik etkisini artırmış; özellikle timpani ve alt tınılara sahip yaylı çalgılar aracılığıyla güçlü bir anlatı yoğunluğu oluşturulmuştur. Tema, ölüm, kayıp ve yazgı sahnelerinde yoğun timpani vurgularıyla belirginleşmiş; açılış jeneriği, Captain Quin ile yapılan düello, Lord Bullingdon’ın meydan okuduğu son düello, oğlu Bryan’ın cenazesi ve kapanış jeneriğinde, kurgu yapısının farklı kesitlerinde yinelenerek kullanılmış; eserin filmdeki dramatik yapıyı taşıyan yapısal işlevi pekiştirilmiştir. Sarabande, yalnızca tarihsel bir dönem müziği değil; filmdeki kurgusal akışın ritmini, duygusal tonunu ve zamansal yapısını kuran temel bir yapı taşı hâline gelmiş ve anakronistik niteliğiyle geçmişin temsiline eleştirel bir mesafe kazandırmıştır.

Bu yapı, müziğin yalnızca ses boyutu ile değil; sahne kompozisyonu, anlatı ritmi ve zaman-mekân ilişkisi üzerinde belirleyici rol oynayan çok katmanlı temel bir yapısal öğeye dönüştüğünü göstermiştir.

- Araştırmanın dördüncü alt problemi “*Barry Lyndon* filminde yer alan müzikler, sahnelerle olan bağlamı doğrultusunda hangi anlatımsal ve işlevsel amaçlarla kullanılmıştır?” a ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

Tezde analiz edilen diğer müzik eserlerinin de, filmde karakter gelişimi, anlatı yapısı ve tematik yoğunlukla kurduğu ilişki bağlamında dikkatle yapılandırıldığı görülmektedir. Franz Schubert'in Piano Trio Op.100 No.2 (Andante con moto), Barry'nin Lady Lyndon ile karşılaştığı sahnede kullanılarak dışsal bir ihtişam ile içsel yalnızlık arasındaki dramatik gerilimi vurgulamıştır. Women of Ireland, Barry'nin İrlandalı kimliğini temsil eden müzikal bir işaret olarak, hem romantik bağlamda hem de sosyal çözülme anlarında sahneye duygusal bir derinlik kazandırmıştır. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Idomeneo'dan Marş II, aristokrasiyle kurulan yüzeysel bağları temsil eden bir törensel yapı sunarken; Giovanni Paisiello'nun Il Barbiere di Siviglia'dan Cavantina'sı, kumar sahnesinde diegetik biçimde kullanılarak mizahi ama eleştirel bir alt metin üretmiştir. Antonio Vivaldi'nin Cello Sonatı'nın Largo bölümü, Barry'nin oğlu Bryan'ın ölümüne sahne olan anlarda trajik bir ağırlık ve duygusal yavaşlık kazandırmıştır. Johann Sebastian Bach'ın iki klavsen için konçertosu, yabancılaşma temasıyla ilişkilendirilmiş; The British Grenadiers ve Hohenfriedberger Marsch gibi marşlar, karakterin askeri kimlik dönüşümünü ve bireysel irade kaybını yansıtmıştır. Jean-Marie Leclair'in *Trio Sonata Op.2 No.8 Adagio bölümü* filmde diegetik olarak icra edilen örneklerden biri olarak Lady Lyndon, Lord Bullingdon ve Peder Runt'un birlikte müzik yaptıkları sahnede kullanılmıştır. Klasik müzik burada yalnızca estetik anlamda değil, sosyal statü göstergesi ve üst sınıfın içsel çöküşünün sessiz tanığı olarak işlev görmüştür. Leclair'in bu oda müziği, karakterler arasındaki soğukluk ve uzaklığı, icranın teatral düzenlenişi aracılığıyla seyirciye aktarıldığı görülmektedir.

Franz Schubert'in *German Dance No.1 in C* eseri, Barry'nin oğlu Bryan'ın doğum günü kutlaması sahnesinde kullanılmıştır. Bu sahnede müzik, eğlencenin yüzeysel neşesini temsil ederken, anlatının geneli bağlamında bu geçici mutluluğun yerini alacak olan trajik çöküşü adeta haber vermiştir. Dansın zarif ama sınırlı yapısı, karakterlerin sosyal performanslarını biçimsel kalıplara hapsedmiştir. Bu kullanım, Kubrick'in klasik müziği yalnızca duyusal değil, yapay ilişkilerin bir yansıması olarak konumlandırma biçiminin bir başka örneği olarak görülmektedir.

- Araştırmanın beşinci alt problemi “*Barry Lyndon* filminde kullanılan müziklerin anakronistik özellikleri, filmin tarihsel bağlamı ve anlatısal

yapısıyla kurduğu ilişki açısından nasıl bir anlam ve işlev taşımaktadır” a ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

Barry Lyndon’da kullanılan müziklerin bir kısmı, anlatılan dönemi doğrudan yansıtırken; bir kısmı ise anakronistik nitelikler taşımaktadır. Kubrick, yavaş çekimlerle birlikte anakronistik müzik kullanımı aracılığıyla seyircinin zaman algısını dönüştürmekte; tarihsel temsili, doğrudan erişim yerine estetik aracılık yoluyla kurgulamaktadır. Bu yaklaşım, Deleuze’ün “zaman-imge” kuramıyla örtüşür; müzik, filmde yalnızca estetik bir öge değil, zamanın deneyimlenme biçimini dönüştüren kurucu bir unsur hâline gelir. *Barry Lyndon* bu yönüyle, anakronistik müzik kullanımı aracılığıyla yalnızca tarihsel temsili sorgulamaz, aynı zamanda müziği, filmdeki zaman kurgusunu dönüştüren temel bir anlatı aracına dönüştürür.

Barry Lyndon, yalnızca çok yönlü dönem estetiğiyle donatılmış bir film olmanın ötesindedir; klasik müzik, sahne yapısının kurulmasında, zaman akışının düzenlenmesinde ve dramatik yoğunluğun inşa edilmesinde etkin biçimde kullanılmıştır. Filmde müzik, yalnızca eşlik eden bir unsur olmaktan çıkmış; anlatımın ritmini, atmosferini ve yapısal dengesini şekillendiren kurucu bir öğedir. Görsel sanatlarla kurulan ilişki, ışık ve mizansen düzenlemeleriyle birlikte müzik hem tarihsel atmosferin kurulmasında hem de karakterlerin ruh hâllerinin yansıtılmasında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Tüm bu yönleriyle müzik, *Barry Lyndon*’ın sinemasal yapısında merkezi bir işlev üstlenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, Stanley Kubrick’in auteur sinemasının müzik temelli anlatı kurulumunu en bütünlüklü biçimde yansıtan yapıtlarından biri olan *Barry Lyndon* filminde, müziğin anlatının biçimlenmesinde ve sinemasal zamanın yapılandırılmasında kurucu bir işlev üstlendiğini ortaya koymuştur. Filmde yer verilen klasik müzik eserleri, yalnızca dönem estetiğini desteklemekle kalmamış; karakter gelişimi, sahne kompozisyonları ve anlatım ritmiyle bütünleşerek çok katmanlı bir işitsel yapı oluşturmuştur. Yapılan analizler, Kubrick’in müzik seçimleri aracılığıyla tarihsel temsili sorgulayan, duygusal ve düşünsel etkiler yaratan, zamansal algıyı dönüştüren bir sinemasal yapı kurduğunu göstermiştir. Bu yönüyle araştırma, müzik ögesinin film anlatısındaki kurucu rolünü vurgulayarak, sinema ve müzik ilişkisini disiplinler arası bir perspektifle ele alan çalışmalara katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Attfield, N., & Winters, B. (2018). *Music, Modern Culture, and the Critical Ear*. In C. Morris (Ed.), Chapter 12. Routledge.
- Aytaçlı, B. (2012). *Durum Çalışmasına Ayrıntılı bir Bakış*. Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 3 (1), 1-9.
- Bergin, A. (1999, 11 Temmuz). *Yöneten Her şeyi Kontrol Etmelidir*. Hürriyet Tatil&Pazar.
- Bergman, I. (1966). *Film: Montage of Theories*. New York: Dutton Paperback.
- Bordwell, D., Staiger, J., ve Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Boswell, J. (1791). *The life of Samuel Johnson (First Edition)*. Oxford: Clarendon Press.
- Branch, J. and Izod, J. (2003). *Barry Lyndon and the Limits of Understanding*. Issue of KINEMA. Fall, 1-8.
- Ciment, M. (1982). "Kubrick on Barry Lyndon." *The Kubrick Site*. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html> Erişim tarihi: 05 Mart 2022.
- Cossa, F. (1995). "Images of Perfection: Life Imitates Art in Kubrick's Barry Lyndon." *Eighteenth-Century Life*, 19(2), 80–81. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7348>.
- Creswell, J.W. (2013). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches (4th Edition)*. SAGE Publications, Inc., London.
- Crispin, M. M. (1976). Kubrick's Anti-Reading of The Luck of Barry Lyndon. *Comparative Literature*, 91(6), 1360–1379. <https://doi.org/10.2307/2907141>.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson and R. Galeta. London: Athlone Press.

Digiulio, E. (2018). *Two Special Lenses for 'Barry Lyndon'*. <http://www.visual-memory.co.uk/sk/ac/len/page1.htm> Erişim tarihi: 03 Mart 2022.

Durososy, B. F. (1767). *Les Sens, poëme en six chants par Mr. de Rozoi* (2. baskı). Paris: Yayınevi belirtilmemiş.

Eggert, P. (2013). *Biography of a Book: Henry Lawson's While the Billy Boils*. Penn State Press.

Erdoğan, İ. ve Solmaz, P. B. (2005). *Sinema ve müzik* (1. baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/260998.asp> Erişim tarihi: 11 Aralık 2021.

Eugeni, R. (2018). *Birinci şahıs çekimi: Sinema ve medyalararası ağlar arasındaki öznelliğin yeni biçimleri* (M. T. Altınkaya, Çev.). Sinemasal İdeoloji (s. 177–190). ISBN: 978-605-2133-56-9 Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fischer, C. J. (2012). *A Rhetoric of Blood: Cinematically Depicting the Duel* (Master's thesis). Colorado State University, Department of Communication Studies. Colorado State University. UMI Number: 1516924.

Ginna, R. E. (1999). *The Artist Speaks for Himself*. <http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html> Erişim tarihi: 19 Ekim 2024.

Harlan, J. (2001). *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. USA: Warner Bross. 142 mn.

İnci, E. (2017). *Sinemada mekân ve ses tasarımının tarihsel gelişimi*. Erişim tarihi: 3 Şubat 2023.

Kınıklı, A. (2020, Şubat-Mart). *2001: A Space Odyssey* 30-31.

Klein, M. and Parker, G. (1981). *The English novel and the movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

Kolker, R. P. (1988). *A cinema of loneliness (Fourth Edition)*. New York: Oxford University Press. P.124.

Kozloff, S. (1988). *Invisible storytellers: Voice-over narration in American fiction film (First Edition)*. Berkeley: University of California Press. P.119

Kuberski, P. (2012). *Kubrick's Total Cinema Philosophical Themes and Formal Qualities*. Bloomsbury Publishing.

Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon [Film]*. Warner Bros.

Kubrick, S. *Words and movies. The Kubrick Site*. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html> Erişim tarihi: 2 Ocak 2025

Lash, D. (2017). Distance listening: Musical anachronism in Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*. *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti*, 6(12), 83–93. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7348>

Levent, R. (2018). Biçim ve Sınıf Çatışması Ekseninde “Barry Lyndon”. <http://www.azizmsanat.org/2018/02/19/bicim-ve-sinif-catismasi-ekseninde-barry-lyndon-rasim-levent/> Erişim tarihi: 19 Aralık 2023

McQuiston, K. (2013). *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick (Illustrated Edition)*. Oxford: Oxford University Press.

Miller, M. C. (1976). *Barry Lyndon Reconsidered*. Georgia Review 30, No.4. Pp. 827-53.

Moris, S. (2018). *Back from the Dead: Kubrick, Music, and the Auteur*. In E. L. Riden (Ed.), *The Universe of Stanley Kubrick: Essays on the Films* (pp. 112–124). McFarland & Company.

Muhasebenews. (2019). *Stanley Kubrick*. <https://www.muhasenews.com/stanley-kubrick/> Erişim tarihi: 17 Mayıs 2023.

Napolitano, M. (2015). *Kubrick's Barry Lyndon and the Narrative Voice of William Makepeace Thackeray*. (1), 13–28. *Literature/Film Quarterly*, 43(1), 13–28.

Nelson, T. A. (1979). "Barry Lyndon: Kubrick's Cinema of Disparity." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 33(1), 39–51.
<https://doi.org/10.2307/1347320>

NTV. (2004, Mart 11). *Kieslowski 'Üç Renk' Gösterimleri*. Ankara Ankapol Sineması. Erişim adresi: <https://arsiv.ntv.com.tr/news/260998.asp> Erişim tarihi: 20 Haziran 2023.

Nuyan, E. (2011). *Kısa bir sinema felsefesi tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky* 16, 134-141.

Önen, U. (2014). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri* (11th Edition). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Palisca, C. V. (1991). *Baroque music* (3rd Edition). New Jersey: Prentice Hall.

Patton, M. Q. (1987). *How to Use Qualitative Methods in Evaluations*. Newbury Park, California: Sage Publications.

Pezzotta, E. (2013). *Stanley Kubrick: Adapting the sublime*. Jackson: University Press of Mississippi.

Pezzotta, E. (2015) *Making time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon*. Art, history, and empire (review)', *Journal of Irish Studies*. ISBN: 978-1441198075
<https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/making-time-in-stanley-kubricks-barry-lyndon-art-history-and-empire> Erişim tarihi: 5 Temmuz 2024

Phillips, G. D. Ed. (2001). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Pramaggiore, M. (2013). *History as Palimpsest: Stanley Kubrick's Barry Lyndon*. DOI: 10.1002/9781118322673.ch2

Pramaggiore, M. (2014). *Making Time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon (1st Edition)*. New York-London: Bloomsbury.

Rosenstone, R.A. and Parvulescu, C. (2015). *A Companion to the Historical Film (1st Edition)*. P. 30-52. Malden MA-Oxford-Chichester: Blackwell.

Rossi, M. *Scenes like a paintings: Kubrick's Sense of Art in Barry Lyndon*. https://www.academia.edu/10122870/Scenes_like_paintings_St Stanley_Kubrick_s_sense_of_art_in_Barry_Lyndon Erişim tarihi: 12 Ağustos 2024.

Salman, E. (2017). *Stanley Kubrick ve Militarizm Sinema Tarih İlişkisi*. https://www.academia.edu/33429296/Stanley_Kubrick_ve_Militarizm Erişim tarihi: 6 Haziran 2024

Schneider, S. J. (2005). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film* (B. Baş & D. Vural, Çev.). United Kingdom, USA and Canada: Caretta. p. 602.

Schonberg, H. C. (2022). *Büyük Besteciler* (A. F. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ofset Yapımevi.

Schubert, F. (2012). *Piano Trio No. 2 in E-flat Major, Op. 100, D. 929*[Web yayını]. <http://bpt3.org/learn/2012/10/10/schuberts-piano-trio-no-2-in-e-flat-major-1827.html> Erişim tarihi: 2 Şubat 2024.

Sperl, S. (2006). *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg: Könighausen & Neumann. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2007.3.1170>.

Stephenson, W. (1981). *The perception of "History" in Stanley Kubrick's Barry Lyndon*, vol 9, No 4, pp. 251-260.

Uysal, T. (2016). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri*. Fotoğrafçılar İçin Dijital Sinematografi Atölyesinin Kurulması ve Eğitim Modelinin Geliştirilmesi Projesi.

Webster, P. (2024). *The genius of Barry Lyndon: factual and theoretical approaches to Kubrick's masterpiece*. USA: McFarland&Company, Inc., Publishers.

Weintraub, B. (1972) Kubrick tells what makes A Clockwork Orange tick', The New York Times, 4 January.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.



EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 - Atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
 - Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,
- beyan ederim.

30/MAYIS/2025

(İmza)

Evren İdil YAZAN

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: S. Kubrick Sinemasında Müzik Ögesi: “Barry Lyndon” Filmi Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
28.05.2025	161	172,609	30.05.2025	%11	2686736792

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları’nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. 28/05/2025

İmza

Evren İdil YAZAN

Öğrenci No: 202053010003

Anabilim Dalı: Müzik

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		×	

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

**EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

AKDENİZ UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: The Role of Music in S. Kubrick's Cinema: A Case Study of Barry Lyndon

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows. (Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
28.05.2025	161	172,609	30.05.2025	11%	2686736792

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for obtaining and using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

28 May 2025

Student No.: 202053010003

Department: Music

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated PhD
		×	

Signature

Evren İdil YAZAN

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM