GÖRÜNTÜNÜN MÜZİĞİ MÜZİĞİN GÖRÜNTÜSÜ

Sadi Konuralp'e Armağan



Derleyenler: Cem Pekman - Barış Kılıçbay

pan

GÖRÜNTÜNÜN MÜZİĞİ
MÜZİĞİN GÖRÜNTÜSÜ

Derleyenler: Cem Pekman-Barış Kılıçbay

Pan Yayıncılık: 112

ISBN 975-8434-70-5

Birinci Basım: Mayıs 2004

• Kapak Grafiği: Selçuk Yılmaz
• Baskı Hazırlık: Pınar Yalman
• Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 629 01 65
100 Yıl Mah. Mas-Sit. 5. Cad. No. 47 Bağcılar-İstanbul

Pan Yayıncılık Barbaros Bulvarı 74/4
34353 Beşiktaş - İstanbul
• Tel: (0212) 261 80 72 • Faks: (0212) 227 56 74
• www.pankitap.com

Görüntünün Müziği
Müziğin Görüntüsü

Derleyenler:
Cem Pekman-Barış Kılıçbay

YAZARLAR

Seçil Büker: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde sinema profesörü. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun, ancak lisansüstü öğreniminden beri sinema çalışmalarıyla ilgileniyor. Sinema üzerine çok sayıda kitabı ve makalesi bulunuyor.

Oğuz Onaran: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden emekli profesör. Ankara Film Festivali'nin düzenleyicileri arasında. Film incelemeleri yapıyor ve çeşitli iletişim fakültelerinde sinema dersleri veriyor.

Cem Pekman: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde yardımcı doçent. Görsel-işitsel medya tarihi ve politikaları üzerine dersler veriyor, yayınlar yapıyor.

Barış Kılıçbay: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi. Doktorasını Ankara Üniversitesi'nde yapıyor. Akademik araştırma alanları; Türk sineması, müzik, yeni televizyon programları ve internet.

Kaan Taşbaşı: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü mezunu. Marmara Üniversitesi'nde İletişim Bilimleri yüksek lisans programını bitirdi; aynı programda doktora eğitimini sürdürüyor.

Ahmet Gürata: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi. Yüksek lisansını Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde, doktorasını ise Londra Üniversitesi'nde, kültürel araştırmalar alanında tamamlandı.

KATKIDA BULUNANLAR

Bu kitabın oluşumundaki katkılarından dolayı Mutlu Binark, Seçil Büker, Emek Çaylı, Itır Gökgücü, Ahmet Gürata, Kaan Taşbaşı ve Bülent Tellan'a; Sadi Konuralp'in yazılarını yeniden yayımlama izni verdikleri için Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi "İletişim"e ve "MangAnime" dergisine teşekkür ederiz.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 6
Seçil Büker

I. BÖLÜM:
SİNEMA VE MÜZİK İLİŞKİLERİ

Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak 11
Oğuz Onaran

Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi 23
Cem Pekman

II. BÖLÜM:
TELEVİZYON-VİDEO VE MÜZİK İLİŞKİLERİ

Televizyonun Müziği: Bir Eklemlenme Öyküsü 53
Barış Kılıçbay

Türkiye'de 1990 Sonrası Müzik Endüstrisi ve Görüntü 71
Kaan Taşbaşı

III. BÖLÜM:
SADİ KONURALP'İN FİLM MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI

Sadi Konuralp'in Film Müziği Çalışmalarına Katkısı 87
Ahmet Gürata

Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve
Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri 97
Sadi Konuralp

Animede Müzik 111
Sadi Konuralp

ÖNSÖZ

Okuyucu çok da alışık olduğu türden bir önsözle karşılaşmayacağını bilerek okumalı bu yazıyı. Duygusal olacak yazdıklarım belki de. Ama sıradan bir önsöz olmayacak. Alışılmışın dışında olacak. Tıpkı Sadi gibi. "Güzellik ayrıntıdadır" derler ama yine de insanlar çoğu kez görünür olanı yeğler. Araştırmacı için görünür olan okuyucu için de görünürdür. Sadi film dilinin kimi kez kendini çok da öne çıkartmayan, filmde başat olan görüntüyü desteklemekle yetinen, kimi kez de susmayı yeğleyen bir öğesi olan film müziğini seçerken, bence kişiliğine çok da uygun bir davranış sergiledi.

Sadi sessizce, hiç de önemli şeyler yapmıyormuş gibi film müziği üzerine çalıştı. Dostları, kedileri ve çok sevdiği alanı ile Ankara'da mutlu oldu. O mutluluğu dinginlik ve sessizlikte buldu. Kimya gibi bir alanı, o alanın iyi bir düzeyine geldiğinde gözünü kırpmadan bıraktı; filmleri ve müziği seçti. Yaptıklarını "önemsemedi", yaptıklarından dolayı övünmedi. Başkaları onu övdüğünde övgüleri duymadı. İç sesini dinledi, iç sesi ona "sevdiğin alanı çalış" diyordu, o da öyle yaptı. Sessizliği ve dinginliği seven Sadi, 2003'te bir toplantı için İstanbul'a gitti. Beyoğlu'nda inanılmaz bir kötü rastlantı onu buldu. Bize yazılarını, güzel anılarını bırakarak aramızdan ayrıldı. O kendinden söz edilsin istemezdi, "fark edilmekten" kaçardı, ama dostları böylesi güzel bir insanın yaptıklarının, yazdıklarının duyulmasının gerekliliğine inandılar. Önce Ankara'da Gazi İletişim Fakültesi'nde onun anısına bir panel düzenlediler. Bu toplantıda dile getirilen, film müzği alanı ile ilgili makalelerin bir kitapta derlenmesi düşüncesi onu sevenleri heyecanlandırdı. Bu kitap Sadi'siz olamazdı, çünkü o aramızdaydı. Kitapta da aramızda olmalıydı. Film müziği üzerine gerçekleştirilen yazılar böylece bir kitapta toplandı.

Film müziği de görüntü dilinin pek çok anlam öğesinden biri, kimilerine göre filmin başat anlam öğesi değil, yalnızca "ayrıntı". Bu ayrıntı neleri barındırıyor? Sadi bunu araştırmayı

seçti. Kitapta yer alan Ahmet Gürata'nın yazısı da film müziğinin nasıl bir anlam öğesi olduğu üzerine kurulu. Yazı bu konudaki temel yaklaşımları ve araştırma türlerini tanıtıyor ve daha sonra Sadi'nin bu alana getirdiği katkılara geçiyor. Gürata'nın deyişi ile "fark edilmeyeni görünür kılmak", bu satırların yazarının deyişi ile "farkındalık" yaratmak, o alana getirilebilecek en önemli katkı. Bir olguya "farklı gözle bakmak", başkalarının da farklı gözle bakmasını sağlıyor. Sadi Konuralp de "ayrıntı" ile uğraşırken böylesi önemli bir işlevi sessizce, önemli şeyler yaptığını belli etmeden yerine getirdi.

Oğuz Onaran da sözlerine, müziği filmlerde kimi kez hiç "duymadığımızı", fark etmediğimizi vurgulayarak başlıyor ve sinema tarihinde müziğin konumuna ve kullanımına ilişkin bilgiler vererek sürdürüyor yazısını. Müziği temel anlam öğesi olarak almak isteyen yönetmenler de var kuşkusuz, bu filmler ve yönetmenler üzerine bilgiler var yazıda: *Otomatik Portakal* (Kubrick), *Sapık* (Hitchcock) gibi. Bu konuda yönetmen ve kuramcılardan alıntılar yapan yazar, sözlerini bir Türk filmini, *Uzak*'ı çözümleyerek bitiriyor. Bu çözümleme bence şimdi uzaklarda olan Mehmet Emin Toprak –Nuri Bilge Ceylan filmlerinin genç yaşta yitirdiğimiz oyuncusu– ve Sadi'ye sunulan çok güzel bir armağan.

Cem Pekman kendi deyişi ile "doyurucu" bir film müziği tarihinin derin bir çözümlemeyi gerektirdiğini vurgulayarak geliştiriyor yazısını. Ama kendi yazısının çerçevesi içinde gelecekte yapılabilecek araştırmalara ipuçları da veriyor. Araştırmacıları bu alanda çalışmaya özendiriyor. Okuyucuyu Türk sinema tarihi içinde bir gezintiye çıkarıyor. Muhsin Ertuğrul'dan başlayarak şarkılı film ya da şarkıcı filmi, döşeme müzikler (plaktan ve hazır müzikten fon müziği yapma geleneği) gibi konulara ve yaklaşımlara açıklık getirmeye çalışıyor. Filmin kendisi için müzik üretilmeye başlanması ("film için müzik tarzı"), özgün müziklerin ortaya çıkması gibi konular yazıda ele alınıyor. "Müzik için film" tarzının sona erişi olumlu bir olgu olarak değerlendirilir-

ken, şarkılı melodram ve şarkıcı filmlerinin televizyonlarda farklı mecralarda yaşamlarını sürdürdüklerine de dikkat çekiliyor.

Kaan Taşbaşı müziğin görüntüyü nasıl etkilediğini değil, görüntünün müziği nasıl etkilediğini araştırmayı amaçlıyor ve o da uzaklara gidiyor: 1800'ler Amerika'sından yola çıkarak müziğin nasıl olup da kâr getiren bir endüstriye dönüştüğünü açıklıyor. Türkiye'den söz etmek için de 1980'li yıllara gelmek gerekiyor kuşkusuz. Seyrettiğimiz, yaşamla pek de uyuşmayan, ama özenilen seyirlik dünyanın oluşma koşulları ve varlığını sürdürme biçimini anlatıyor yazıda. Herkes artık bu dünyaya abone, abone olmamak güç çünkü (Yonca Evcimik: *Abone*, 1991). Popstar yarışmasına abone olduğumuz "acayip" halimiz düşünüldüğünde bu yazı daha da önem kazanıyor (Tarkan: *A Acayipsin*, 1994).

Barış Kılıçbay ise yazısında müziğin televizyonu nasıl kullandığının (video kliplerin) çok ilgi çektiğini vurguluyor. Bu konudaki araştırmaların da bu ilginin bir kanıtı olduğunu söylüyor. Ama televizyonun müziği nasıl kullandığının üzerinde hemen hiç durulmadığını da vurgulamadan edemiyor. (Kült televizyon dizilerinin müziği, araştırma konusu olarak her zaman ilgi çekiyor ama bu ilginin nedeni de biliniyor kuşkusuz.) Televizyonun müziği nasıl kullandığı ayrıntı olarak mı görüldü acaba? Sadi, ayrıntıların incelenmesi gerektiğini bize yaşamı boyunca kendi seçimleri ile gösterdi. Barış Kılıçbay da onun için televizyonun müziği nasıl kullandığını örneklerle çözümlüyor. Seçtiği konular ise kriz, felaket ve matem günlerindeki haberlerde ve bu günler üzerine üretilen belgesellerde müziğin kullanımı. Yazı kuramsal çerçevenin ardından duyguları arttırma işlevini yetkin bir biçimde gerçekleştiren, bu amaç için müziği kullanan programların çözümlemesini sunuyor. Yazıda Konuralp'ten alıntı da var, öyleyse son sözleri ona bırakalım.

Sadi, bu derlemeye aldığımız ilk yazısında şarkılı melodram ile arabesk filmlerini karşılaştırır. Bu karşılaştırmanın gerekçelerini açıklar. Sonra filmlerimizdeki müzik kullanımı ile Mısır filmlerindeki kullanımı karşılaştırır. Sadi'ye göre filmlere tür ol-

ma özelliğini veren fon müzikleridir. "Bu müzikler, çoğunlukla filmde okunan şarkıların enstrümantal olarak yorumlarını, aranjmanlarını içerirler ve şarkılı-melodram filmlerinin hemen hepsinde aynı özellikleri taşırlar; çünkü bunlar genelde tek bir besteciye, Metin Bükey'e aittir." Sadi bizi *Samanyolu*'ndan başlayarak uzun bir yolculuğa çıkartır. *Aşk Mabudesi, Kızım ve Ben, Kara Gözlüm, Zulüm* ve 70'lerde dillerden düşmeyen *Arım Balım Peteğim*'e, daha sonra da arabesk olarak nitelendirilen filmlere ulaştırır. Sadi komedi filmlerini de unutmaz. Cem Pekman'ın yazısında da vurgulanan film için özgün müzik üretme konusunu gündeme getirir. Yeni açılımlar getirmesi umudu ile yazısını bitirir.

Müzik, filmin temel anlam katmanı olabilir mi? Temel anlam katmanı gibi işlev görebilir mi? Kitaptaki son yazıda da görüleceği gibi, Sadi müziğin de temel anlam öğesi olduğu anime alanını bulur ve bu alanı çok sever, çünkü anime yalnızca çizgi ve animasyon üzerine kurulu değildir. Müzik, çizimler kadar önemlidir. Sadi müziğin böylesine önemli olmasına sevinir. Ama fon müzikleri ve anime şarkıları, alınır satılır bir mala dönüşerek, müzik endüstrisini oluşturmak zorundadır. Üstelik Batı, ithal ettiği animelerin müzik skorları üzerinde değişiklikler yapar. Böylece yapıtın anlam katmanlarından biri tümüyle değişmiş olur. Sadi üzülür, üzüntüsünü şöyle dile getirir: "Sözgelişi bizde *Arı Maya* olarak gösterilen anime dizisi, Almanya'da çok tutulan bir diziydi. Bu dizinin jenerik şarkısı birçok Alman çocuğunun ezbere bildiği bir şarkıydı. Fakat bu şarkının özgün şarkıyla hiçbir alakası yoktur. Tamamıyla özel olarak bestelenmiştir. Bu "millileştirme" eğilimi yüzünden çoğu kez animeleri özgün müzikleriyle dinleme şansını kaybederiz." Sadi'ye göre bu şans kaybedilmemeli, müziğin anlam katmanları, varlık yapısı korunmalı.

Sadi'nin bize öğrettiklerini biz de korumaya çalışıyoruz, Onun gönül verdikleri artık bizim de gönül verdiğimiz oluyor. Onu sevgi ile anıyoruz, yüreğimizin derinlerinden gelen sevgiyi ona sunuyoruz.

Seçil BÜKER



SİNEMADA MÜZİK KULLANIMI VE BİR ÖRNEK: UZAK

Oğuz ONARAN

Yüz yıllık tarihine şöyle bir baktığımızda müziğin sinemanın vazgeçilmez öğelerinden biri olduğu hemen anlaşılır. Belki de insanlar sessizlikten korktukları için sessiz filmler gösterilirken salonda perdedeki görüntülere eşlik eden müzikçiler hep vardı. İlk sesli filmler de çoğunlukla küçük müzik parçalarından oluşuyordu. İlk sesli film diye ünlenen *Caz Şarkıcısı* (1927, Alan Crosland) da az konuşmalı, çok şarkılı bir müzikaldir. Sesli filmlerde de genellikle izleyicinin pek de farkında olmadığı ama sürekli duyulan bir müzik vardır. Özellikle klasik Hollywood filmlerinde müzik süreklidir, çeşitli işlevleri yerine getirerek sürer gider. Yeni filmlerdeyse özellikle gençleri çekmek için o sıralar piyasada çok bilinen pop müzikleri art arda sıralanır. Şimdi burada üstünde durulması gereken iki tartışma konusu var: Birincisi, görüntülere eşlik eden müziğin izleyici tarafından duyulup duyulmadığı; ikincisi de filmlerde müziğin ne gibi işlevleri yerine getirdiği.

Duyulmayan Müzik

Bir görüşe göre, "ticari" filmlerin çoğunda izleyici çoğu zaman müziğin farkına varmaz, bu filmlerde "görünmeyen" bir müzik vardır (Smith 1996). Bununla birlikte sinemanın yan dalları da büyüyüp geliştikçe, filmlerde kullanılan müziğin müzik piyasasında satılabilmesi için müziğin biraz da farkına varılması gerekiyordu. Gene de filmlerin çoğunda müziğin farkında olduğumuzu söyleyemeyiz. Ama farkında olmasak da duyduğumuzu, müziğin bizi etkilediğini kabul etmeliyiz. Max Steiner'in de dediği gibi, "farkında olunmuyorsa ne işe yarar o zaman?" (Smith 1996: 235). Miklos Rozsa da, "iyi film müziğinin işitilmeyen müzik olduğu fikrini kimin ortaya attığını bilmiyorum ama bu saçma kurama katılmıyorum. Müzik işitilmeli, bilinçal-

ti yoluyla da olsa işitilmeli" diyor (235). Bununla birlikte gene Rozsa'ya göre, "müzik çok karmaşık, çok teknik olursa, dikkatini daha çok görüntüye toplamış olan izleyici müziğin ne anlatmak istediğini anlamayacaktır." (231). Demek buna göre müziğin çok da öne çıkmaması, kendini çok belli etmemesi gerekiyor. Ömer Kavur da aynı görüşte: "Müzik kendi başına akılda kalırsa demek ki o müzik filmden baskındır... bence müzik kendini hissettirmemeli... fakat dramatik anlarda filme çok önemli bir anlam katabilir." (Ok 1995: 182). Filmlerin çoğunda kullanılan müzik de böyle kendini gizleyen bir müziktir. Bir filmin müziği üstüne bir şeyler söylemek isteyince oturup ses kuşağını dikkatle dinlemek gerekir. Gene de müziğin en "saklı" olduğu klasik Hollywood filmlerinde bile bazen müziğin çok önemli olduğu, akılda kaldığı olmuştur. Korku-gerilim filmlerinde, gelecek tehlikeyi haber veren müziğin farkına varılır. "As time goes by" şarkısı *Casablanca*'da (1942, Michael Curtiz) anlatının temel öğelerinden biridir. "Tara" teması *Rüzgâr Gibi Geçti*'de (1939, Victor Fleming) Scarlet'in baba evini vurgular (Smith 1996).

Müziğin, daha doğrusu ses kuşağının görüntüyle eşit bir öğe olarak kullanılmasının filmin etkisini artıracağını, bir filmi tasarlarken görüntüyle birlikte ses kuşağının da tasarlanması gerektiğini düşünüyorum. Yeşim Ustaoğlu'na göre, "müzik filmin görüntüsünden, senaryo aşamasından, projenin tasarlanması sırasında onu ilgilendiren, atmosferinin bütününü ilgilendiren her noktanın, tasarlanan her şeyin içindeki şeylerden bir tanesi. O yüzden başlangıcından itibaren müziğin de tasarlanmaya, düşünülmeye başlanması gerekiyor." (Ok 1995: 194).

Müziği anlatının temel öğelerinden biri olarak kullanan yönetmenlerden başlıcası Stanley Kubrick'tir. *Otomatik Portakal* (1971) filminde müzik, filmi anlamlandırmaya yardımcı bir öğe olarak kullanılmıştır. Filmin başında iki çetenin o şiddetli dövüş sahnesinde Rossini'nin Hırsız Saksağan uvertürü duyulur. Her ne kadar müziğin, özellikle sözsüz müziğin belirli bir anlamı yoksa da, Rossini'nin müziğinin genellikle neşeli, canlı bir

müzik olduğu kabul edilir. Bu müzik görüntüde olan bitene çok aykırı düştüğünden onun iyice farkına varıp neden orada olduğunu anlamaya çalışıyoruz. Hemen aklımıza bir ironi olabileceği geliyor ama Alex'in şiddeti çok hafife aldığını, hattâ komik olarak algıladığını gösteriyor da olabilir. İki çetenin dövüşü de bir dans gösterisi gibi düzenlendiğinden müzikle birlikte bizim olan bitene fazla kapılmadan, dışarıdan izlememizi de sağlayabilir. Yazarın gözü önünde karısının ırzına geçilmesi ayrımında da "Singin' in the rain" gene böyle bağlamından çıkarılıp olmaması gereken bir yerde kullanılmıştır. Beethoven'in dokuzuncu senfonisi de böyledir. Bir görüşe göre Alex, böyle yüceltilmiş bir müziğin ancak derin bir acı sonucu yazılabileceğini biliyordur. Filmde İsa resimleri de kullanıldığına göre Alex, İsa'yla acıyı, acıyla de müziği birleştirince bu yüceltilmiş müzik onu başka insanlara acı çektirmeye yöneltmektedir (Giannetti 1982). Bununla birlikte hem filmin genel çerçevesi, hem de senfoninin scherzo bölümünün anlamından soyutlanmış, 'kitch'leşmiş İsa resimleriyle birlikte duyulması müziğin daha farklı anlamlar taşıyabileceğini düşündürtüyor. Müzik nasıl bir şiddet toplumu olduğumuzu, her gün kitle iletişim araçlarında gördüğümüz şiddeti nasıl kanıksadığımızı, şiddetin günlük, 'doğal' gerçeklerden biri haline geldiğini çağrıştırıyor. Hattâ İsa resimlerinden kalkarak Batı kültürünün kökeninde şiddetin bulunduğunu, şiddet üzerine kurulu bir toplum olduğunu da söyleyebiliriz.

Müziğin olmaması gereken yerde kullanımına başka bir örnek de, Federico Fellini'nin *Satyricon* (1969) filmindeki zengin Romalının evindeki şölen ayrımındadır. Şölende bir ara bir tiyatro topluluğu bir oyun oynamaya başlar. Oyun Latince olduğu için çoğu kimse sözleri anlamayacaktır. Ama birden "ağaçlarımız var yaprak içinde" diye bir ses duyarak irkiliriz –daha önce elektronik düzenekle bozulmuş klarinet sesinin farkına varmamışsak elbette–. İlhan Mimaroğlu'nun, Orhan Veli'nin şiirini kullandığı bir prelüdüdür bu müzik. Türkçe bilenlerle bilmeyenlerin müziği farklı algılayacaklarını kabul etmekle birlikte bu

müzik filme doğal olmayan, tuhaf, büyülü bir hava vermektedir.

Müziğin etkiyi artırmak için ışıklandırma, kurgu, çerçeveleme gibi görsel öğelerle birlikte kullanılmasına başka bir bilinen örnek de, Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filmidir. Filmde kemanların çok tiz glissandoları vardır. Sanki kemanlar çığlık çığlığadır. Tuhaf bir sestir bu. Zaten Bernard Hermann'a bu sesi nasıl elde ettiği çok sorulmuş. Bu müzik filmde üç yerde kullanılmıştır. Birincisi ünlü banyo sahnesidir; burada o hızlı kurguyla birlikte kullanılmıştır. İzleyicinin çığlığını yaylılar atıyor gibidir (Mast 1977). Dedektifin öldürülmesinde ise merdivenlerin alışılmadık bir üstten çekimiyle birliktedir; filmin sonunda ölü annenin ortaya çıkışında da ışık-gölge kaymasıyla birliktedir.

Görüntüyle birlikte kemanların çığlık attığını söyleyebiliyoruz ama her zaman biri çıkıp Rossini'nin uvertürünün neşeli değil de hüzünlü bir müzik olduğunu ileri sürebilir. Çalgı müziğinin ortaklaşa kabul edilen bir göstereni olamayacağı için etkisi kişiden kişiye değişebilir. Gene de sinemada kullanıla kullanıla artık bilinen uzlaşımlar oluşmuştur. Hepimiz gergin bir müzik duyunca tehlikenin yaklaşmakta olduğunu anlarız. Majör tonlar mutluluğu, cesareti, minör tonlar üzüntüyü, acıyı, consonant armoniler düzeni, rahatlığı, dissonantlarsa düzensizliği, endişeyi çağrıştırır. Rahmaninov benzeri romantik bir müzik büyük bir aşkı, tutkuyu, 6/8'lik bir tempo hafif, rahat bir aşkı anlatır. Etnik toplulukların, ulusların da duyar duymaz nerede olduğumuzu anlatan kendilerine özgü müzikleri vardır. Her film için geçerli olan müziklerin derlenip satışa çıkarılması da bu uzlaşımların ne kadar yaygın olduğunu gösterir.

Müziğin İşlevleri

Filmlerde müzik çeşitli işlevleri yerine getirmek için kullanılmıştır. Müziğin filmdeki işlevi konusundaki çeşitli yaklaşımların en aşırısı psikanalitik görüştür. Buna göre müzik, izleyiciyi kendisini anneyle bir bütün saydığı, kendini farklılaşmamış bir

"tamlık" olarak gördüğü dil öncesi, imgesel döneme götürür. Bu etki, sinema "apparatus"una olmazsa olmaz tamlığını, bütünlüğünü, birliğini verir. (Jean-Louis Baudry' nin "apparatus" sözcüğü alıcı, izleyici, perde-gösterici üçlüsünü kapsıyor.) Klasik sinema, "hem özneyi Baudry'nin annenin memesine benzettiği perdeyle kaynaştırarak, hem de izleyicinin kendini algılamasıyla filmi algılamasını aynı kılarak "suture"[1] sürecini güçlendirmek üzere müziğin izleyicinin ruhsal deneyimiyle ilişkisini iyice sömürmüştür." (Smith 1996: 234). Demek müzik filmdeki "yokluğun", "eksikliğin" farkına varmamızı engelleyip bizi annemizle bütünleştiğimizi sandığımız, kendimizi bolluk içinde sandığımız imgesel döneme –geçici de olsa– geri döndürmektedir. Böylece filmler yoluyla öznenin kurulmasına, "izleyicinin diegesis[2] tarafından yutulmaya gösterdiği direnci ortadan kaldırmaya" (Smith 1996: 233) büyük ölçüde yardım etmektedir.

Hem "suture" kuramının, hem de Lacan'la onu izleyenlerin kuramlarının şiirsel, çekici olmasına karşın kanıtlanmadığı, kuramın doğruluğunun ya da yanlışlığının pek de gösterilemeyeceği çeşitli yazarlarca ileri sürülmüştür (Carroll 1988, Smith 1996, Prince 1996). Biz de yukarıda kısaca açıklanan izleyici kavramının soyut, "ideal" bir izleyici tanımladığını, gerçekte böyle bir izleyici olmadığını kabul edeceğiz. Brecht, bu kavramları kullanmadan klasik Hollywood filmlerinde sürekli müzik kullanımının izleyicinin düşünme yetisini elinden alıp onu serseme çevirdiğini, izleyiciyi hipnotizmaya benzer bir etki altına aldığını ileri sürüyor. Dolayısıyla o da müziğin farkında olma-

[1] Psikanalitik bir terim olan *suture*, bu kuramı film incelemelerine uyarlayan yazarlar tarafından, özne konumlarını incelemek için kullanılmıştır. *Suture*, psikanalitik kuramın en önemli kavramlarından biri olan yokluk ile ilintilidir. Suture en basit anlatımıyla, seyircinin kamera aracılığıyla baktığını unutup perdedeki karakterlere kendi bakışıyla baktığı yanılsamasına kapılmasıdır.

[2] *Diegesis*, filmin bütün öyküsüne ve filmin gerçekliğine verilen addır. Bu öykü, perdede gösterilmeyenleri de içerir; çatışmayı yaratan ve gösterilmeyen olaylar, hakkında konuşulan kişiler ya da başka yerlerde meydana gelen olaylar diegesis'in parçasıdır.

dan izleyiciyi diegesis içine sokup filmin iletisini sorgusuz sualsiz kabul etmesine yol açtığını söylüyor. Brecht bunu önlemek için müziğin daha az, ancak gerekli yerlerde kullanılmasını öneriyor. "Müzik çok şey söyleyebilecekse işitilmesi için az konuşmasına izin verilmeli." (aktaran Giannetti 1982).

Müziğin bir işlevi de filmin sürekliliğini sağlamasıdır. Özellikle bir film *Amarcord* (1973, Federico Fellini) gibi birbiriyle dramatik olarak az bağlantılı bölümlerden oluşmuşsa, bölüm araları müzikle birbirine bağlanır. Lütfi Akad'a göre de, "sinemada resimler kesik kesiktir. Oysa müzikte bu bölünme yoktur. Bir süreklilik de sağlıyor." (Ok 1995: 160). Bu sözler insana "suture" kavramını çağrıştırıyorsa da, burada sözü edilen anlatı alanında ayrı nitelikteki sahnelerin birbirine bağlanması, büyük eksiltilerin yumuşatılmasıdır. Dolayısıyla burada müzik, ışıklandırma, çekim ölçeği, kurgu gibi bir anlatı tekniğidir, "olmayan" ile, "yokluk" ile bir ilgisi yoktur.

Aaron Copland müziğin sinemada başlıca beş işlevi olduğunu söylüyor: (1) Zaman, yer, atmosfer yaratır. (2) Kişilerin ruhsal durumlarının altını çizer; söylenmeyen, perdede gösterilmeyen duyguları anlatır. (3) Brecht'in de dediği gibi, geride bir süzgeç görevi görerek izleyicinin dikkatini filmin teknik özelliklerinden çeker, böylece izleyici bir film izlediğinin farkına varmaz. (4) Bir süreklilik sağlar. (5) Gerginlik yaratır, sonra da bu gerginliği yumuşatır. (aktaran Carroll, 1988).

Bu işlevler dışında müziğin başka işlevleri de vardır. Bütün bu işlevleri anlatısal olan-olmayan diye ikiye ayırabiliriz. Klasikleşmiş bir filmden örnek verirsek, *Kısa Karşılaşmalar* (1945, David Lean) filminde Rahmaninov'un ikinci piyano konçertosu aşk, tutku, özlem gibi duyguları uyandırarak filme bir "hava" verir. *Sapık* filminde Janet Leigh parayı alıp kaçtığında yolda kendisinden kuşkulanan bir polisle karşılaşır, polisten kurtulur ama endişelenmiştir bir kere, geride kalanların kendisi için neler diyeceklerini düşünürken, bu endişeyi, korkuyu üç şey bize anlatır: Oyuncunun oyunu, gece-yağmur, gergin bir müzik. Bu-

rada müzik, kahramanın içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatmaya yardımcı olmuştur. Bu filmde daha önce belirtilen yaylıların çığlığı da olayın şiddetini artıran bir öğedir. Banyo sahnesinde Janet Leigh'in ağzını açıp çığlık attığını görürüz ama sesini duymayız. Onun yerine yaylılar çığlık atar, ayrıca kemanlar belki izleyicinin yerine de çığlık atıyordur (Mast 1977). Bundan başka müzik, kahramanın mutlu olduğunu ya da acı çektiğini, kötü kişinin kötülüğünü, vb. de anlatabilir. Başka bir filmde ikili aralıklı kalın notaların ostinato'su yardımıyla, kendisi daha görünmese de *Jaws*'un (1975, Steven Spielberg) yakında olduğu anlaşılır (Levinson, 1996). Müzik bazen izleyiciyi şaşırtabilir de. Andrzej Wajda'nın *Bir Savaş Sonrası Görünüm* (1970) filminin başında bir Nazi toplama kampında koşuşan mahkumları görür, bir de neşeli (?) bir müzik duyarız. Ama biraz sonra savaşın bittiğini, kamptakilerin kurtulduğunu öğreniriz.

Bazen da sözlerle anlatılamayan duyguları anlatmak için müzik kullanılır. *Çığlıklarla Fısıltılar* (1972, Ingmar Bergman) filmindeki bir sahne bunun güzel bir örneğidir. Filmde sevgisiz iki kız kardeş bir ara birbirlerine yakınlaşırlar. Burada sözler geçersizdir. Bach'ın beşinci çello süitinin sarabande'ını duyarız, iki kardeşin o an ulaştıkları uyumu en iyi o müzik anlatır. (Uyum dedik ama bu müziği bilmeyen birine müzik hiçbir şey anlatmayabilir. Müziğin herkeste aynı duyguları uyandırmayacağı unutulmamalıdır.) Ingmar Bergman, *Ayna ile Muammalı Surette* (1961) filminde de Bach'ın ikinci çello süitinin sarabande'ını bu kere yitirilen bir uyumu anlatmak için kullanmıştır: Ünlü bir romancı olan babaları tarafından hep ihmal edilmiş iki kardeş (biri kız, biri erkek) sevişmekten kendilerini alıkoyamazlar; şizofrenik olan kız, hastalığının babasınca roman malzemesi olarak kullanıldığını öğrenir, Tanrıyı kocaman bir örümcek olarak görür.

Bergman gibi Stanley Kubrick de ancak gerekli yerlerde az müzik kullanan yönetmenlerden biridir. Kubrick, *2001 Uzay Macerası* (1968) filminde Strauss vals kullanmıştır. Vals tempo-

su uzayda dönüp duran nesnelerin devinimine çok uyduğu gibi, teknolojide çok ilerlediğimiz halde anlayış, kültür, dünya görüşü bakımından hâlâ 19. yüzyılda yaşadığımızı anlatır. Ama filmlerin çoğunda müzik yerli yersiz ve çok kullanılagelmiştir. Godard bazen müziğin kötü kullanımına dikkat çeker. *Sauve qui peut* (1980, Jean-Luc Godard) filminin başında kahraman bir otel odasında hazırlanırken yanda bilinmeyen bir yerde, kim olduğu bilinmeyen (sonra da açıklanmayan) bir kadının bir arya söylediği duyulur. Sonra kahramanı otelin kocaman girişinde görürüz ama şarkı sürmektedir. Filme hem bir hava vermek, hem de süreklilik sağlamak için gereksizliği göze batan bir müzik kullanılmıştır.

Carroll (1998) müziğin sıfat ya da edat gibi kişilerin, olayların, nesnelerin, eylemlerin niteliklerini belirttiğini ya da onları başka bir açıdan gösterdiğini, bir parça değiştirdiğini söylüyor. Örnek olarak da *Gunga Din* (1939, George Stevens) filminden bir savaş sahnesini veriyor. İngiliz askerleri Hindistan'da terkedilmiş bir köye geliyor; bir tuzak bu aslında. Bir obua sesi duyuluyor, çift kamışlı bu çalgı yılan oynatanları çağrıştırıyor, böylece asilerin tuzak kurduğunun da bir habercisi oluyor. Derken savaş başlıyor. Önce kemanların sonra kornoların da katılımıyla scherzo'ya benzer hafif, şakrak bir müzik eşlik ediyor bu savaşa. Bu yüzden izleyici de bu savaşı bir oyun gibi görüyor. Bu da filmin izleğine, savaşın genç erkeklerin enerjilerini boşaltmaya yarayan bir oyun olduğu görüşüne uygun düşüyor. Yalnız müziğin kendi başına herhangi bir duyguyu aktarmadığını gene belirtelim. Bu örnekte de olduğu gibi müzik görüntüyle birleşince o sahnenin duygusal özelliğini daha çok ortaya çıkarır ya da o sahneyi başka bir kılıkta gösterebilir.

Bir de müziğin anlatısal olduğu, başka bir deyişle görüntüde olmayan bilgileri verdiği, yönetmenin görüntüde anlatmayı seçmediği bir bilgiyi aktardığı örnekler de vardır. Burada müzik görüntüdeki bilgilere bir şeyler ekler. Yalçın Tura da film müziğinin "rejisörün başka hiçbir şekilde anlatamadıklarını anlatan"

bir öğe olması gerektiğini söylüyor (Ok 1995: 42). George Antheil de "kişiler ne olup biteceğini bilmezler hiç ama müzik hep bilir" diyor (aktaran Bordwell vd. 1985). *Sapık* filminde Janet Leigh'in kaçarken endişeli bir yüzle geride bıraktıklarını düşündüğü zaman bu endişeye uygun gergin bir müziğin duyulduğunu söylemiştik. Ama gece olmuştur, yağmur yağıyordur. Bunlarla birleşince müzik bize ileride olacakları da haber verir. Bernard Hermann da "oyuncunun gösteremediği ya da anlatamadığı şeyleri müziğin ifade ettiğine inandım hep" diyor.

Uzak

Müziğin hem sahnenin duygusal havasını vermekte, hem olan bitenlere karşı nasıl bir tutum takınacağımızı belirtmekte, hem de görüntüde olmayan bazı bilgileri aktarmakta çok başarılı kullanıldığı bir film *Uzak* (2002, Nuri Bilge Ceylan). Filmde müzik çok az kullanılmış, daha çok doğal sesler var. Müzik çok az işitildiği için de çok şey anlatabiliyor. Mahmut'la eski karısının konuşmalarında yönetmen Mozart'ın senfoni konçertant'ının ikinci bölümünün başını kullanmış. İnsanı hemen saran, yürek paralayıcı bir müziktir bu. Ama gene de herkeste aynı duyguları uyandırmayabilir. Yürek paralayıcı değil de iki sevgilinin tatlı tatlı sohbeti de denebilir belki. Nasıl anlaşılırsa anlaşılsın müzik burada görüntüde olmayan bir acıyı, bir özlemi anlatıyor. Çünkü bütün filmde olduğu gibi burada da oyun çok sade, oyuncuların yüzünde fazla bir ifade yok. Yalnız kadın bir daha çocuğu olmayacağı için biraz üzülüyor. Mahmut da çocuğun aldırılmasında kendisinin de bir rolü olduğunu düşünüyor. Bunu dışında bu iki kişinin duygularını müzik bize bildiriyor. Bundan sonra Mahmut'u deniz kıyısında görüyoruz. Yüzünde gene bir ifade olmamasına, bir şey de söylememesine karşın karısını düşündüğünü biliyoruz. Bu yüzden burada müzik yok, köpek, kumru sesi gibi doğal sesler var. Bundan sonra Mahmut'u gece otomobilinde görüyoruz, ışıklı bir pencereye bakıyor ama daha önce bu binayı görmediğimiz için nereye baktığı-

nı bilmiyoruz. O zaman gene Mozart'ın müziği, Mahmut'un karısının yeni kocasıyla birlikte yaşadığı eve baktığını bildiriyor.

Mahmut'un daha sonra eski karısıyla telefon konuşmasında müzik yok, çünkü bu sahnede kişilerin ne duyduklarını biliyoruz. Karısı, çocuk aldırtma konusunda Mahmut'u suçlar gibi olduğu için özür diliyor, Mahmut da duygularını açıklamak istiyor ama beceremiyor. Burada perdede gördüklerimizle duyduklarımız dışında müziğin bize vereceği bir bilgi yok. Daha sonra fotoğraf odasında yumurtaya benzer bir nesne yuvarlandıktan sonra Mahmut bir ara duruyor. O zaman Mahmut'un ne düşündüğü yüzünden belli olmuyor ama Mozart'ın müziği bize ne düşündüğünü bildiriyor. Görüldüğü gibi Mozart'ın müziği görüntüde anlatılmayanları anlatmak için kullanılmış. Karısı Kanada'ya gittikten sonra Mahmut belki de ilk kez ne kadar soğuk ve yalnız olduğunu anladığında müzik yok, çünkü hem çekim açıları, hem de görüntü düzenlemesi Mahmut'un bu durumunu anlatabiliyor.

Filmde müzik iki yerde daha, çok ekonomik kullanılmış İlk kitaplık sahnesinde Yusuf iş aramaktan gelmiş, iş olmadığını, kefil istendiğini söylüyor. Mahmut yazı masasında, kayıtsız, ilgisiz, televizyon kanallarını karıştırıyor, hiç izlenecek kanal olmadığını söylüyor. Bu ara televizyondaki konuşma sürdüğü için televizyon kaynaklı olduğunu sanmadığım, çok ama aşırı hafif, hüzünlü bir şarkı duyuluyor alttan alta. Bu müzik de perdede gördüklerimize karşı nasıl bir tutum takınacağımızı bildiriyor bize: Mahmut'un soğukluğu, ilgisizliği, Yusuf'un çaresizliği, kırıklığı. Bir de Tarkovski'nin filmini izlerken duyulan Bach prelüd daha sonra "diegetic" olmaktan çıkıyor, Mahmut'la Yusuf ayrı ayrı pencereden yağan karı izlerken de sürüyor. Bu müzik de filmin genel havasını yaratmakta yardımcı oluyor.

Doğal sesler dışında filmde ne olduğunu anlayamadığım, klarinete, vapur düdüğüne ya da elektronik sese benzeyen düz bir ses var. Bu da bazı durumları daha çok belirtmekte kullanılıyor genellikle. Örneğin Mahmut kaybolan saatini bulup Yu-

suf'tan gizlediğinde, karaya vurmuş, yan yatmış gemi göründüğünde bu ses duyuluyor. Bu gemi çekiminde ayrıca sert iki cismin birbirine sürtülmesine benzer bir ses de var. Gerçekten tuhaf bir görüntü.

Filmde bir de Mahmut'un evinin balkonunda asılı rüzgâr fırıldağının sesi var. Bu sesin Yusuf'la bağlantılı olduğunu gösteren birkaç sahne var filmde. Yukarıda sözü edilen Bach prelüd, Yusuf balkona çıkıp fırıldağa vurduğu zaman kesiliyor. Sonra, annesinin hastalığı yüzünden evden ayrılan Mahmut eve dönüp evi dağınık ve kirli bulduğunda Yusuf'a sövüp sayıyor. O zaman da hem hafif, hem de kısa olarak fırıldağın sesi duyuluyor. Asıl önemlisi, filmin sonunda hava alanında Mahmut'un çekiminden sonra kesmeyle balkondaki fırıldağa geçiyoruz. Sonra çevrinmeyle balkonda sigara içen ve evden ayrılmaya karar veren Yusuf'u görüyoruz, ama bu kararı verdiğini sonra anlıyoruz. Bu sahneler göz önüne alınınca fırıldağın, esen rüzgâra göre hareket eden Yusuf'un bir eğretilemesi olduğu sonucuna varabiliriz.

Kaynakça

Bordwell, David (1985) Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Modes of Production to 1960*, Columbia University Press.

Carroll, Noel (1988) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press.

Giannetti, Louis (1982) *Understanding Movies*, 3rd ed. Printice-Hall.

Levinson, Jerrold (1996) "Film Music and Narrative Agency", D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, 248-282.

Mast, Gerald (1977) *Film, Cinema, Movie: A Theory of Experience*, The University of Chicago Press.

Ok, Akın (1995) *Türk Sinemasında Film Müzikleri*, Arion Yayınevi.

Prince, Stephen (1996) "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator" D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, 71-86.

Smith, Jeff (1996) "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music" D.Bordwell, N.Carroll (eds.), *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, 230-247.


TÜRKAN ŞORAY
MURAT SOYDAN
TANJU GÜRSU

TÜRK SİNEMASINDA MÜZİK: BİR TARİHÇE DENEMESİ

Cem PEKMAN

Sessiz Film Dönemi

Sinemada müzik konulu bir tarihçe çalışmasının girişinde, müziğin ses unsuruna dayanması nedeniyle ister istemez sesli sinemanın başlangıç yıllarıyla söze başlanması beklenebilir. Bu yüzden Türk sinemasında müziğin geçmişine bakmak için sesli Türk filmlerinin ilk yıllarına dönmek gerekecektir. Ancak, sinemanın Türkiye'ye girdiği yıllar gözden geçirildiğinde, Türkiye'deki sessiz sinema döneminin, tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi, müziksiz bir dönem olmadığı, o yıllarda Türkiye'deki sinemanın müzikle yakın bir ilişki içinde olduğu anlaşılmaktadır.

Sessiz dönemin Fuat Uzkınay'la başladığı genel kabul gören bir olgudur (Scognamillo 1998) ve ilk Türk filmlerinin de Uzkınay ve sinemayı Türkiye'ye getiren kişi olarak bilinen Sigmund Weinberg tarafından çekildiği bilinmektedir. Bu ikilinin çektiği ilk konulu filmler, 1916 yılında çekimine başlanıp tamamlanamayan *Leblebici Horhor* ve yine 1916 yılında başlanıp 1918 yılında tamamlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'dır. Bu arada Sedat Simavi'nin 1917'de çektiği iki film, *Pençe ve Casus*, tiyatrodan gelme yönetmenler Ahmet Fehim (*Mürebbiye*; *Binnaz*, 1919) ve Şadi Karagözoğlu'nun (*Bican Efendi* filmleri, 1921) yönettikleri filmler de ilkler arasında anılabilir, ki bu filmlerde Fuat Uzkınay yine kameramanlığı üstlenmiştir.

İlk sessiz filmler arasında yer alan iki film, *Leblebici Horhor* ve *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nın, tiyatro eseri olarak "operet" türü içinde yer alan iki oyundan uyarlanmış olması dikkat çekicidir. Filmlere kaynaklık eden iki operet, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde Ermeni tiyatro kumpanyaları tarafından sahneye konulmuş ve popüler olmuş eserlerdir (And 1971, 1972). Dolayısı ile burada sessiz sinema döneminin ilk örnekle-

rinin, müzikal oyunların sinema versiyonları olması gibi ilginç bir durumla karşılaşmaktayız.

1920'li yılların sessiz sinema döneminde ise, Türk sinemasında tek bir ismin hakimiyeti söz konusudur: Muhsin Ertuğrul. Ertuğrul, 1922'de Türkiye'de çektiği ilk film olan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'tan başlayarak 1931'deki ilk sesli Türk filmi unvanını taşıyan *İstanbul Sokaklarında*'ya kadar çektiği bir dizi sessiz filmle dönemin tek sinema yapan yönetmenidir. Ertuğrul'un sessiz film döneminin hemen başlangıcında, (*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk, Boğaziçi Esrarı* ve *Ateşten Gömlek* filmlerini tamamlayıp ciddi bir başarı elde ettikten sonra) daha 1923'te, Uzkınay ve Weinberg'in başlayıp tamamlayamadığı Leblebici Horhor projesine el attığını görmekteyiz. Ancak, Scognamillo'nun (1998) Zahir Güvemli'den aktardığı bilgilere göre, tarihi kostümlerle çevrilen bu film yapımcı şirket Kemal Film'e gayet pahalıya mal olmuş, özgün haliyle filme çekilen bir tiyatro oyunu durumunda kalmış ve sessiz sinema devrindeki bu şarkılı oyun hiç iş yapmamıştır. Onaran'dan (1981) öğrendiğimize göre ise, sinema gösterimi sırasında salonda filme eşlik eden orkestra yer yer operetin özgün müziğini çalmış olsa da bu canlı piyesin bıraktığı etkiyi yapmamıştır.

Bu noktada bir parantez açıp, sessiz sinema döneminde sinema salonlarında film gösterimine eşlik eden bir piyanonun veya küçük bir orkestranın, hattâ bazen bir senfoni orkestrasının bulunduğunu hatırlamalıyız. Scognamillo (1991), Cadde-i Kebir'deki lüks sinema salonlarında piyano çalan baroneslerden, Rus ve Alman profesörlerden müteşekkil senfoni orkestralarından söz etmektedir. Cemal Reşit Rey, sessiz film döneminde İstanbul'un her sinemasında küçük bir orkestranın ya da bir piyanistin bulunduğunu söylemektedir. İzmir, Ankara, Bandırma gibi diğer merkezlerde de sinemalarda piyanistler çalışmaktadır (Say 2002). Dolayısı ile Türkiye'deki sinema salonlarında da Batıdaki benzerleri gibi canlı müzik icrasının yapıldığı ve sessiz gösterinin müzikle desteklendiği görülmektedir. O halde,

daha sessiz sinema döneminde ortaya çıkan müzik-sinema ilişkisi ve bir anlamda sinemanın müziğe duyduğu gereksinim, Türkiye'deki sinema salonlarında da ses getirmiştir denebilir.

Muhsin Ertuğrul'un İlk Dönem Sesli Filmlerinde Müzik

1930'lu yıllar boyunca, yani sesli filmin ilk on yılını oluşturan dönemde birkaç deneme dışında Muhsin Ertuğrul'dan başka sinema yapan yönetmen çıkmamıştır. Ertuğrul, *Leblebici Horhor* başarısızlığının ardından bir daha sessiz müzikal çekmek gibi bir yanılgıya düşmemiştir. *Horhor*'un ardından yönettiği bir dizi edebiyat ve tiyatro uyarlamasından sonra sıra ilk sesli Türk filmi, *İstanbul Sokaklarında*'ya (1931) gelmiştir.

"Kendisine yeni bir konu arayan Mısırlı bir roman yazarının İstanbul'da, armonika çalarak, şarkı söyleyerek dilenen kör bir gence ve onu yeren ağabeyine rastlamasıyla başlar film. Bu iki gençten hayat öykülerini dinleyen sanatçı, onların temiz aile çocukları olduklarını, tutuldukları aynı kadın yüzünden sefalete düştüklerini öğrenerek yakışıklı körü tedavi ettirir ve onunla nişanlandığı gece, körün hamile bıraktığı eski göz ağrısının kucağında bebeğiyle çıkageldiğini görünce, özveriyle, onlar adına sevdiği adamdan vazgeçer." (Onaran, 1994: 28).

Filmin konusundan da görüldüğü üzere, *İstanbul Sokakları*, sonradan Türk sinemasının bol bol, her türlü çeşitlemesiyle kullanacağı temaları işleyen bir şarkılı melodramdır. Filmde seslendirilen müzik, dönemin ünlü bestecilerinden Hasan Ferit Alnar tarafından yapılmıştır. Böylece Alnar, Türk sinemasının ilk film müziği bestecisi olarak nitelendirilebilir.

Alnar'ın şarkıları arasında, özellikle müziğin ana teması olarak kullanılan ve;

"Karanlık yollarda yorgun yürürüm
Dilenir gezerim, hastayım, körüm
Ne kadar uzadı yarab, ne kadar
Mezarıma giden karanlık yollar"

dizelerini içeren *Tükenmez Yollarda* isimli şarkı, çok ünlenmiş ve "bir neslin ağzından düşmemiştir" (Onaran 1981). Yine Onaran'dan öğrendiğimize göre dönemin ünlü ses sanatçısı Semiha Berksoy'un söylediği *Yum Güzel Gözlerini Sevgili Yavrum, Uyu!* adlı ninni, *Ekin Ektim Çöllere* ve *Zeynebim* gibi türküler de filmin müzikleri arasındadır. Film, aynı zamanda bir ortak yapımdır ve oyuncuları arasında Mısırlı Azize Emir ve Yunanlı Perikles Gavrilidis bulunmaktadır. Dolayısı ile, tam bir ticari sinema girişimi olduğu anlaşılan *İstanbul Sokakları*, gerçekten de bu anlamda ciddi bir başarı kazanmış, sadece Türkiye'de değil, Balkan Ülkelerinde, Mısır ve Yunanistan'da da gösterime çıkmıştır.

İlk sesli filminin böylesi bir başarı yakaladığını görmesi üzerine, Muhsin Ertuğrul'un, bu kez müzikal film formülü üzerine ağırlıkla eğildiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, Ertuğrul'un rakipsiz olduğu 1930'lar boyunca çevirdiği sesli filmlerin çoğu müzikaldir. İstisnalardan biri, *İstanbul Sokaklarında*'nın hemen ardından çevrilen ve yine büyük başarı sağlayan tarihi film *Bir Millet Uyanıyor*'dur (1932). Müzikal olmamasına rağmen bu filmde de müzik desteğine önem verildiği Onaran'ın (1981) yazdıklarından anlaşılmaktadır. Filmin oyuncularından Naşit Özcan'ın seslendirdiği Rumeli türkülerinin yanı sıra, Mussorgski, Beethoven, Chopin, Grieg, Mendelssohn, Çaykovski ve Wagner müzikleri de film içinde kullanılmıştır. Böylelikle, plaktan veya hazır müzikten fon müziği yapma –ki bu tür müziklemeye daha sonra Yeşilçam'da "döşeme müzik" tabiri yakıştırılacaktır (Konuralp 1999)– şeklinde tanımlayabileceğimiz film müziği biçimiyle de Muhsin Ertuğrul'un bu ikinci sesli filminde karşılaşmış oluruz.

Bir Millet Uyanıyor'un ardından Ertuğrul müzikale dönüş yapıp Scognamillo'nun (1998) deyişiyle konfeksiyon sinema üretimine girer ve tiyatro repertuarının iş yapmış operetlerini bir bir ele alır. Tümü 1933 yılında çekilen *Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir* ve *Cici Berber* müzikal komedi türünde eserlerdir. *Karım Beni Aldatırsa*'nın müziklerini Muhlis Saba-

hattin Ezgi yapmış ve filmde seslendirilen şarkılardan *Kalbim Ateşten Şarkılar Çalan Sazdır*, *Aldatırsa Beni Karım*, *Yaparım Hara Kiri*, *Sinirlerim Yoktur* o yıllarda çok popüler olmuştur (Onaran 1981). Yine Muhlis Sabahattin Ezgi'nin müziklerini yaptığı *Söz Bir Allah Bir*'in şarkıları arasında da Semiha Berksoy'un seslendirdiği *Ben Feministim*, Vasfi Rıza Zobu'nun seslendirdiği *Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar* ve *Kalbime Doğdunuz Siz Çoban Yıldızı Gibi* vardır. *Cici Berber* filminde ise müziklerde bu kez dönemin bir başka önemli müzik adamı, Mesut Cemil Tel'in imzasını görürüz. 1933 yılında Ertuğrul son olarak bir Türk-Yunan ortak yapımı olan *Fena Yol*'u çeker. Şarkıları Rumca olan ve müziklerini Sotiri Yetrudi'nin yaptığı ve seslendirdiği bu film Türk izleyicisinin ilgisini çekmez.

1934 yılına yine bir müzikli güldürü ile girilir; senaryosunu Nâzım Hikmet'in yazdığı, müziklerini Muhlis Sabahattin Ezgi'nin yaptığı bir uyarlama olan *Milyon Avcıları*. Bu filmde Hazım Körmükçü'nün söylediği *İstanbul'un Mavi Gökleri Altında*, *Söz Vermiştin Sen Bana* ve *Güle Aşık Bülbül Gibiyim* isimli parçalar, Onaran'ın tabiriyle "1930'lar gençliğinin ağzından düşmemiştir" (1981: 228). Aynı yıl, Ertuğrul *Leblebici Horhor* projesine bir kez daha döner ve bu kez filmi sesli olarak çeker. *Horhor* yine özenli ve pahalı bir prodüksiyon olarak gerçekleştirilir ve aynı yıl Venedik Film Festivali'ne katılıp beğeni de kazanır. Kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, film uluslararası bir festivalde gösterilmiş ilk Türk filmidir. Ama, Türkiye'de yine beğenilmeyip izleyici toplayamaz ve bu kez yapımcı firma olan İpek Film'i zarara uğratır.

Muhtemelen bu filmin başarısızlığı üzerine Ertuğrul'un bir sonraki projesi bu kez bir müzikal değil, bir köy melodramı olan ünlü *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1935) olur. Filmin, Türk sinema tarihi açısından önemi bir yana, Türk film müziği açısından da önemli bir yeri vardır. Bu film için ünlü müzik adamı Cemal Reşit Rey, kendisinin *Aysel Senfonisi* olarak adlandırdığı bir senfoni bestelemiştir. Ancak işletmeciler, bu beste dışında, Ertuğ-

rul'dan habersiz alaturka bazı şarkılar ekleyerek filmi gösterime sokmuşlardır (Onaran 1981). Sinema yazarı Erman Şener, muhtemelen bu ticari kopyayı göz önünde tutarak filmin müziklerinin plaklardan alınmış olduğunu söylemekte, Cemal Reşit Rey'in adını anmamaktadır (Say 1992). Yine de, Onaran'ın çalışmasına dayanarak, önceki müzikal filmler için yapılan bir dizi şarkı veya mevcut operet müziklerinin elden geçirilmesi ve icrasıyla düzenlenen müziklerden farklı olarak, Cemal Reşit Rey'in *Aysel, Baklı Damın Kızı* için bestelediği eserin, bütünlüklü bir yapıya sahip özgün bir film müziği olma özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.

O halde, 1931'den 1935'e uzanan beş yıllık sesli film serüveninde, Ertuğrul sinemasının film müziği açısından üç farklı kullanım biçiminin hepsinde –müzikal film (şarkılı melodramlar) veya müzikal uyarlamalar (operet filmleri), fon müziği kullanımı (plak gibi hazır kaynaklardan alıntılanan "döşeme" müzik) ve filmin kendisi için yapılan özgün müzik– ilk denemeleri gerçekleştirdiği söylenebilir.

Aysel'den sonra sinemaya üç yıl ara veren Muhsin Ertuğrul 1938 yılında yine bir tiyatro uyarlaması olan *Aynaroz Kadısı* ile dönüş yapmıştır. Bu filmde müzikler Mesut Cemil Tel ve Cevdet Kozanoğlu'nun yaptığı alaturka/folk müziği uyarlamalarıdır. Bir sonraki film *Bir Kavuk Devrildi*'de (1939) de dönemin ünlü şarkıcılarından Mualla Gökçay'ın sesinden şarkılara yer verilir (Onaran 1981). 1939 yılındaki ikinci film *Allahın Cenneti* ise, ülkemizdeki film müziği serüveni açısından üzerinde ayrıca durulması gereken bir yapımdır.

Mısır Filmleri Furyası ve Türk Filminde Müziksel Değişim

Allahın Cenneti'ni irdelemeden önce, 30'ların sonları itibarıyla Türkiye'deki sinema salonlarını saran Mısır filmleri furyasına değinmemiz gerekir. Bu furyanın başlıca nedeni savaştır. 2. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye'ye Avrupa'dan film ithal edilmez olmuş; Avrupa'nın önde gelen film üretici ülkeleri konulu

film yapmayı kestikleri için oradan film almak ve geriye kalan başlıca film ihracatçısı Amerika'dan da Avrupa yoluyla film getirtmek imkânsızlaşmıştır. Çözüm, Amerikan yapımı filmleri Mısır üzerinden satın almakta bulunmuştur. Bu yolla, Amerikan filmlerinin yanında Mısır filmleri de Türkiye'ye girmeye ve izleyiciye sunulmaya başlamıştır (Cantek 2000).

Furyayı başlatan film 1938'de gösterime giren *Aşkın Gözyaşları* (Damu al-hubb) olmuştur. Başrolünde Mısır'ın ünlü şarkıcı-oyuncusu Abd al Vahhab'ın yer aldığı film, zaten kısıtlı sayıda Türk filmi izleyebilen, üç senedir de Muhsin Ertuğrul'un film çekmemesi yüzünden yerli filme hasret kalmış izleyicinin olağanüstü ilgisini çeker. İzdihamdan "sinemaların camları kırılır", "gişelerin önünde kuyruklar oluşur", "trafik felce uğrar" (Cantek 2000; Evren 1999; Özön 1962). İzleyici, filmden akan kültürü (giyim kuşam, ezan sesi gibi motifler ve özellikle müzik) kendine yakın bulmuş, filmi adeta bağrına basmıştır.

Bu film ve onu takip eden diğer Mısır filmlerinin –Cantek'in (2000) bu konudaki son araştırmasına göre 1938-1950 yılları arasında Türkiye'de 100'e yakın Mısır filmi gösterilmiştir– yalnızca Türk sineması ve özellikle onun müziğini değil, genel olarak Türkiye'deki müzik üretimini ve müziksel beğeniyi de etkilediği, sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan arabesk müziğin, hattâ günümüzün arabeskleşmiş pop müziğinin zeminini oluşturan taşlardan biri olduğu (Özbek 1991; Tekelioğlu 1995) genel kabul gören bir savdır. Genç cumhuriyetin "alaturka musikî"yi dışlayan, hattâ bir ara (1934-1936) radyolarda çalınmasını yasaklayan (Kocabaşoğlu 1980) ve temel olarak çoksesli Batı müziği ile Türk halk müziğinin sentezini benimseyen müzik politikasının katı yaklaşımı ise, Mısır filmlerinin halktan bunca ilgi görmesinin nedenleri arasında gösterilebilir (Üstel 1999; Tekelioğlu 1999).

Mısır filmleri furyası, kısa zamanda müziksel/sinemasal üretim açısından ilginç bir sonuç daha doğurur. Mısır filmlerinin şarkılı bölümleri Türkçe sözlerle ve kimi zaman uyarlan-

mış, kimi zaman bestelenmiş müzikle "yerlileştirilmeye" başlanır. "Adaptasyon" adı verilen bu uygulama, Cantek'in (2000) tespitine göre 1942 yılında, yukarıda sözü edilen tek parti döneminin müdahaleci müzik politikası çerçevesinde, zorunlu hale getirilir. Aslında kendiliğinden başlayan, sonra devlet müdahalesiyle zorunlu kılınan adaptasyon süreci, alaturkayı dışlayan yine aynı müdahaleci tutum yüzünden işsiz kalmış olan dönemin iyi bestecilerine iş kapısı açmıştır. Sürecin en fazla öne çıkarttığı isim "...Özellikle 50'li yıllarda 'serbest icra' diye adlandırılacak Türk Sanat Müziği tarzını 30 ve 40'lı yıllardaki Arap filmlerinden esinlenerek bestelediği 'fantezi' yapıtlarla ilk biçimlendiren Sadettin Kaynak" olmuştur. Kaynak, "... Arap filmlerine yapılan adaptasyonlarda, yine dönemin öteki Türk Sanat Müziği yıldızı Münir Nurettin Selçuk ve ünlü söz yazarı Vecdi Bingöl ile işbirliği yapmıştır. Türk Pop Müziğinin günümüzdeki örneklerinden, Onno Tunç, Sezen Aksu ve Aysel Gürel işbirliğini anımsatan bu ortaklık, hem halk tarafından büyük beğeniyle dinlenen 'fantezi' şarkıların bestelenmesiyle sonuçlanmış, hem de, daha da önemlisi, yeni bir müzik beğenisinin oluşmasına yol açmıştır." (Tekelioğlu 1995).

İşte dönemin bu üç starını –ki bunların arasında Münir Nurettin Selçuk'u günümüzün "süperstar"ı olarak görmek daha doğru olur– *Aşkın Gözyaşları*'nın ticari başarısının hemen ardından, Muhsin Ertuğrul kendi filminde bir araya getirir: *Allahın Cenneti* (1939). Bu film yalnızca Sadettin Kaynak'ın *fantezi* türünde eserlerinin bir geçit töreni değil, aynı zamanda Münir Nurettin'in eşsiz sesinden bir sine-konser niteliğindedir. Sanatçının çıkardığı oyun eleştirmenlerce beğenilmemiştir, ancak büyük başarı sağlayan filmi izlemeye koşan halka, Onaran'ın (1981) verdiği döküme göre 10'un üzerinde şarkıyı değişik ve şık mekânlar ve dekorlar önünde seslendiren Selçuk'u görmek/dinlemek yetmiştir. *Allahın Cenneti*, bir müzik akımı ve özellikle de bir yıldız sanatçı için yapılan ilk filmdir. O güne değin opera/operet ve tiyatro dünyasından tanınmış seslere filmlerinde yer

veren Muhsin Ertuğrul'un, oyuncu olmayan bir popüler sanatçı için yaptığı *Allahın Cenneti*, bu yüzden "şarkıcı filmi" türünü de başlatmış olur.

Muhsin Ertuğrul aynı formülü (Selçuk, Kaynak, Bingöl üçlüsünün kullanıldığı şarkıcı filmi) 1941 tarihli filmi *Kahveci Güzeli*'nde yinelemiş, 1943'te tamamlanan *Nasreddin Hoca Düğünde* isimli filmde Sadettin Kaynak'ı yalnızca besteci değil oyuncu olarak da kullanmış (bu filmde oyuncular arasında Müzeyyen Senar da görülür) ve 1945'te çevrilen *Yayla Kartalı* filminde de müzikleri yine Sadettin Kaynak'a yaptırmıştır. 1940'larda başka bazı yönetmenlerin şarkıcı filmlerinde de rol alan Münir Nurettin Selçuk ise, ayrıca besteci kimliğiyle de çeşitli film müziklerine imza atmıştır. Sadettin Kaynak ise gerek Mısır filmlerindeki adaptasyon çalışmalarıyla gerekse 1940'lı yıllarda diğer yönetmenlere ait yerli filmlere yaptığı müziklerle, 30'ların sonundan 50'lerin başlarına kadar süren dönemin en üretken bestecisi olacaktır. Kaynak'ın müzik yaptığı film sayısı hakkında görüşler farklıdır, Öztuna'yı (1990) tekrarlayan kaynaklar bu sayıyı 85 civarı olarak göstermektedir (sayı büyük olasılıkla adaptasyon film ve yerli film toplamını ifade etmektedir). Kaynak ve Selçuk'un yanı sıra, aynı dönemde film müziği yapmış "alaturka" sanatçıları olarak başta Sadi Işılay, daha sonra Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selahaddin Pınar gibi isimler anılabilir.

1940'lar aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un sinemadaki tek adam konumunu da sona erdirmiştir. Nijat Özön'ün yaygın biçimde başvurulan dönemselleştirmesi içinde bu bir "geçiş dönemi" olarak nitelenir: Ertuğrul'un tiyatro-sinemasından 1950'ler ve sonrasının sinemacı kuşağına doğru geçişi sağlayan bir dizi yönetmen, 40'larda genellikle Ertuğrul'un sinema anlayışına paralel yapımlar ortaya koyarlar. Dolayısı ile şarkılı-türkülü melodram ve şarkıcı filmi türüne bu yönetmenler de yoğun biçimde başvurmuştur. Öte yandan, müzik bağlamında Ertuğrul'un diğerlerinden farklılık taşıyan iki filmini daha anmak gerekir.

Bunlardan biri müziklerini Muzaffer Sarısözen'in yaptığı 1947 tarihli *Kızılırmak-Karakoyun*'dur ve film boyunca Sarısözen tarafından derlenen halk türküleri solo veya koro olarak seslendirilmektedir. Diğer film ise 1953 yılında çektiği, son filmi olan *Halıcı Kız*'dır. Bu filmin müziği, bir rastlantı mıdır bilinmez, Ertuğrul'un ilk sesli filminin müziğini de yapmış olan Hasan Ferit Alnar'a aittir. Alnar, müziğini, Riyaset-i Cumhur Orkestrası (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) eşliğinde kanunuyla bizzat kendisi seslendirmiştir (Onaran 1981).

"Sinema"ya ve "Film İçin Müzik"e Doğru

Şarkıcı filmi akımı ya da türü, Münir Nurettin Selçuk'un dışında, sonraki yıllarda Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ, Suzan Yakar, Melahat İçli, Şükran Özer, Mualla Mukadder, Ahmet Üstün, Hamiyet Yüceses, Sabite Tur, Abdullah Yüce gibi alaturka ve halk müziği ses sanatçılarını beyazperdeye taşımıştır. Yine 1950'lerde Rüçhan Çamay, Necla İz, Yaşar Güvenir, Ayten Alpman gibi "hafif müzik" sanatçılarının da bazı filmlerde rol aldığı görülür. Ancak bu akım, 1954 yılında Zeki Müren'in sinemaya adım atmasına kadar, bir başka "süperstar" yaratamamıştır. Müren'in Orhan Murat Arıburnu yönetiminde, günün en önemli kadın yıldızı Cahide Sonku ile çevirdiği ilk filmi *Beklenen Şarkı* (1954), adeta filmin adının ima ettiği beklentiyi karşılamış; Müren, 50'ler ve sonrasının şarkıcı filmlerinin başta gelen şarkıcı/aktörü ve kimi zaman da bestecisi olmuştur. Zeki Müren, bir bakıma Mısır filmleri furyası ile 70'lerde başlayan arabesk filmleri furyası arasında kalan dönemin şarkıcı filmlerini temsil eden isimdir.

Bu arada, Mısır filmleri ve arabesk filmler arasındaki dönemde bir de Hint filmleri "salgını"nın baş göstermiş olduğunu hatırlamak gerekir. Salgının kaynağı 50'li yılların başında Türkiye'de gösterime çıkan Hint filmi *Avare*'dir. *Avare*'nin eriştiği olağanüstü başarı, özellikle bu filmin yapımcı-yönetmen ve oyuncusu Raj Kapoor'un pek çok filminin daha sinemalarda

gösterilmesine yol açmıştır. Evren'e (1999) göre, "Geri kalmış ülke insanlarının özlemlerine yanıt veren, lümpen, işsiz güçsüz ama iyi kalpli kişilerin temiz aşk ile doğru yolu bulup sınıf değiştirmelerini, ya da en mutlu anlarında bir rastlantı sonucu yok oluşlarını anlatan bu tür filmler o dönemin Türkiye gerçeklerine de denk düştüğünden, Türk seyircisinde karşılığını gereğinden fazla buldu. Yapımcılarımız ise Hint filmlerinin piyasadaki başarısından yararlanarak bu filmlerdeki öykülerin yerli versiyonlarını yapmaya başladılar ve günümüzdeki arabeskin prototipi oluştu."

Bununla beraber yine aynı yıllarda Özön'ün nitelemesiyle, artık "sinemacılar" dönemine girilmektedir ve Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin filmleriyle çağdaş Türk sinemasının temelleri atılmaya başlanmıştır. 1950'lerden itibaren, üretilen film sayısı, film türleri ve temalarında çeşitlilik (edebiyat uyarlamaları, tarihi filmler ve köy filmleri başta olmak üzere), sinemaya giren yeni oyuncu ve yönetmenler bakımlarından ciddi bir atılım yaşanır. Tiyatronun etkilerinden arınmış bir yerli "sinema"ya doğru giden bu yolda, film müziği açısından da önemli bir gelişme, müzik (şarkı) veya şarkıcı için kotarılan yapımlardan, film için üretilen müziğe yöneliştir. Daha doğrusu, o güne dek, film müziğinden anlaşılan hemen sadece müzikli film (operetler ve sonrasında şarkılı melodramlar) ya da bir başka deyişle sinemalaştırılmış müzik iken, 50'lerle birlikte sinema eseri için hazırlanan ve bir filmi sinemasal anlamda destekleyen "film müziği" de kendisini göstermeye başlar.

Bu alanın öncü bestecileri Nedim Otyam ve Yalçın Tura'dır. İki müzik adamı da çoksesli müzik eğitiminden geçmiş (Otyam, Ankara Devlet Konservatuarı nefesli sazlar bölümünün ilk mezunlarındandır; Tura ise felsefe eğitimi yanında Cemal Reşit Rey'den müzik eğitimi almıştır) ama Türk müziğini yakından bilen ve çalışmalarını bu müzikal kökene yaslayan sanatçılardır. Otyam, 1951 yılında ilk film müziği çalışmalarını Atlas Film he-

sabına gerçekleştirmeye başlamıştır. Atlas Film, dönemin "süper prodüksiyonu" sayılabilecek Aydın Arakon'un yönettiği *İstanbul'un Fethi* (1951) için Nedim Otyam'ı denemek ister. Otyam, gerçekleştirdiği çalışmayı şu sözlerle anlatmıştır: "Bu filmde özgün müzik yapımında Türkiye'de ilk kez 48 kişilik büyük bir orkestra kullandım, ilk kez tekbir ve salavat-ı şerif orkestra ile çalındı. Koro bölümü için 150 er gelmişti." (Say 1992). Filmin ve müziklerinin büyük başarısı üzerine Otyam piyasanın en aranılan ve en üretken müzik yönetmeni olmuştur. Yalnız 1951 yılında, *İstanbul'un Fethi* dışında dört filme daha müzik hazırlar: *Lale Devri* (Vedat Ar), *İstanbul Çiçekleri* (Muammer Çubukçu), *Dudaktan Kalbe* (Şadan Kamil), *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi). Otyam, *Lale Devri* ve *Barbaros Hayrettin Paşa*'yı "Bu çalışma da benim için çok önemlidir. Bu filmlerin süpervizörlüğünü Nâzım Hikmet yapıyordu. *Barbaros Hayrettin Paşa*'da levent türkülerini orkestra ve koro eşliğinde konservatuar arkadaşım Ruhi Su seslendirdi." sözleriyle anmaktadır (Ok 1995). Bir sonraki yıl, Nedim Otyam kendi film şirketi Barbaros Film'i kurup yapımcı/yönetmenliğe de girişmiş ve aynı yıl *Toprak* ve *Yurda Dönüş* isimli iki film çekmiş ve müziklerini yapmış; bir yandan da diğer yapımevleri ve yönetmenler için çalışmayı sürdürmüştür. Otyam'ın 70'lerin sonuna dek sürdürdüğü film müziği kariyerinde ve 80'lerde televizyon için çalıştığı dönemde, sayısını kesin olarak belirleyememekle birlikte 100'e yakın filme müzik yaptığını tahmin ediyoruz. Sinema filmleri arasında *Ankara Ekspresi* (1952, Aydın Arakon), *Kumpanya* (1958, Atıf Yılmaz), *Dokuz Dağın Efesi* (1958, Metin Erksan), *Kanlı Değirmen* (1959, Agâh Hün), *Boş Yuva* (1961, Memduh Ün), *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *İsyancılar* (1965, Abdurrahman Palay), *Çalıkuşu* (1966, Osman Seden), *Seyyit Han* (1968, Yılmaz Güney), *Derya Gülü* (1979, Süreyya Duru); televizyon çalışmaları arasında da *İbiş'in Rüyası, Bugünün Saraylısı, Duvardaki Kan, Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* anılabilir. Nedim Otyam, *Karanlıkta Uyananlar, İsyancılar* ve

Derya Gülü ile üç kez Altın Portakal kazanmıştır.

Yalçın Tura ise film müziği alanına 1957 tarihli *Namus Düşmanı* (Ziya Metin) ile giriş yapmıştır. Bu ilk çalışması hakkında Tura şunları söylemektedir: "Film, Yaşar Kemal'in "Dükkâncı" adlı hikayesinden sinemaya uyarlanmıştı. Köy konulu bir filmdi. Filmin müziğini üç enstrüman için yazmıştım. Flüt, viyola ve arp... Profesyonel anlamda ilk film müziği çalışmam olan "Namus Düşmanı" filminde Batı, oda müziği tarzında bir çalışma yapmıştım. Yaptığım müzik, filmdeki atmosfere yabancı değildi. Bu film müziği, o devirdeki genç sinemacıları etkilemiş ve benim bu alandaki çalışmalarımı artırmıştı." (Ok 1995). Tura, 1959 yılında Lütfi Akad'ın yönettiği *Zümrüt*, Mümtaz Yener'in yönettiği *Binnaz* ve Nejat Saydam'ın yönettiği *Kalpaklılar* için müzik hazırlar ve aynı yıl ilk kez düzenlenen 1. Türk Film Festivali'nde *Zümrüt* ile "En Başarılı Fon Müzikçisi" ödülünü alır. Film müziği çalışmalarını 90'lı yıllara kadar sürdüren Yalçın Tura'nın 50 civarında sinema filmi, 10'un üzerinde de televizyon filmi müziğinde imzası bulunmaktadır Sinema filmleri arasında *Otobüs Yolcuları* (1961, Ertem Göreç), *Yılanların Öcü* (1962, Metin Erksan), *Keşanlı Ali Destanı* (1964, Atıf Yılmaz), *Umutsuzlar* (1971, Yılmaz Güney), *Cemo* (1972, Atıf Yılmaz), *Dönüş* (1972, Türkan Şoray), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1973, Nejat Saydam), *Gelin* (1973, Lütfi Akad), *Kuma* (1974, Atıf Yılmaz), *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975, Memduh Ün), *Adak* (1979, Atıf Yılmaz), *Bir Yudum Sevgi* (1984, Atıf Yılmaz), *Dağınık Yatak* (1984, Atıf Yılmaz) ve *Sen de Gitme* (1995, Tunç Başaran); televizyon filmleri arasında da *Aşk-ı Memnu*, *Denizin Kanı*, *Dördüncü Murat*, *Küçük Ağa*, *Kurtuluş* sayılabilir. *Bir Yudum Sevgi* ve *Sen de Gitme* Altın Portakal alan çalışmalarıdır.

1950 kuşağının genç yönetmenleri Türk sinemasına giden yolun taşlarını nasıl döşediyse, Nedim Otyam ve Yalçın Tura da özgün Türk filmi müziğine giden yolu açmışlardır. Bu iki müzik adamıyla beraber Türk sinemasında müzik için ikinci bir kulvar açılmış, giderek arabesk furyasına bağlanacak olan şarkı-

lı/müzikal film, şarkılı melodram ve şarkıcı filmlerinden oluşan birinci kulvarın (buna müzik için film kulvarı da diyebiliriz) yanına özgün film müziklerinden oluşan ikincisi (film için müzik kulvarı) yerleşmiştir. Ancak burada "özgün müzik" tanımlamasını doğru koymak gerekmektedir; aksi halde birinci kulvardaki müziklerin özgün olmadığı gibi bir sonuç çıkarılabilir. Oysa, sözünü ettiğimiz birinci kulvarda da besteciler, –adaptasyon filmlere yapılan Türkçeleştirmeler, esinlenmeler, yerli-yabancı hazır müziklerden döşenen fonlar dışında– filmler için çok sayıda "özgün" çalışma üretmiştir; ancak bunlar genel olarak alaturka başlığı altına alabileceğimiz "şarkı"lardır ve film bunlar etrafına örülür. Otyam ve Tura ile gelişen kulvarın özgünlüğü ise, özellikle Otyam'da halk türküleri, folklor ve Türk müziğine, Tura'da ise Türk müziğinin makamsal özelliklerine yaslanan çoksesli bir müzikal yapı içermesinden ve müziğin filmin sinemasal dilini tamamlar, filmi örer nitelikte olmasından gelir.

Bu nedenle birinci kulvar elbette nicelik açısından ikinci ile kıyaslanmayacak ölçüde üretkendir. Sözgelimi bu kulvarda koşmuş en önemli isimlerden biri olan Metin Bükey, kendi ifadesine göre 2000'in üzerinde film müziğine imza atmıştır (Ok 1995; Kara 1997). Bu rakamla yaptığı şarkı sayısını mı yoksa başka kaynakları da kullanarak müziklediği film sayısını mı kastettiği belirsizdir. Ancak rakam abartılı bile olsa inanılmazdır ve Türk sinemasının bir makine gibi çalıştığı ve yılda iki yüzden fazla filmin üretildiği 1960'ların ikinci yarısına gelindiğinde film müziği üretiminin de nasıl işlediğine dair bir fikir vermektedir. Bükey, bu durumu "Ben senede en az yapılan 200 filmin, 130-140 filminin müziğini yapıyordum... Bu film müzikleri çalışmam o kadar hızlı gelişiyordu ki seyretmeye bile vakit olmadan, ne yapacağımı bilmeden bir şeyler yapıyordum. Belirli kategoriler oluşturdum ve oradan seçtiğim işte aşk filmleri için müzikler, dramatik filmler için müzik dosyası, komedi filmleri için müzik dosyası gibi pratik çözümlere hazır müzikler yapmıştım" diye özetlemektedir (Ok 1995). Yine de ne ticari açıdan ne de müzi-

kal açıdan, Bükey'in sinema tarihimizdeki önemi yadsınabilir. Müziklerini yaptığı sayısız filmin arasında *Sevmek Zamanı* (1965, Metin Erksan), *Haremde Dört Kadın* (1965, Halit Refiğ), *Sürtük* (1965, Ertem Eğilmez), *Ah Güzel İstanbul* (1966, Atıf Yılmaz), *Samanyolu* (1967, Orhan Aksoy), *Vesikalı Yarim* (1968, Lütfi Akad), *Acı* (1971, Yılmaz Güney) ve *Düğün* (1973, Lütfi Akad) bulunmaktadır. *Acı* ile 3. Adana Film Şenliği'nde Altın Koza almıştır. Bu örneklerden bazıları, onun esasen birinci kulvarda çalışan bir sanatçı olmasına karşın zaman zaman ikinci kulvara geçişler yapmış olduğunu göstermektedir.

Yeni Furyalar, Yeni Yönetmenler, Yeni Film Müzikçileri

1950'lerle başlayıp 1960'ların sonuna kadar süren dönemde, büyük ölçüde Nedim Otyam, Yalçın Tura ve Metin Bükey adlarının etrafında şekillenen film müziği, kuşkusuz başka müzik adamlarını da sinema ile buluşturmuştur. Bunlar arasında, alaturka kanadından Zeki Duygulu, Sadi Yaver Ataman, Neveser Kökdeş, Şerif Gürmeriç, Alaettin Yavaşça; halk müziği kanadından Muzaffer Sarısözen, Ahmet Yamacı, Yücel Paşmakçı, Abdullah Nail Bayşu; fantezi müzik kanadından İsmet Nedim; hafif müzik kanadından da Fehmi Ege, Hulki Saner, Erdem Buri ve Fecri Ebcioğlu sayılabilir. Zeki Müren'in 20 yıl kadar süren ve aşağı yukarı her yıla bir film biçimindeki istikrarlı sinema oyunculuğu çizgisi dışında, popüler müzik dünyasından sinema oyunculuğuna kısa dönemler için transfer edilen isimler içinde de Ajda Pekkan, Gönül Yazar, Adnan Şenses, Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin, Yıldız Tezcan, Yıldıray Çınar, Sevim Çağlayan, Sevim Tuna, Erol Büyükburç, Berkant, Erkut Taçkın ve Tanju Okan göze çarpmaktadır. Hafif müzikten Erol Büyükburç ve halk müziğinden Nuri Sesigüzel diğerlerine göre daha fazla sayıda ve daha çok iş yapan şarkıcı filmleri çevirmişlerdir. Özellikle Nuri Sesigüzel'i, 60'lı yıllarda Zeki Müren'in halk müziği kanadındaki rakibi olarak değerlendirebiliriz. 60'ların sonlarında film çevirmeye başlayan Yıldıray Çınar'ın da çok sayıda filmi vardır.

Bu yıllarda müzik yapımcılığı da yavaş yavaş yerlileşmeye başladığından, sinema ile müzik yapımevleri arasındaki ilk bağlantılar da kurulur. Örneğin sinemaya 1950'lerin ikinci yarısında önce film müzikleri hazırlayarak giren Hulki Saner, 1958'de yönetmenliğe başlamış, *Ayşecik* ve *Turist Ömer* gibi dizileri çekmiş; 1960'larda film şirketlerinin yanında plak şirketi Saner Plak'ı da işleterek, müzik dünyası ile sinema arasında ticari açıdan başarılı bir köprü kurmuştur. Saner'in filmleri ile plaklarında eşgüdümlü olarak kullandığı en önemli starları önce Erol Büyükburç, 70'lerin başında da Emel Sayın olur. Saner Plak, *Fıstık Gibi Maşallah* (1964), *Turist Ömer* (1964), *Damdaki Kemancı* (1972) gibi bazı popüler film müziklerini de plak olarak yayımlamıştır. Aynı yılların bir başka müzik yapımcısı ve bestecisi Polat Tezel, 1963 yılında Arya Plak ve 1968'de Atlas Plak'ı kurup Şükran, Ay, Gönül Yazar, Zeki Çetin gibi ünlülerin plaklarını çıkartmıştır. "Her çıkardığım plağın adı filmin adını taşıyordu. Örneğin Ahmet Özhan'ın filmi Bak Yeşil Yeşil'di, Kibariye'ninki Kimbilir, Zeki Çetin'inki Kır Çiçeği..." (Kara 1997) sözleri, müzik şirketleriyle sinema arasındaki ilişki biçimini özetlemektedir.

1970'lerde pop müziğin zirveye çıkmasıyla şarkıcı filmlerindeki oyuncular da çeşitlenir: Emel Sayın, Ahmet Özhan, Neşe Karaböcek, Kamuran Akkor, Selda, Selçuk Ural, Behiye Aksoy, Gülistan Okan, Gökben, Füsun Önal, Esin Avşar, Gülden Karaböcek, Barış Manço, Ali Rıza Binboğa, Gönül Akkor, Sezen Aksu gibi bir çok yıldız, hattâ Cici Kızlar ve Beyaz Kelebekler gibi müzik grupları, çoğu bir veya birkaç kereliğine beyazperdede görünmüştür. Bunların yanısıra popüler olmuş alaturka ve hafif müzik şarkılarının kullandığı bir çok şarkılı film de çevrilmiştir.

70'lerin sonuna doğru arabesk, baskın müzik türü haline gelmeye başlar ve Türk sinemasında yeni bir furya, arabesk filmleri furyası kendini gösterir. Türün "baba"sı ve en büyük yıldızı kuşkusuz Orhan Gencebay'dır. Gencebay'ın, aslında ünlü olmadan önce film müziği alanında birkaç denemesi olmuştur. Abdullah Nail Bayşu ile beraber müziklerini yaptığı filmler

Lütfi Akad yönetimindeki yeniden çevrim *Kızılırmak-Karakoyun* (1967) ve *Ana* (1967) ve Metin Erksan'ın sıra dışı filmi *Kuyu*'dur (1968). Ama besteci-şarkıcı ve başrol oyuncusu olduğu ilk film *Bir Teselli Ver* (1971, Lütfi Akad) ile sinemaya tam bir geçiş yapar ve 70'ler boyunca *Sev Dedi Gözlerim* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Dertler Benim Olsun* (1974), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Bıktım Her Gün Ölmekten* (1976), *Hatasız Kul Olmaz* (1977), *Derdim Dünyadan Büyük* (1978), *Aşkı Ben mi Yarattım* (1979) gibi arabesk türünün ilk örneklerini oluşturan, her biri bir şarkının adını taşıyan bir dizi film çevirir.

1970'lerin sonu itibarıyla yeni arabeskçiler de beyazperdede görünmeye başlarlar ve türün 1980'lerin başında artık bir furya halini aldığı gözlemlenir. Evren'in verdiği sayılara göre 1980 ve takip eden birkaç yıl boyunca arabesk filmlerin çekilen bütün filmler içindeki oranı yıl başına yaklaşık %40 civarına ulaşır (Evren 1990). Çelikcan ve Güzel, yaptıkları bir araştırmada 1974-1990 yılları arasında çekilen 2219 filmin 875'inin (%39) melodram türünde olduğunu, bunun %40'ını ise arabesk filmlerin oluşturduğunu saptamışlardır (Çelikcan ve Güzel 1996). Arabesk filmlerin Orhan Gencebay dışındaki yıldızları arasında başta Ferdi Tayfur olmak üzere Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Ercan Turgut, Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, Kibariye, Ümmiye, Selahattin Alpay, Yunus Bülbül, Gökhan Güney, Arif Susam, Coşkun Sabah, Vahdet Vural, Faruk Tınaz, Küçük Emrah, Bergen, Ceylan, Tüdanya gibi isimler yer almıştır.

Ancak bu döküm, 70'lerin ve 80'lerin Türk sinemasının, arabesk filmleri furyası ve onun yanı sıra bir başka vakıa olan seks filmleri furyası gibi birtakım furyalardan ibaret kaldığı şeklinde bir yanılgıya yol açmamalıdır. Aksine, bu dönem, Dorsay'ın (1989) ifadesiyle aynı zamanda "sinemamızın umut yılları"dır ve ilk kuşak sinemacılardan sonra gelen ve başını Yılmaz Güney'in çektiği ikinci kuşak yönetmenler, bu yıllarda Türk sinemasının en önemli ürünlerinin bir bölümünü ortaya koymuş-

lardır. Bu nitelikli çalışmaların çoğu, yine nitelikli özgün film müzikleriyle beslenmiş çalışmalardır ve film müziği alanına da tıpkı sinemadaki yeni yönetmenlerde olduğu gibi yeni bir kuşağın girişinden söz edilebilir. Aynı dönemde, bir önceki kuşağa mensup sayılabilecek yönetmenler de üretkenliklerini sürdürmüşlerdir. Buna paralel olarak, Nedim Otyam ve Yalçın Tura gibi ilk kuşak film müzikçilerinin de yine faal ve başarılı oldukları gözlenir.

1970'lerde dikkati çeken müzik adamları arasında 1965'te Duygu Sağıroğlu filmi *Bitmeyen Yol* ile sinemaya adım atan, daha sonra Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmindeki çalışması ile Altın Koza alan, Güney'in *Ağıt*'ını (1971) yaptıktan sonra 1980'lerde *Değirmen* (1986, Atıf Yılmaz), *Dikenli Yol* (1986, Zeki Alasya), *Gramofon Avrat* (1987, Yusuf Kurçenli), *Yansıma* (1988, Taner Aşkın), *Kurt Kanunu* (1991, Ersin Pertan) gibi dönem filmlerinde başarılı çalışmalar gerçekleştiren Arif Erkin; Lütfi Akad'ın *Irmak* (1972), Yılmaz Duru'nun *Kara Doğan* (1972), Orhan Elmas'ın *Altın Şehir* (1978), Zeki Ökten'in *Düşman* (1979), Cüneyt Arkın'ın *Küskün Çiçek* (1979), Yaşar Serin'in *Çocuklar Çiçektir* (1983) ve Şerif Gören'in yönettiği yeniden çevrim *Yılanların Öcü* (1985) filmlerinin müziklerini yapan Arif Sağ; pop müzik kanadından Bora Ayanoğlu, Noray Demirci, Yurdaer Doğulu ve *Canım Kardeşim*'e (Ertem Eğilmez, 1973) yaptığı müzikle Altın Koza ödülünü kazanan Cahit Oben sayılabilir. Ancak bu dönemin asıl öne çıkan bestecileri, Zülfü Livaneli, Atilla Özdemiroğlu, Melih Kibar ve Cahit Berkay'dır.

Zülfü Livaneli, 1976 yılında çekimleri tamamlanan Tunç Okan'ın *Otobüs* isimli filmindeki müzik çalışmasıyla sinemaya girmiş, *Maden* (1978, Yavuz Özkan), *Sürü* (1978, Zeki Ökten), *Hazal* (1979, Ali Özgentürk), *Yol* (1981, Şerif Gören), *Yılanı Öldürseler* (1981, Türkan Şoray), *Gülibik* (1985, Jurgen Hasse), *Kan* (1985, Şerif Gören), *Kobay* (1986, Müjdat Gezen), *Yedi Uyuyanlar* (1988, Zafer Par) ve *Uzlaşma* (1991, Oğuzhan Tercan) gibi filmlerin ve kendi yönettiği *Yer Demir Gök Bakır* (1987), *Sis*

(1988) ve *Şahmaran*'ın (1993) müziklerini hazırlamıştır.

Türk sinemasının en başarılı bestecilerinden biri olan Atilla Özdemiroğlu, Şanar Yurdatapan ile birlikte çalıştığı Yılmaz Güney filmleri *Arkadaş* ve *Endişe* (1974) ile film müzikleri üretmeye başlamış, 70'lerdeki çeşitli çalışmalarından sonra asıl ününü, 1980'lerde gerçekleştirdiği unutulmaz film müzikleri ile yapmıştır. Bunlardan bazıları: *Göl* (1982, Ömer Kavur), *Şalvar Davası* (1983, Kartal Tibet), *Fahriye Abla* (1984, Yavuz Turgul), *Züğürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen), *Kurbağalar* (1985, Şerif Gören), *Adı Vasfiye* (1985, Atıf Yılmaz), *Dul Bir Kadın* (1985, Atıf Yılmaz), *Teyzem* (1986, Halit Refiğ), *Anayurt Oteli* (1987, Ömer Kavur), *Gece Yolculuğu* (1987, Ömer Kavur), *Kaçamak* (1987, Başar Sabuncu), *Muhsin Bey* (1987, Yavuz Turgul), *Arabesk* (1988, Ertem Eğilmez), ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'dir (1990, Yavuz Turgul). Sanatçı, *Arkadaş, Kurbağalar-Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Gece Yolculuğu-Kaçamak* ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmleriyle beş kez Altın Portakal ödülüne layık görülmüştür.

Melih Kibar ise daha çok Arzu Film/Ertem Eğilmez yapımı güldürü filmleri için yaptığı çok sevilen müziklerle tanınır. Altın Portakal'la da ödüllendirilen *Hababam Sınıfı* dizisindeki (1975-1977) müzik bunların en bilinenidir. *Bizim Aile* (1975), *Aile Şerefi* (1976), *Gülen Gözler* (1977), *Namuslu* (1985), *Aşık Oldum* (1985) gibi filmler de bu tür çalışmaları arasındadır. Diğer önemli çalışmaları içinde *Ah Güzel İstanbul* (1981, Ömer Kavur), *Çıplak Vatandaş* (1985, Başar Sabuncu), *Bez Bebek* (1987, Engin Ayça), *Karılar Koğuşu* (1989, Halit Refiğ), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990, Engin Ayça) sayılabilir.

Son olarak da Cahit Berkay 70'ler ve sonrasının en üretken film müziği bestecisi olarak anılmalıdır. Berkay'ın kendi ifadesine göre 200'ün üzerinde film, 60'a yakın da dizi film müziği çalışması bulunmaktadır (Ok 1995). 1975'te *Köprü* (Şerif Gören), *Güler Misin Ağlar Mısın* (Osman Seden) ve *Deli Yusuf* (Atıf Yılmaz) ile sinemaya geçen Berkay, aralarında *Bodrum Hâkimi*

(1976, Türkan Şoray), *Devlerin Aşkı* (1976, Osman Seden), *Dila Hanım* (1976, Orhan Aksoy), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977, Atıf Yılmaz) gibi destansı aşk öyküleri; *Sultan* (1978, Kartal Tibet), *Davaro* (1981, Kartal Tibet), *Çiçek Abbas* (1982, Sinan Çetin) ve çeşitli "Şaban filmleri" gibi komediler; *Fıratın Cinleri* (1977, Korhan Yurtsever), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981, Ömer Kavur), *Mine* (1982, Atıf Yılmaz), *Herşeye Rağmen* (1988, Orhan Oğuz), *Gizli Yüz* (1990, Ömer Kavur) gibi başyapıtların olduğu her tür filmde etkileyici müziklere imza atar. Besteci, *Fıratın Cinleri, Kırık Bir Aşk Hikâyesi, Gizli Yüz ve Melekler Evi* (2000, Ömer Kavur) çalışmaları ile dört kez Altın Portakal'la ödüllendirilmiştir.

Yakın Dönemde Film Müziği

80'lerle birlikte Türkiye'de yaşanmaya başlayan siyasal değişim ve ekonomik dönüşüm süreci, kuşkusuz her alanda olduğu gibi sinema ve onun müziği üzerinde de etkisini göstermiştir. 12 Eylül müdahalesinin sinema üzerindeki ilk tasarruflarından biri seks filmleri furyasının sona erdirilmesi olmuştur. Bu nicelik açısından üretimde ciddi bir düşüşe yol açarken, çekilen filmlerin büyük ağırlığı da geçerli ana akım olan şarkıcı filmi ve melodrama kaymıştır. Örneğin 1979 yılında çevrilen 193 filme karşılık (yaklaşık 130'u seks filmi), 1981 yılında 71 film çevrilmiştir. Bu 71 filmden yaklaşık 30'u şarkıcı filmidir ve şarkıcılar arasında 4 filmle başı çeken Ferdi Tayfur'un ardından Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Selahattin Alpay, Hüsamettin Subaşı, Gökhan Güney, Hayri Şahin, Adnan Şenses, Selami Şahin, Yıldıray Çınar, Kibariye, Burhan Çaçan, Ercan Turgut, Mahmut Tuncer, Ümmiye, İbrahim Tatlıses ve Bülent Ersoy gibi bütün popüler isimler listede yer almaktadır. Öte yandan, aynı yıl çevrilen filmler içinde *Ah Güzel İstanbul* ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (Ömer Kavur), *Çirkinler de Sever* (Sinan Çetin), *Deli Kan* (Atıf Yılmaz), *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray), *At* (Ali Özgentürk) ve *Yol* (Şerif Gören) gibi yapımlar da vardır. *At* ile Okay

Temiz, *Deli Kan* ile Selim Atakan-Yeni Türkü, *Kanlı Nigâr* ile Esin Engin ilk film müziği çalışmalarını gerçekleştirmişler; ayrıca film müziği açısından Türkiye'de bir ilke imza atılmış ve *Toprağın Teri* (Natuk Baytan) filminin Mehmet Soyarslan tarafından yapılan müziği LP formatında bir albüm olarak yayımlanmıştır. Dolayısı ile nitelikli filmler ve onları tamamlayan özgün film müzikleri kanalı, elverişsiz koşullara rağmen varlığını sürdürmektedir.

Yukarıdaki müzik adamlarının ileriki yıllarda imza attıkları diğer önemli filmlere bakacak olursak, Okay Temiz'in *Camdan Kalp* (1990, Fehmi Yaşar), Esin Engin'in *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987, Atıf Yılmaz) ve Selim Atakan'ın *Ölü Bir Deniz* (1989, Atıf Yılmaz), *Benim Sinemalarım* (1990, Füruzan-Gülsün Karamustafa), *Düş Gezginleri* (1992, Atıf Yılmaz) ve *Herkes Kendi Evinde*'de (2000, Semih Kaplanoğlu) çalıştığını görürüz. Selim Atakan'ın mensubu olduğu Yeni Türkü grubu 1983 yılında Şerif Gören filmi *Derman*'a yaptığı müzikle, kendisi de 1989'da *Ölü Bir Deniz*'deki çalışması ile Altın Portakal'a layık görülmüştür.

1980'lerin başında film müziği alanına giren diğer besteciler arasında Sarper Özsan'ı *(Bereketli Topraklar Üzerinde*, 1979, Erden Kıral; *Bekçi*, 1984, Ali Özgentürk; *Asiye Nasıl Kurtulur*, 1986, Atıf Yılmaz; *Su da Yanar*, 1986, Ali Özgentürk; *Av Zamanı*, 1987, Erden Kıral); Cem İdiz'i (*Faize Hücum*, 1982, Zeki Ökten; Yusuf Kurçenli filmleri *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*, 1983; *Ölmez Ağacı*, 1984; *Merdoğlu Ömer Bey*, 1986; *Karartma Geceleri*, 1990; *Çözülmeler*, 1993; ve Ümit Elçi filmi *Böcek*, 1994); Timur Selçuk'u (*Hakkâri'de Bir Mevsim*, 1982, Erden Kıral; *Kuyucaklı Yusuf*, 1985, Feyzi Tuna; *Polizei*, 1988, Şerif Gören; *Mavi Sürgün*, 1992, Erden Kıral); Tarık Öcal'ı *(Pehlivan*, 1984, Zeki Ökten; *Bir Avuç Cennet*, 1985, Muammer Özer; *Ses*, 1986, Zeki Ökten; *Düttürü Dünya*, 1988, Zeki Ökten) sayabiliriz. Tarık Öcal, 1985 yılında *Bir Avuç Cennet* ile, Timur Selçuk da, 2003 yılındaki son Antalya Film Festivali'nde *Abdülhamit Düşerken*'deki (Ziya Öztan)

çalışmasıyla müzik dalındaki Altın Portakal'a layık görülmüştür.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren ise Uğur Dikmen (*Amansız Yol*, 1985, Ömer Kavur); Onno Tunç (*Aaahhh Belinda*, 1986, Atıf Yılmaz; *Dünden Sonra Yarından Önce*, 1987, Nisan Akman; *Rumuz Goncagül*, 1987, İrfan Tözüm; *Yağmur Kaçakları*, 1987, Yavuz Özkan); Server Acim (*Dolunay*, 1987, Şahin Kaygun); Serdar Ataşer (*Selamsız Bandosu*, 1987, Nesli Çölgeçen; *Zincir*, 1987, Korhan Yurtsever; *Filler ve Çimen*, 2000, Derviş Zaim); Doğan Canku (*Ada*, 1988, Süreyya Duru); Özkan Turgay (*Uçurtmayı Vurmasınlar*, 1989, Tunç Başaran; *Bir Kadın Düşmanı*, 1991, Hüseyin Karakaş; *Sonsuza Yürümek*, 1991, Mesut Uçakan; *Abuzer Kadayıf*, 2000, Tunç Başaran) gibi bestecileri film müziği alanında görmeye başlarız. Bu besteciler içinde Uğur Dikmen'in, yakın yıllardaki çalışmalarından biri olan *Eski Fotoğraflar* (1998, Necef Uğurlu-Jülide Övür) ile Altın Portakal aldığını not düşmeliyiz.

1990'lı yıllara yaklaşıldığında Türkiye'de esmekte olan neoliberal rüzgârların kültürel üretim üzerindeki etkisi iyiden iyiye açığa çıkmaya başlamıştır ve bu alanda uygulanan dışa açılmacı bir takım tedbirlerin bileşkesi müzik ve sinema, dolayısı ile film müziği üzerinde somut sonuçlara yol açmıştır. Bu gelişmelerin en önemlilerinden bir tanesi Amerikan sinemasının majörlerinin Türkiye'deki faaliyetlerinin önündeki tüm sınırlamaların kalkması ve neticede sinema pazarının bir tür Amerikan işgaline uğramasıdır. 1990'lı yıllara girildiğinde, bu çok ciddi rekabet sonucunda Türk sinemasının ürettiği film sayısının birdenbire 30'lu rakamlara düştüğünü, bunlar içinde sinemalarda gösterime girebilen filmlerin ise 10'lu rakamları ancak bulabildiği görülmektedir. Sinemamızdaki üretim düşüşünün ikinci önemli nedeni olarak da, Türkiye'de kuralsız ve kontrolsüz bir biçimde başlayan özel televizyon yayınlarını gösterebiliriz. Bu televizyon kanallarının, programcılık açısından ilk elde hazır ve ucuz malzemeye rağbet göstermesi, dolayısıyla Türk sinemasının (ve yanı sıra Amerikan sinemasının) stoklardaki ürünlerine yönelmesi, kitle-

leri sinema salonlarından iyice uzaklaştırmıştır. Gün boyu, televizyon kanallarında onlarca filmi –reklam izleme yükümlülüğü dışında– bedelsiz izleme olanağına kavuşan kitleler, büyük tanıtım ve pazarlama kampanyalarıyla gösterime giren Amerikan filmleri ve aynı yöntemleri başarıyla uygulayabilen birkaç Türk filmi dışında, sinemaya rağbet göstermez olmuşlardır.

Bütün bu faktörlerin, dolaylı olarak film müziği alanını da daraltan bir sonuca yol açması beklenebilir. Nitekim, televizyon üretiminin zaman içerisinde genişlemesiyle ve dizi filmler, televizyon filmleri gibi yerli üretim programların artışıyla beraber, film müziği üreticilerinin de ağırlıklı olarak televizyon ve reklam piyasası içinde üretim yapmak durumunda kaldıkları gözlemlenmektedir. Film müziğinin niteliği açısından da somut değişimlere tanık olunmaktadır. Örneğin, yine dışa açılmacı politikaların ve küresel pazarlara uyum sağlama çabasının eseri olarak telif hakları konusundaki evrensel normlara ayak uydurmaya başlanması ve bu konuda getirilen yasal düzenlemeler, bir taraftan müzik adamlarının haklarını gözetirken, bir taraftan da yerli filmciliğin hazır müzikten hiç sakıncasızca istifade etmesi yönündeki pratiği, bir başka deyişle "döşeme müzik" geleneğini büyük ölçüde sona erdirmiştir. Öte yandan, özel televizyonlar yayına girer girmez, TRT'nin tekel döneminde ambargo uyguladığı ve bu nedenle kitlelerin ancak sinema salonlarından ve videolardan ulaşabildiği arabesk müziğe ve onun starlarına ekranları ardına kadar açmıştır. Görsel-işitsel açıdan televizyona transferi gerçekleşen bu müzik türü, böylece kısa sürede sinemalardan çekilmiştir. Bugün için, müzik televizyonlarının sayısının artması ve video-klip pazarının gelişmesi, sadece arabesk filmlerin değil bütün bir şarkıcı filmi/şarkı filmi türünün ya da müzik için film tarzının sonunu getirmiş görünmektedir.

Nitekim, 1990'lardan itibaren, Türk sinemasının ürettiği ve gösterime girebilen filmlerde müziklerin artık tamamen özgün film müziği kulvarına kaymış olması beklenen bir gelişmedir. Bu çerçevede, son yılların özgün film müziği bestecileri arasın-

da Oğuz Abadan (*Devlerin Ölümü*, 1990, İrfan Tözüm; *Ateş Üstünde Yürümek*, 1991, Yavuz Özkan; *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, 1994, Bilge Olgaç; *Sekizinci Saat*, 1994, Cemal Gözütok), Mazlum Çimen (*Mem-u Zin*, 1991, Ümit Elçi; *Gelincik Tarlası*, 1993, Aydın Sayman; *Soğuk Geceler*, 1994, Kadir Sözen; *Hollywood Kaçakları*, 1996, Muammer Özer; *Işıklar Sönmesin*, 1996, Reis Çelik; *Gönlümdeki Köşk Olmasa*, 2000, Elisabeth Rygard; *Büyük Adam Küçük Aşk*, 2001, Handan İpekçi), Münir Nurettin Beken (*Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, 1992, İrfan Tözüm; *Yaz Yağmuru*, 1993, Tomris Giritlioğlu; *Kız Kulesi Aşıkları*, 1993, İrfan Tözüm; *80. Adım*, 1995, Tomris Giritlioğlu), Serdar Kalafatoğlu (*Yağmur Beklerken*, 1992, Tunca Yönder; *Bir Aşk Uğruna*, 1994, Tunca Yönder), Özhan Eren (*Kapıları Açmak*, 1992, Osman Sınav; *Beşinci Boyut*, 1993, İsmail Güneş; *Kelebekler Sonsuza Uçar*, 1993, Mesut Uçakan), Fahir Atakoğlu (*Berlin in Berlin*, 1992, Sinan Çetin; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000, Serdar Akar), Can Hakgüder (*Ay Vakti*, 1993, Mahinur Ergün; *Mum Kokulu Kadınlar*, 1996, İrfan Tözüm; *Yazgı*, 2001, Zeki Demirkubuz), Aydm Esen (*İz*, 1994, Yeşim Ustaoğlu), Tuluyhan Uğurlu (*İstanbul Kanatlarımın Altında*, 1995, Mustafa Altıoklar), Erkan Oğur (*Eşkıya*, 1996, Yavuz Turgul), Cengiz Onural (*Masumiyet*, 1997, Zeki Demirkubuz; *Leoparın Kuyruğu*, 1998, Turgut Yasalar; *Hiçbir Yerde*, 2001, Tayfun Pirselimoğlu), Tamer Çıray (*Salkım Hanımın Taneleri*, 1999, Tomris Giritlioğlu) gibi isimleri ve Baba Zula (*Tabutta Rövaşata*, 1996, Derviş Zaim), Kardeş Türküler (*Vizontele*, 2000, Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak) ve Replikas (*Maruf*, 2001, Serdar Akar) gibi grupları anımsayabiliriz. Anılan isimler arasında Münir Nurettin Beken *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* ile 1992'de, Can Hakgüder *Ay Vakti* ile 1993'te, Serdar Kalafatoğlu *Bir Aşk Uğruna* ile 1994'te, Mazlum Çimen *Soğuk Geceler* ve *Gönlümdeki Köşk Olmasa* ile 1995 ve 2002'de, Tamer Çıray *Salkım Hanımın Taneleri* ile 1999'da, Kardeş Türküler de *Vizontele* ile 2001'de Altın Portakal kazanmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Metin Erksan, "Hiçbir sanat, içinde oluştuğu siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik olgulardan ve ortamdan soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan dönüşüm, devinim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz." der (Erksan, 1996: 157). Erksan'ın tespitinden hareketle, film müziği alanına da mikro ve makro anlamda ekonomik, sosyal ve politik (müzik, sinema, radyo-televizyon piyasaları, onların toplumsal rolü, yasal çerçevesi ve genel olarak ülkenin ekonomik, toplumsal, siyasal açıdan geçirdiği değişim) bağlamından kopuk olarak girmeye kalkmanın eksikli bir yaklaşım olması kaçınılmazdır. Çalışmamızda, sözü edilen çevreleyici koşullara yer yer değinilmiş olsa da, bunların derinlemesine bir analizine gereksinim olduğunu, sinemamızda müziğin doyurucu bir tarihçesinin ancak bu düzlem üzerinde çıkarılabileceğini öncelikle vurgulamalıyız.

Türk sinemasında, sessiz dönemde dahi müzikal film çekilmeye çalışılması, ilk sesli filmin bir müzikal olması, ardından gerek Muhsin Ertuğrul döneminde, gerekse Türk sinemasının Mısır filmleri egemenliği altında geçirdiği dönemde müzikli filmlerin ağırlık kazanması gibi göstergeler, müziğin sinemamız içinde geleneksel olarak önemli bir "rolü" olduğuna işaret etmektedir. Sesli filmciliğimizin ilk yıllarından itibaren ortaya çıkan şarkılı film, şarkı filmi veya şarkıcı filmi türlerinin yanına, gerçek anlamda bir "özgün film müziği" formunun eklenmesi, müzik için film yanında film için müziğin de üretilmeye başlaması ise 1950'lere denk gelir. Film için müziğin giderek değer ve önem kazanması sinemamızın gelişimiyle paralellik taşır. 70'lerin ve sonrasının sinemacıları yanında aynı dönemde yeni kuşak film müzikçilerinin de ortaya çıkışı ya da müzik alanının önde gelen isimlerinin film müzikleriyle de ilgilenmeleri bir tesadüf değildir. Bu dönemde, arabesk filmleri furyasının ağırlığı ve şarkılı/şarkıcı filmlerinin bolluğuna karşın, özgün film müzi-

ği bu türler karşısında rüştünü ispatlamıştır.

1990'lar sonrasında ise özel televizyonlar, özel radyolar ve video-klip piyasasının gelişimi, müzik için film tarzının sonunu getirmiş görünmektedir. Bu özgün film müziği açısından olumlu bir gelişme gibi durmaktadır. Diğer taraftan, müziksel içerikleri bir yana, sinemasal açıdan bir değer ifade etmeyen filmler olması açısından arabesk filmlerin ve diğer şarkı/şarkıcı filmlerinin Türk sinemasından çekilmesi de olumlu bir değişim olarak değerlendirilebilir. Ancak nitelik değil nicelik açısından bakıldığında, arabesk filmlerin ya da genel olarak müzik için film kulvarının giderek yok oluşunun, Yeşilçam sektörü için ne anlam taşıdığı elbette ayrı bir tartışma ve inceleme konusudur. Daha doğrusu, müzik için filmin, şarkıcı filmlerinin ve müzik dünyasının starlarının televizyona yöneldiği, daha da geniş bir açıdan bakıldığında sinema ve televizyon, Yeşilçam ve Beyazcam arasındaki ayrımın bulanıklaşarak Yeşilçam sektörünün televizyonla bütünleştiği günümüzde, "yerli dizi" merkezli sinemasal üretim biçimini derinlemesine incelemeden birtakım yargılara varmak yanıltıcı olacaktır.

Bir zamanların sinemasever kitlesinin, Yeşilçam izleyicisinin, bugün televizyon başında yerli dizi izlediği, yerli dizileri bulamadığında ekranda yerli film aradığı; televizyonlarda gösterilmeye devam eden arabesk filmlerin ve şarkılı melodramların azımsanmayacak ölçüde izleyici çektiği bilinmektedir. Öte yandan müzik starları ya da star adayları, dizi filmler dışında yarışma-eğlence-"talkshow"-"televole"-"popstar" türündeki programlarda, hattâ haber bültenlerinin içinde her daim izleyicinin gözü önündedir. O halde, burada ulaşabileceğimiz en elle tutulur sonuç, bir zamanlar müziğin ve müzik yıldızlarının büyük kitlelerle buluşması işlevini yüklenmiş olan sinemanın günümüzde bu misyonu televizyona devrettiği sonucudur. Öyle görünüyor ki, şarkılı melodram, şarkı-şarkıcı filmleri gibi ana akımlar, farklı formlarda ve farklı mecralarda varlığını sürdürmektedir.

Türk sinemasından geriye kalan, sinema için yapılan sinemada, özgün film müziği, onun niceliği-niteliği tartışması ve üretim koşulları da, elbette yine yukarıda belirtilen biçimde derinlemesine bir çalışmanın kapsamı içine alınmalıdır. 1980'ler ve sonrasının genel olarak müzik üzerindeki etkileri, müzik teknolojisindeki değişiklikler, bilgisayar altyapılı müzik üretiminin gelişimi, bu tür müzik ekipmanının ülkede yaygınlaşması ve kullanıcılarının artışı; böylelikle müzik üretiminin pratikleşmesi, ucuzlaması, bireyselleşmesidir. Evlerde ise kasetçalar, CD çalar ve benzeri donanımların hızla çoğalması müziksel talebi artırmış, 90'ların pop patlamasına zemin hazırlayan faktörlerden biri bu olmuştur. Müzik üretiminin ve talebinin yoğunlaşmasının ve müzik sektöründeki sözü edilen değişimlerin, son dönem film müziği üzerindeki olumlu-olumsuz yansımaları da incelenmeye değer bir başka husustur.

Bu yazının sınırları içinde, Türk sinemasının tarihi boyunca müziğin rolü ve işlevine ilişkin bir çerçeve oluşturulmaya, Türk sineması için üretimde bulunmuş müzik adamlarının eksikli de olsa bir envanterinin çıkarılmasına ve yazı boyunca anılan filmler aracılığıyla sinemamızın önemli ürünlerinin birçoğunun bir biçimde müzikten de beslenmiş olduğuna dikkat çekilmeye çalışıldı. Burada yapılan döküm, konu üzerine kapsamlı bir çalışmanın hazırlayıcısı olabildiği ve birtakım soruların/sorunların altını çizebildiği ölçüde amacına ulaşmış olacaktır.

Kaynakça

And, Metin (1971) *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, 1908-1923. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, Metin (1972) *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839-1908*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Cantek, Levent (2000) "Türkiye'de Mısır Filmleri (1938-1950)", *Tarih ve Toplum*, Aralık, 34 (204): 31-38.

Çelikcan, Peyami (1996) *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*. Ankara: Yansıma.

Dilmener, Naim (2003) *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*. İstanbul: İletişim.

Erksan, Metin (1996) "Sinemanın 100. Yılı". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Der. S. M. Dinçer. Ankara: Doruk.

Evren, Burçak (1999) "Sinemamızda Akımlar, Modalar ve Salgınlar", *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 129-137.

Dorsay, Atilla (1989) *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap.

İlyasoğlu, Evin (1998) *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan.

Kara, Mesut (1997) *Artizler Kahvesi*. İstanbul: Parantez.

Kocabaşoğlu, Uygur (1980) *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. Ankara: AÜ.S.B.F. Yayınları.

Konuralp, Sadi (1999) "Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri". *İletişim*, Bahar, 2: 61-72.

Korkmaz, Burak (2003) "Türk Sinemasında Şarkıcı-Oyuncu Denemeleri". www.birzamanlar-net.

Ok, Akın (1995) *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. İstanbul: Arion.

Onaran, Alim Şerif (1981) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Onaran, Alim Şerif (1994) *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle.

Özbek, Meral (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim

Özgüç, Agâh (1995) *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Afa.

Özgüç, Agâh (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü, I, II, III*. İstanbul: Sesam Yayınları.

Özön, Nijat (1962) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayını.

Öztuna, Yılmaz (1990) *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Say, Ahmet (1992) "Türkiye'de Film Müziği", *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt: 4, ss. 1209-1219.

Say, Ahmet (2002) *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1991) *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

Tekelioğlu, Orhan (1995) "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop

Müziği'nin Tarihsel Arka Planı", *Toplum ve Bilim*, Güz, 67: 157-175.
Tekelioğlu, Orhan (1999) "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 146-153.
Üstel, Füsun (1999) "1920'li ve 30'lu Yıllarda "Milli Musikî" ve "Musikî İnkılabı", *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, ss. 40-49.
www.sinematurk.com



TELEVİZYONUN MÜZİĞİ: BİR EKLEMLENME ÖYKÜSÜ

Barış KILIÇBAY

I

Medya incelemelerinin kısa tarihine baktığımızda, televizyonun genellikle ya bilgilendirme ya da eğlence aracı olarak kavramsallaştırıldığını görüyoruz. Buna bağlı olarak televizyon öyküleştirmesinin olgular (gerçekler) ile kurmaca arasında değişen bir anlatıya dayandığı söylenegelmiştir.[1] Televizyon anlatısını incelemekte kullanılan gerçeklik ile kurmaca dikotomisi; ilkinin daha ciddi, saygıdeğer ve kapsamlı, diğerinin ise yüzeysel ve değersiz olduğu düşüncesiyle birlikte bir *modus operandi* haline gelmiştir. Ancak yakın zamanlarda televizyonda program türlerinin melezleşmesine yapılan vurgu ve metinlerin birbiriyle etkileşimli olarak dolaşıma girdiğinin altının çizilmesiyle birlikte kurmaca ile gerçeklik arasında, önceki dönem araştırmacılarının göreli bir kolaylıkla yaptıkları ayırım artık sorgulanmaya ve önceden belirgin olduğuna inanılan sınır çizgilerinin artık bulanıklaştığına dair bir fikir birliği oluşmaya başlamıştır. Şimdiye değin olgular/gerçeklik üzerine dayandığı düşünülen televizyon metinlerinin de aslında kurmaca olarak okunabileceğinin keşfedilmesiyle birlikte, hem gerçeklikle kurmacanın bir araya gelebileceği ve geldiği, hem de gerçekliğin de televizyon metinlerinde bilinçli bir biçimde inşa edilen bir yapıntı olduğu iddiası kabul görmeye başlamıştır. Bununla bağlantılı olarak ve popüler kültür adı verilen inceleme alanının yaygınlaşmasıyla birlikte, önceki araştırmalarda karşımıza çıkan, televizyon metinlerine bu ahlakçı ve hiyerarşik bakma biçimi, geçerliliğini büyük ölçüde yitirerek, yerini eğlencenin de ciddiye alındığı başka bir akademik dalgaya bırakmıştır. Televizyon incelemelerinde son on yılın be-

[1] Bu ayrımın bir incelemesi ve eleştirisi için bkz. İnal (2001).

lirgin paradigma değişikliklerinden biri olan melezlik kuramı, yukarıda da tartışıldığı gibi, metinsel bir inceleme alanı olarak televizyon programlarına farklı bir bakışı işaret ediyor olsa da, televizyonun temsil politikalarının içinde, hâlâ sözsel ve yazılı olmayan anlatı ve iletişim biçimlerinin araştırma nesneleri olarak ihmal edilmekte olduğunu görüyoruz. Hareketler, beden kullanımı, renkler ve özellikle ses ve müzik; medya ve televizyon incelemelerinde büyük çoğunlukla değerlendirme dışı bırakılmışlardır. Örneğin televizyonun gerçekliği yaratma ve üretme biçimleri incelendiğinde; metinsel özellikler, içerik, çekim teknikleri ve yapım sürecine ağırlık verilmekte, müziğin bu gerçekliğin oluşturulmasındaki işlevi, bu araştırmalarda eksik kalmaktadır. Televizyonun müziği değil, müziğin televizyonu kullanması, özellikle de video klipler sayısız araştırmaya konu olurken, neredeyse bütün televizyon türlerinin ve alt türlerinin şu veya bu biçimde kullanmadan edemediği müzik, araştırmacıların ilgisini pek çekmemiştir. Bu konuda yapılan ender çalışmalar, çoğunlukla kült televizyon dizilerinde müziğin işlevi üzerine yoğunlaşmaktadır. Müzik televizyonu adı verilen kanalların ve video kliplerin 1990'lı yıllarda büyük bir akademik ilgi odağı olmaları, hem kültür araştırmaları ekolünün etkisi, hem de postmodern kuramın kanıtlanabileceği düşünülen bir alan olmasından kaynaklanmaktadır; müzik televizyonları büyük çoğunlukla postmodern üretim fabrikaları olarak okunmuşlardır. Bu kanallar ve yapımlar çoğunlukla birer görsel kültür ürünü olarak incelenirken, ne yapım süreci ne de müziğin kendisi araştırmaya katılmıştır. Her ne kadar sayıca çok olarak görünse de, müziğin televizyonu kullanması üzerine yapılmış incelemeler de, genellemelerden ve çoğunlukla yüzeysellikten kurtulamamıştır. Ben ise, televizyon görüntüsüyle müziğin bir arada anlam yaratma serüvenini inceleyen çok az sayıdaki araştırmaya bir katkıda bulunmak amacıyla, bu yazıda, televizyon programlarında bir aktör olarak müziğin görüntüyle birlikte bir bütün haline gelme sürecine odaklanarak; kriz, felaket ve matem

dönemlerinde televizyon temsillerinin müzikten nasıl yararlandığım incelemeyi amaçlıyorum.

II

Televizyon, Jeremy Butler'ın deyimiyle, sessiz olmayan bir araçtır; konuşma bir yana, gerisinde müzik duymadığımız çok az an ve diyalog vardır (Butler 1994: 189). Televizyonun kendisini bir anlatı olarak gören Raymond Williams'ın klasikleşmiş kuramına göre ise televizyon daimi bir akış içerisinde bölümlere ayrılmıştır, bu sebeple sinemanın tersine, başlayıp biten bir dramadan ya da anlatıdan çok, dramatik anların bir araya gelmesinden bahsedebiliriz (Williams 1974). Böylece devamlılığı sağlayacak uzun müzik bölümlerinin yerine bazı anların altını çizecek, önemlileştirecek ve estetize edecek, bazen de anlar arasında geçişi sağlayacak müziklere ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak televizyonda müzik neredeyse her yerde kullanılıyor olsa da televizyonu bir müzik aracı olarak görmek zordur. Televizyon aygıtlarının iyi bir ses kalitesine sahip olmaması[2], televizyonun genellikle sabit ve görece küçük bir mekânda durması, konser kayıtlarının sessel ve görsel kriterler bakımından gerçeğiyle karşılaştırılamaması gibi sebeplerden dolayı televizyon bir müzik aracı olarak ön plana hiçbir zaman çıkamamıştır. Ancak televizyon, müziğin, özellikle de pop müziğin hedef kitleleri tarafından alımlanması, deneyimlenmesi ve tüketilmesi süreçlerinde önemli bir dolayımcı olagelmiştir. Yeni çıkan müzik türlerinin yaygınlaşmasında ve müzik performansı olarak adlandırılan görsel-işitsel gösterinin, konserlere gidemeyen/gitmeyen kitlelere ulaşmasında önemli bir işlev sahibi olmuştur. Bu sebeple televizyon ve müzik endüstrilerinin uzun zamandan beri yakın bir ilişkileri vardır ve işbirliği içinde çalışmaktadırlar. Endüstri-

[2] Her ne kadar dijital teknolojiyle birlikte televizyon aygıtları da güçlü bir ses sistemiyle donatılmaya başladılarsa da, henüz bu sistemlerin yaygınlık kazanmadığını düşünerek, televizyonların büyük bir çoğunluğunun hâlâ çok düşük kalitede ses çıkışı sağladığı kabulüne dayanıyorum.

nin, tecimsel kanallarda müziği pazarlama aracı olarak kullanmaya başlamasıyla gelişen müzik ile televizyon ilişkisinin bir sonucu olarak yeni müzik kültürleri de doğmuş ve oluşturulmuştur. Yıldız yaratmada ve yıldız metinlerinin dolaşıma sokulmasında televizyonun inkâr edilemez bir işlevi vardır, çünkü popüler müzik, görüntünün hegemonyası altındaki bu metinlerden bağımsız olarak düşünülememektedir. Müziğin kendisi de, bir metin olarak, sadece işitsel değil, görsel bir dizgenin ürünü ve nesnesi haline gelmiştir. Televizyonu, metalaşmış müziğin ve müzikle birlikte yıldızların ve diğer bağlantılı metaların pazarlandığı bir üst metin olarak düşünmek mümkündür. Ancak bu süreci yalnızca, kapitalist pazar işleyişinin bir sonucu olarak incelemenin indirgemeci bir yaklaşım olacağını ve önemli kültürel süreçleri ve anlam yaratma pratiklerini dışta bırakacağını düşünüyorum. Müzik programlarının ve video kliplerin popüler kültür tüketiminde nasıl bir kullanım değeri yarattığının incelenmesinin yanı sıra, izleyicilerin bu metinlerle kurdukları ilişkiler, fan kültürleri ya da gençlik kültürleri, MTV kültürü gibi çeşitli adlarla anılan aidiyet biçimlerinin de incelenmesi, sürece tek taraftan bakıyor olma tehlikesini ortadan kaldırmaya yarayacaktır. Jacques Attali'nin de yazdığı gibi, toplumun aynası olarak da okunabilecek olan müzik bizi bir gerçeklikle yüz yüze getirmektedir: Toplum, ekonomist görme biçimlerinin oluşturduğu kategorilerin bize söylediğinden çok daha çeşitli ve karmaşıktır (Attali 1977: 9).

Böylece televizyon ve müzik ilişkisinde sorunsallaştırılabilecek, kabaca televizyonun müziği kullanması ve müziğin televizyonu kullanması olarak ayırdığım iki ana eksen karşımıza çıkmaktadır. Ben bu yazıda daha çok birinci eksene ağırlık vermek niyetindeyim. Dolayısıyla müziklerin ve müzisyenlerin televizyon aracılığıyla nasıl görünür kılındığını, pazarlandığını ve alımlandığını değil, müziğin televizyonda nasıl kullanıldığını ve televizyonun müzikle kurduğu yakın ilişkiyi incelemek istiyorum.

Micheal Rabiger, Anglosakson televizyonlarında çok başvurulan, *Directing the Documentary* (Belgesel Yönetimi) adlı yapım el kitabında, müziğin hangi amaçlarla ve biçimde kullanılması gerektiğini şöyle özetliyor:

- müzik sahte duygular yaratmamalıdır.
- müzik seçimi bir karakterin ya da konunun iç dünyasına geçişi sağlamalıdır.
- müzik, izleyicinin gösterilmekte olanı takip etmesini sağlayacak düzeyde bir duygusallık yaratmalıdır (Aktaran Corner 2002: 358).

Bu el kitabında müzik, etkileri bakımından öncelikle duyguları harekete geçirici olarak düşünülmüştür; hem istenilen düzeyde bir duygusallık yaratmakta hem de görsel ya da dilsel olarak ifade edilemeyen iç dünyaları ortaya çıkarmakta, temsil etmektedir. Ancak sahte duyguların ne olduğu, yapımda ortaya çıkması gereken gerçek duyguların ne olabileceği ya da karakterlerin iç dünyalarının nasıl bilinebileceği gibi hususlar bu üç maddede açıklanmamaktadır. Müziğe, evrensel, hiçbir koşulda ve kültürde değişmeyen bir öz atfedilmekte ve müzik görüntüyle eşleştirildiğinde istenilen duyguların yaratılabilmesinin mümkün olduğu imlenmektedir. Televizyonda müziğin böyle konumlandırılması, görsel olan ile işitsel olan arasındaki ilişkinin sabitlenmesine yol açmakta ve yaratıcı, risk alan müzik kullanımlarının ortaya çıkmasının önüne engel koymaktadır. Bu durumun en belirgin göstergelerinden biri stok müziklerin varlığıdır. Belli bir program için değil, önceden bestelenmiş ve birçok farklı yapımda post-prodüksiyon aşamasında döşenen müziklere stok müzik adı verilmektedir. Sinemada, büyük bütçesi olmayan birçok filmde ve yoğunlukla Yeşilçam sinemasında karşımıza çıkan (ve orada döşeme müzik olarak adlandırılan) stok müzik kullanımı, radyoda da ağırlıkla kullanıldıktan sonra televizyon için müzik sağlamanın başlıca yollarından biri haline geldi. Yerli filmlerde döşeme müzik; belli sahnelerde kullanılması için önceden bestelenmiş müziklerden çok, yabancı filmlerde kullanılmış

film müziklerinin aynen aktarılmasıyla elde ediliyordu. Sadi Konuralp'e göre, şimdiye kadar çevrilmiş 5000'in üzerinde Türk filminin yaklaşık % 90'ı bu yolla müziklendirilmiştir (Konuralp 1999). Televizyonda sıklıkla müzik kullanılır hale geldiği ve yeni müzikler besteletmek mümkün olamayacağı için herkesin aşina olduğu ve belli duyguları uyandırdığı, belli temalara uygun olduğu düşünülen ve bu amaçlarla kullanılmış müzikler birçok yapımda karşımıza çıkmaya başladı. Kimi stok müzikler, önceden, herhangi bir programda kullanılmak için bestelendiyse de, stok müziklerin büyük bir kısmı televizyon için bestelenmemiş, birçok kişinin bildiği müziklerden seçilmektedir. Bazı durumlarda ise belli bir programda, kendisi için özel olarak bestelenmiş bir müziği olsa da, müzik bölümlerinin durmaksızın çalınması ve birbirinden farklı durumlarda yeniden karşımıza çıkması, müziğin hafızamıza kazınmasıyla sonuçlanmaktadır. Bunun çarpıcı örneklerinden biri *Star Trek* (Uzay Yolu) dizisinin müziğidir. Bu müzik yalnızca dizide duyulduğu için değil, dizinin dışında başka programlarda da dolaşıma girdiği için amblematik hale gelmiş bulunmaktadır. Ancak bu strateji artık birçok televizyon dizisinde karşımıza çıkmaktadır, kimi zaman müzik temaları, temposu ya da orkestrasyonu değişmiş bir biçimde birçok sahnede kullanılmaktadır. Her dizinin, kendisini hatırlatıcı bir temasının olması artık gelenek haline gelmiş bulunmaktadır.

Stok müzik her ne kadar, birçok yapımda kullanılan ve ortak mal haline gelmiş müzikleri işaret etmek için kullanılıyorsa da, ben tanımı daha genişleterek, belli bir program için bestelenmiş özgün müziklerin bile stok müzik kategorisinde değerlendirilebileceğini düşünüyorum. Burada, teknik tanımlardan biraz uzaklaşarak, hem içerik ve bağlama hem de müziğin ekonomi politiğine bakmamız gerekmektedir. Müziğin hiçbir zaman masum olmadığını söyleyen Attali, gürültünün ve müziğin ekonomi politiğini incelediği öncü kitabında, iktidar kuramlarının içine muhakkak müziğin de dahil edilmesi gerektiğini iddia etmektedir (Attali 1977). Müziğin iktidarla ilişkisi, yalnızca sesler ve

müzik üzerinde erkin denetiminden değil, aynı zamanda seslerin ve müziğin belli amaçlara hizmet etmek için kullanılmalarından doğmaktadır. Müziğin tanımlarında belirgin bir biçimde iki farklı anlayış ortaya çıkmaktadır. Bunların ilki, müziği seslerin bir gam içerisinde rasyonel olarak bir araya getirildiği bir ilim olarak tanımlayarak onu sessel ve armonik boyuta hapsederken, diğeri müziği bir dil gibi şifreli bir anlam yaratma sistemi olarak görmektedir. Ferdinand de Saussure, dilde olduğu gibi müzikte de bir gösteren ve gösterilenler bütünü bularak seslere semantik bir varoluş atfetmiştir (bkz. Saussure 1976). Jacques Derrida da "dilden önce müzik yoktur" diyerek müziğin dilsel bir düşünme ve ifade biçimi olduğunu söylemektedir (Derrida 1975: 218). Müzik dinlemenin bir mesaj almak demek olduğunu öne süren Attali ise, bununla birlikte müziğin bir dil gibi görülemeyeceğini ve bir dilin kelimelerinin tersine, müziğin dilsel anlamda sabit bir koda göndermede bulunamayacağını iddia etmektedir (Attali 1977: 50). Günümüzün toplumlarında müziğin, mitlerin yerini aldığını göstermeye çalışan Claude Lévi-Strauss'un bu iddiasını daha ileri götüren Attali'ye göre müzik, mitler aracılığıyla ve onları aşarak toplumun yapmaya muktedir olduğu herşeyi ifade eden bir mahiyet kazanmıştır. Müziğin kökenlerinden beri işlevi düzeni meşrulaştırmak ve sürdürmek olmuştur. Estetik ve yaratıcılık gibi kategoriler müziğe çok daha sonra eklenmiş, hem de hiçbir zaman müziğin başlıca amacı olmamışlardır. Müziğin iktidarla ilişkisi, kurulmuş ya da kurulmakta olan düzenin (buna ideoloji de demek mümkündür) devamı ve insanların bu ideolojilere rızalarının sağlanması süreçlerinde önemli bir işleve sahip olmasıyla her zaman sağlamlığını korumuştur. Attali, müziğin iktidar için kullanılmasında karşılaşılan üç etap ya da stratejiden bahsetmekte ve bunları "unutturmak", "inandırmak" ve "susturmak" olarak özetlemektedir. Bu yazının konusuna uyan pratik, müziğin dinleyiciyi düzene ve armoniye inandırmak için kullanılmasıdır. Müziğin bu işlevi mizansenler ve temsil yoluyla mümkün olabilmektedir, yani müzik yalnızca notalar-

la açıklanamayacak anlam dizgelerine eklemlenmektedir. İktidar, müzik aracılığıyla belli duyguları, tepkileri ve davranış biçimlerini normalleştirerek kültür içerisinde yerini sabitlemekte ve artık genişlettiğim anlamıyla stok müzikler yaratmaktadır. Hangi melodi, ritm ve armonilerin normal olduğunu ve hangilerinin bozuk ve anormal sesler olduğunu belirleyen ve anlamı sabitleyen iktidar, müzik üzerinden, Foucault'nun bir terimini ödünç alacak olursam, hakikat rejimleri yaratmaktadır. Bu anlamda günümüzde müzik bir monologtur çünkü dinleyiciyle ancak tek yönlü bir iletişime girebilmektedir. Aşağıda da tartışılacağı gibi, hangi amaçlarla bestelenmiş olursa olsun, müzik toplumsal düzenin ve egemenlik ilişkilerinin yeniden kurulduğu bir anlam haritasının içinde yeni yananlamlar kazandırılmaya her zaman açıktır ve bu böyle olmaktadır. Öyleyse, Attali'ye katılarak, müziği dilsel bir sistemden çok, dilin de kullandığı daha esnek fakat bir o kadar da ideolojik bir dizge olarak görmenin, en azından bu yazıdaki iddialarım açısından, yararlı olacağını düşünüyorum.

III

Televizyonu sinemayla karşılaştıran John Ellis, televizyon aygıtının niteliklerinden dolayı (yukarıda sayılanların yanı sıra, televizyonun çoğunlukla aydınlık bir odada duruyor ve seyrediliyor olması, yine çoğunlukla anonim bireylerin değil, hane halkının bir arada yaşadığı bir ortamın içinde bulunuyor olması ve boyutlarının küçüklüğü) televizyon yayınındaki sesin sinemadakinden çok daha farklı olduğunu söylemektedir (Ellis 1982: 127). Sayılan bütün bu özellikler aslında izleyicinin televizyon yayınıyla kurduğu ilişkinin teknik faktörler vasıtasıyla nasıl belirlendiğini tespit etmemize yaramaktadır. Ellis'in buradan çıkardığı ilk sonuç, televizyon izleyicisinin sinema izleyicisi kadar konsantre olmaya gereksinim duymamasıdır. Böylelikle ses, televizyon için varoluşunun en önemli parçalarından biri haline gelmektedir. Sinema perdesine büyük bir dikkatle bakan seyircinin tersine televizyon ekranına şöyle bir bakan izleyicinin far-

kını işaret eden Ellis, izleyiciyi ekran başına çekebilmek ve orada tutabilmek için sesin ve müziğin televizyonda, sinemadan çok daha farklı bir biçimde kullanıldığını yazmaktadır.

Televizyonda müzik daha çok eğlenceyle özdeşleştirilmiştir. Bunun sebebi, müziğin televizyonu, televizyonun müziği kullanmasından daha gösterişli bir biçimde kullanmasıdır. Televizyonda yayınlanan talk-showlarda, çeşitli tür ve formatlardaki eğlence programlarında ya da tartışma programlarında müzik yalnızca arka plan olarak kullanılmamakta, müzik performanslarına da yer verilmektedir. Müziğin televizyon programlarıyla böylesine iç içe olması, "ciddi" konuların arasında izleyiciyi eğlendirmek, ya da zaten ciddi olması beklenmeyen eğlence programlarında daha çok ilgi çekmek amaçlarına hizmet etmektedir. Bunun yanı sıra, yukarıda da bahsedildiği gibi, televizyon bir müzik pazarlama aracı olarak da işlev görmekte ve müzikten eğlence amacıyla faydalanan izleyiciler aynı zamanda tüketici olarak da konumlanmaktadırlar. Böylece televizyon izleyicilerinin toplumsal bilinçaltında müzik çoğunlukla eğlence ile özdeşleşmektedir. Oysa –yukarıda da tartıştığım gibi– müzik yalnızca eğlendirmeye değil; görüntünün "gerçekliği"ni pekiştirmeye ya da izleyiciyi bir gerçeklik yanılsamasının içine çekmeye ve onu toplumsal düzenin içinde normalleştirilmiş duygu örüntüleriyle donatmaya, bu yazının bağlamına yaklaşabilmek için daha ayrıntıya inecek olursam, anlatıları ya da durumları trajikleştirmeye, matemlere hüzünlü bir hava katmaya, ya da tehlikeli bir durumu belirtmeye, altını çizmeye de yaramaktadır. Televizyonda müziğin eğlenceli, hafif durumlarda akla gelmesi; trajik kriz durumlarında, felaketlerde ve doğal afet zamanlarında televizyonun nasıl bir müzik politikası sürdürdüğü/sürdüreceği sorusunu akla getirmektedir. Bu soruya yanıt verebilmek için karşılaştırmalı olarak inceleyeceğim iki örnek olay aldım: 17 Ağustos 1999 Marmara depremi ve 11 Eylül 2001'de Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentindeki Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kulelerine yapılan uçak saldırı-

ları. Bu iki matem günü televizyonların yayın akışını incelemek ve özellikle müzik yayınlarında nasıl bir değişiklik yaptıklarını, hangi müzikleri tercih ettiklerini ve müziğin matemi pekiştirmek, ona arka plan hazırlamak ve izleyicide beklenen tepkileri yaratmak için nasıl kullanıldığını ya da kullanılmadığını görmek için önemli malzemeler sunuyorlar. Müzik, görüntüye ve sese masum olmayan anlamlar kazandırmakta ya da televizyon görüntüsüyle[3] birlikte bir paket halinde izleyiciye ulaştırılan anlamlar dizgesini güçlendirmek için kullanılmaktadır. 17 Ağustos depreminin ardından Alo RTÜK'e gelen şikâyetlerin bir kısmı böylesi bir yas döneminde televizyon kanallarının müzik yayını yapmasını eleştirmiştir. Kurulun şikâyet raporunda izleyicilerin tepkisi şöyle özetlenmiştir: "Deprem gibi ulusça yasta olduğumuz dönemde, televizyon yayınlarının bunu dikkate alması gerektiği vurgulanmış, ayrıca bir felaketten çıkılmamış gibi müzik programları (...) yayınlanması da şikâyet konusu edilmiştir" (http://www.rtuk.org.tr). Bu şikâyetlerde yayınlanan müziklerin niteliği (örneğin neşeli olup olmadığı) söz konusu edilmediğinden; müziğin eğlence, ciddiyetsizlik, boşvermişlikle eşgörüldüğü sonucuna varmak mümkündür. Diğer yandan, televizyonlarda daha çok popüler müzik yayınıyla karşılaştığımız düşünülürse, müzik türlerine nasıl anlamlar atfedildiğiyle ilgili bir çıkarsama da yapılabilmektedir. Popüler müzik ciddiyetsizlik ve eğlenceyi imlerken, daha ağırbaşlı olduğu düşünülen müzik türleri, başta klasik müzik ve –her ne kadar bir popüler müzik pazarlama kategorisi olsa da– *slow* müzik adı verilen türler, ulusal (ya da küresel) matem günlerinde yayın akışı değişen televizyon kanallarının öncelikle başvurduğu müziklerdir. Batı klasik müziğinin de daha dar anlamıyla stok müzik haline geldiğini iddia edebiliriz. Televizyon yayın akışının büyük bir bölümünü kaplayan eğlence programlarından daha ağırbaşlı olma

[3] Görüntüden sadece ham bir çekim değil, belli bir kamera açısı, ışık, uzaklıkla çekilmiş ve televizyon ekranına gelmesinden önce kurgulanmış ve böylece paketlenmiş bir sistem anlıyorum.

iddiasında bulunan "kültür ve sanat" programlarında, kriz ve felaket zamanlarında ya da matemlerde klasik müzik kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Popüler müzikler hafifliği ve gelip geçici gündelik pratikleri anımsatırken, klasik müzik ciddiyeti ve daha entelektüel bir duruşu imlemektedir. Elbette bu iki müzik türünün de sözünü ettiğim biçimin tersine algılandığı ve kullanıldığı durumlar vardır; kimi ağır ve hüzünlü popüler müzik ürünleri matem ve felaket görüntülerine eşlik etmekte, illa ki ağırbaşlı olmayan klasik müzik eserleri de çok farklı program metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Klasik müziğin stok müzik haline gelmesinin, Avrupa televizyon programcılığından öğrenilmiş bir gelenek olduğunu düşünüyorum. Tarihi boyunca klasik müzik, kendi başına taşıdığı anlamların yanı sıra; belli olaylar, durumlar, anma günleri ve matem zamanları için bestelenmiş çok sayıda eseri de içermektedir. Türkiye'de cenaze ya da ölüm müziği geleneği ağıtlarla sınırlıyken, Batıda daha sistematik ve kurumsallaşmış bir "durum müziği" geleneği vardır. Bunların bir kısmı zamanla popüler kültüre dahil olmuş ve stok müzik haline gelerek gönderme yaptıkları durumlar haricinde de kullanılır hale gelmiştir. Ancak stok müziklerde olduğu gibi, herhangi bir duruma eşlik etme amacıyla bestelenmemiş müzikler bile, zamanla eşlik müziği olarak yeni anlamlar kazanmıştır. Bunun bir örneği Johann Sebastian Bach'ın org için re minör *Toccata ve Füg*'ünün korku ve gerilimi pekiştirmek için kullanılır hale gelmiş olmasıdır. Televizyonun (klasik) müzikleri bu şekilde sahiplenmesi, 11 Eylül 2001 saldırılarının ardından çok çarpıcı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. İngiliz *Independent Television Network*'ün (ITN) bir kanalı olan ITV1'de 12 Eylül 2001 tarihinde yayınlanan özel bir haber programının son iki dakikasında ikiz kulelerin çöküş görüntüleri, 19. yüzyıl Fransız bestecisi Charles Gounod'nun *Mors et Vita* (Ölüm ve Yaşam) adlı oratoryosundan, ahirette yargı anını temsil eden Judex başlıklı bölüm eşliğinde verilmiştir. Bu programın ardından İngiltere'nin televizyon üst kurulu ITC'ye *(Independent Television*

Commission - Bağımsız Televizyon Komisyonu) 61 izleyiciden şikâyet gelmiş ve ITC, 90 dakikalık programın yüksek kalitesini ve bilgilendirici niteliğini teslim etmekle birlikte, izleyici şikâyetlerine hak vererek kanalı "halkın duygularıyla oynayan ve zevksiz" yayın yapma gerekçesiyle cezalandırmış ve müziğin bu biçimde kullanılmasını "uygunsuz" bulmuştur (Independent Television Commission 2001:5). ITC'nin yıllık program şikâyet raporları incelendiğinde bir program için 61 şikâyetin çok yüksek bir sayı olduğu ortaya çıkmaktadır. ITN'in haber işleri müdürü yaptığı açıklamada, izleyicilere üzerinde düşünebilecekleri birkaç dakika sunmaya çalıştıklarını söyleyerek müzik algısının öznel olduğunu belirtmiş ve şikâyet kadar bu bölümü çok etkileyici bulduğunu söyleyen izleyici tepkisi de aldıklarını söylemiştir (The Guardian, 2001). 17 Ağustos depreminin ardından RTÜK'e gelen şikâyetlerle bu olayın benzer yanları olsa da, Gounod'nun müziğinin çöküş anıyla birlikte çalınmasının farklı bir şekilde çözümlenebileceğini düşünüyorum. İlk olarak, görüntüden bağımsız olarak müziği dinlediğimizde, hüzün ve acıyı çağrıştıran minör tonalitenin değil, daha ilahi olarak adlandırılabilecek bir etki uyandıran, muhteşemliği ve asaleti çağrıştıran majör tonalitenin kullanıldığını fark ediyoruz. Müzik bölümünün, kulelerin çöküş anına denk gelen final kısmındaki timpani vuruşları ise, dehşeti muhteşemleştirmektedir. ITN'de yayınlanan bu 11 Eylül programı, aslında günümüzde televizyonda sıklıkla rastladığımız birşeyi yapmaktadır: Gerçekliği estetize etmek. Görüntünün estetizasyonu olarak adlandırdığım bu durum, günümüz televizyonunda haber programlarının, reality showların, haber bültenlerinin, hattâ spor programlarının bir parçası haline gelmiştir. Gerçekliği estetize edilmiş bir biçimde dolayımlayarak izleyiciye aktarmak artık çok alıştığımız bir strateji haline gelmiş olsa da, insanları yasa boğan (ya da boğması gerektiği düşünülen) bir olayın, olduğu gibi değil de, izleyiciyi şu ya da bu biçimde manipüle edecek ve neredeyse "güzelleştirilmiş" bir biçimde sunulmasının tepki çektiği görül-

mektedir. Böylelikle, görüntülere eklemlenmiş olan dehşet duygusuna müdahale edilerek üzerine daha muğlak yananlamlar serpiştirilmektedir. Oysa, görüntülere eşlik etmesi için hüzünlü olduğunun üzerinde kolektif bir hisbirliğine ulaşılmış bir stok müzik kullanılmış olsaydı, görüntüye eklemlenmiş olan tercih edilen siyasi anlam pekişmiş olacak ve şikâyette bulunan 61 kişi rahatsızlık hissetmeyecekti. Örneğin, böyle bir durumun tepki yaratacağının muhtemelen farkında olan Meksikalı film yönetmeni Alejandro Gonzalez Iñárritu, 11 yönetmen tarafından çekilen 11 dakikalık 11 filmden oluşan *11 Eylül* (yapımcı Alain Brigand, Fransa 2001) adlı film derlemesindeki kendi katkısında, ikiz kulelerin yanma ve insanların aşağıya atlama görüntülerini müzikle değil, o gün kaydedilen haberlerin sesleriyle ve Meksika yerlilerinin ağıtlarıyla bezemiştir. Böylece ağıt niteliğinde olsun ya da olmasın, müziğin kullanılmaması, gerçekliğin daha katı ve çarpıcı bir biçimde sunulmasını sağlamıştır (Kılıçbay 2003).

17 Ağustos 1999 depremine ve sonrasına bakacak olursak, sürekli müzik yayını yapan kimi kanalların bu yayını durdurması ve daha çok deprem görüntülerine yer vermesi de aynı şekilde değerlendirilebilir. Müziği böylesine yoğun bir biçimde kullanan televizyonun, görüntülerin gücünü ön plana çıkartmak için "susmayı" tercih etmesi müziğin aslında ne kadar kuvvetli bir yardımcı olduğunu göstermektedir. 17 Ağustos depremiyle ilgili televizyon belgesellerine baktığımızda, görüntünün ve sözün yanısıra[4] müziğin de yaratılmış olan anlamı güçlendirmek amacıyla kullanıldığını görüyoruz. Can Dündar'ın yönettiği ve 2002 yılında CNN Türk'te yayınlanan *O Gün* adlı deprem belgeselinde müziğin duygusallığı artırıcı ve üzüntüyü pekiştirici bir niyetle kullanıldığını ve buna uygun olarak bestelendiğini anlayabiliriz. Bu belgeselin yapımcısı Barış Duran, kendisiyle yaptığım bir görüşmede, Cenk Yeles'in bestelediği müzik motifinin hüzün ve-

[4] Örneğin depremin simgesel sözlerinden biri haline gelen "orada kimse var mı?".

rici deprem görüntülerine eşlik etmek üzere kullanıldığı zamanlarda, gitarın yerini neyin, piyanonun yerini daha dokunaklı yerel bir çalgının aldığını söyledi. Böylece müzik bir kez daha, görüntülerde yaratılmak istenilen gerçekliğin ve bu gerçekliğin üzerine bina edilen toplumsal oydaşmanın güçlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Belgeselde, depremin yıktığı evinin altından kurtulan ve ailesine ulaşmaya çalışan bir kızın hüzün verici görüntüleri, neyle çalınan bir müzik eşliğinde sunulmaktadır. Can Dündar'ın senaryosunu yazdığı ve seslendirdiği, ve Cansu Akbel'in yönettiği diğer bir Marmara depremi belgeselinde ise Fahir Atakoğlu'nun özgün müziği kullanılmıştır. Kanal D'de 2001 yılında yayınlanan bu belgeselde de, normların dışına çıkılmayarak müziğin hüzün ve acıyı artırma ve sabitleme etkisinden yararlanılmıştır. Bunların dışında; deprem ile ilgili haberlerde ve haber programlarında stok müziklerin kaçınılmaz bir biçimde kullanıldığını ve mesajın izleyiciye yanlış anlamaya imkân vermeyecek derecede açık olarak ulaştırılmaya çalışıldığını gözlemleyebiliyoruz.

IV

Ulusal matem zamanlarında müziğin eğlenceyle özdeşleştirilerek rahatsız edici bulunmasının diğer bir örneği ise 17 Ağustos depreminin ardından konserlerin ve müzik programlarının iptal edilmesidir: Depremi takip eden birkaç ay boyunca, Kent Orkestrası ya da Kültür Bakanlığı korosu gibi göreli olarak "ciddi" müzikler icra eden topluluklardan, Müslüm Gürses gibi popüler müzik icracılarına değin birçok konser iptal edildi. Aynı zamanlarda, dönemin İçişleri bakanı Sadettin Tantan'ın emriyle kimi müzikli eğlence yerlerine müdahalede bulunuldu ve programları durduruldu. Televizyon haberlerinde ve gazetelerde, deprem felaketine rağmen kamusal alanda eğlenceye devam eden kişilere duyulan tepkiler yayınlandı; elbette eğlenmekten kastedilen müzik dinlemekti. Televizyonda ise, felaketin ciddiyetinin iyice anlaşılmaya başlandığı akşam saatlerinde kanal-

lar yayın akışlarını tamamen değiştirerek özellikle müzikle ilgili programları yayından kaldırdılar. Müzik kanalı Kral TV müzik yayınını keserek deprem bölgesinden gelen haberleri yayınlamaya başladı. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise 11 Eylül saldırılarının ardından büyük medya ve müzik şirketleri birleşerek anma albümleri hazırladılar ve yardım konserleri düzenlediler. Bunlar ilk başta yardım etkinlikleri gibi gözükse de, çok ünlü müzisyenlerin katılımı, yan ürünlerin piyasaya sürülmesi ile birlikte 11 Eylül de ticari bir meta haline dönüştü ve adı duyulmamış birçok sanatçı tarafından ise benzersiz bir reklam olarak kullanıldı. Saldırıda ölenlerin adları hiçbir yerde duyulmazken, medya birbiri ardına yeni yıldızlar yarattı. Attali'nin de söylediği gibi, "günümüzde nerede müzik varsa, orada para da vardır"; bir meta haline gelmiş olan haz sağlayıcı müzik, maddi olmayanın da satıldığı bir simgeler toplumunun ürünüdür (Attali 1977: 8). Müzik, kültürel anlamlandırma pratiklerinin bir parçası olarak sözlerin ve kimi zaman görüntülerin eksik bir biçimde ifade ettiğini tamamlamaya ve anlam haritasına bir bütünlük kazandırmaya yaramaktadır. Halihazırda dolaşımda olan müzikleri başka bir bağlamda yeniden kullanmak ve onları yeniden çevrime sokmak, 11 Eylül felaketinin ardından Amerika Birleşik Devletleri toplumunda belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Jimi Hendrix'in 1969 Woodstock konserinde seslendirdiği o zamanın eleştirel bir şarkısının *(Star Spangled Banner)* 11 Eylül trajedisine anma müziği olarak yeniden eklemlenmesi ilginçtir. Kapitalist sisteme karşı olan bir müziğin milliyetçi ve militarist bir anma töreninde çalınması, radikalliğin, herşeyin önüne geçen ulusal duyguların içinde boğulmasıyla sonuçlanmaktadır. Hegemonik bu mücadelenin müzik üzerinden yapılması, müziğin benzersiz gücünü bir kez daha göstermektedir. Yukarıda da tartışıldığı gibi, egemen ideoloji yalnızca neyin "normal" olduğunu belirlemekle kalmayıp aynı zamanda "sapkın" olanı da normalleştirme gücüne sahiptir. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1100'ün üzerinde radyo istasyonuna

sahip olan ve pop müziği konserleri organizasyonuna hâkim olan *Clear Channel Entertainment* ise bütün radyo istasyonlarına bir şarkı listesi dağıtarak bu trajedi zamanında hangi müziklerin "uygun" olacağını belirledi (Forman 2002: 194). Böylece o amaç için bestelenmemiş yüzlerce şarkı kolektif matem sistemine eklemlenmiş oldu.

Türkiye'ye dönüp, 17 Ağustos depremiyle ilgili programlara baktığımızda, müziğin duyguları artırma işlevinin hesaplı bir biçimde değerlendirildiğini görüyoruz. Burada da çoğunlukla karşımıza stok müzikler çıkmaktadır. Felaket görüntülerinin çeşitli biçimlerde tekrar edilmesi, ağır çekimler ve bunların artık toplumsal belleğimizde *leitmotiv*'ler haline gelmiş stok müzikler eşliğinde verilmesi deprem haberlerinin ve haber programlarının klişeleri haline gelmiştir. Evrensel gazetesinde yayınlanan bir haberde, Gölcük'te lise ikinci sınıf öğrencisi Özge, "Bizlerin üzerinden duygu sömürüsü yapılıyor. Televizyon haberlerinde slow müzik eşliğinde görüntüler yavaşlatılarak yapılan haberler hep duygu sömürüsü maksatlı" diyor (Evrensel, 2001). Televizyon ekranında görülen gerçekliğe eklenen müzik, hem görüntünün metin olarak üretilme sürecinde yönetmenin duruşunu belirlemekte, hem de izleyicinin zaten dolayımlı olarak ekrana ulaşan gerçekliği algılamasına bir müdahalede daha bulunmaktadır. Felaket görüntülerinde çekim açıları, ölçekler ve ritm, gerçekliğin dolayımsız bir biçimde ekranlara aktarıldığı yanılsamasını yaratırken, bu görüntülere eşlik eden müzik gerçekliğin öznelleştirilme ve estetize edilme sürecinde başrolü oynamaktadır.

Kaynakça

Attali, Jacques (1977) *Bruits: Essai sur l'...conomie Politique de la Musique*, Paris: Presses Universitaires de France.

Butler, Jeremy G. (1994) *Television: Critical Methods and Applications*, Belmont: Wadsworth.

Corner John (2002) "Sounds Real: Music and Documentary", *Popular Music*, 21 (3): 357-366.

Derrida, Jacques (1975) *De la Grammatologie Critique*, Paris: Editions de Minuit.

Ellis, John (1992) *Visible Fictions*, gözden geçirilmiş baskı, Londra: Routledge.

Forman, Murray (2002) "Soundtrack to a Crisis: Music, Context, Discourse", *Television & New Media*, 3 (2): 191-204.

Independent Television Commission (2001) "ITV News Special on the Terrorist Attack on the US", *Report: Programme Complaints and Findings*: 5.

Ünal, Ayşe (2001) "Televizyon, Tür ve Temsil", *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999*: 255-289.

Kılıçbay, Barış (2003) "11'09"01: 11 Different Ways of Seeing or not Seeing 9/11", *Journal of American Studies of Turkey*, sayı 14: 111-117.

Konuralp, Sadi (1999) "Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri", *İletişim*, sayı 2: 61-73.

Saussure, Ferdinand de (1978), *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, cilt 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Williams, Raymond (1974) *Television: Technology and Cultural Form*, Londra: Fontana.

Gazete Yazıları

"Dosya: İki Yıldır Süren Deprem", *Evrensel*, 14 Ağustos 2001.

"ITN censured over tasteless news special", *The Guardian*, 12 Kasım 2001.

Müzik

Gounod, Charles (1818-1893) *Mors et Vita*. Solistler, Orféon Donostiarra Korosu, Toulouse Capitole Orkestrası, şef Michel Plasson, CD Emi Classics, 1992.


ABONE
YONCA EVCİMİK
"DANSÇI"

TÜRKİYE'DE 1990 SONRASI MÜZİK ENDÜSTRİSİ VE GÖRÜNTÜ

Kaan TAŞBAŞI

Bu çalışmada, müzik ve görüntü arasındaki ilişkiye farklı bir düzlemde yaklaşılarak, müziğin görüntü üzerindeki etkisi yerine, görüntünün müzik üzerindeki etkisine, tarihsel, sosyal ve siyasal bir perspektiften bakılmaya çalışılacaktır. Müziğin endüstrileşme sürecine, bu süreçte görüntü-müzik ilişkisinin tarihsel serüvenine göz atarak ve Türkiye'de 1990 sonrasında yaşanan ve "pop müzik patlaması" olarak anılan olguya değinerek, artık yerleşikleşen ve dinlemekten çok seyretmeye dayalı bir müzik anlayışını açımlamak, yazının temel amacıdır.

Müzik Endüstrisi: Şarkı Slaytlarından Video Kliplere

Müziğin endüstrileşmesi, 1800'lü yılların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde nota yayıncılığının başlamasıyla ortaya çıkmış bir gelişmedir. "Yaprak nota yayıncılığı" olarak adlandırılan bu dönemde, belli bölümlerin tekrarına dayanan ve basit bir yapıya sahip olan şarkıların notaları seri biçimde basılıp, satılmaya başlanmıştır. Yaprak nota yayıncılığı kısa sürede kârlı bir ticaret alanı haline gelmiş, bu işle uğraşan pek çok firma kurulmuş ve yoğun bir rekabet başlamıştır. Tüm bu faaliyetler, New York'ta bulunan Tin Pan Alley adlı caddede yürütülmüş, bu nedenle de popüler müzik incelemelerinde 1950'lere kadarki süreç Tin Pan Alley dönemi olarak anılmıştır.

Yaprak nota yayıncılarının daha çok satış yapma istekleri, satışları artıracak çeşitli yöntemler gelişmesine neden olmuştur. Bu yöntemlerden birisi olarak "şarkı slaytları" ortaya çıkmıştır. Şarkı slaytları, şarkılarda anlatılanları hikâyeleştiren resimlerdir ve şarkının notasıyla birlikte promosyon olarak verilmiştir (Frith 2000:74). Şarkı slaytlarının video klip fikrinin temelini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Önce fonografın, ardından gramofonun icadı, I. Dünya Savaşı sonrasında yaşamda yerini alan radyo, yaprak nota yayıncılığıyla başlayan endüstrileşme sürecini hızlandırmıştır. Müzik üretiminin seri biçimde gerçekleşmesi, şarkıların belli kalıplara dayalı olmasına, bu da birbirinin aynı ürünlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bernard Gendron, 1920-1940 arasında müzikal yapı ve içeriğin hiç değişmediğini; 32 ölçülük AABA formatındaki bestelerin, formüle edilmiş kafiyelerden oluşan sözlerin, Tin Pan Alley müziğinin tipik yapısal özellikleri olduğunu belirtmektedir (Gendron 1998:47).

Müzikle görüntü arasındaki ilişki, "şarkıcı filmleri" ile başlamıştır. Bu ilişkinin başlangıcı ise, 1927 tarihli, ilk sesli film olan *"The Jazz Singer"*dır (Negus 1996:86). Müzikal filmler, görüntü ile müzik arasındaki ilişkinin sürdürüldüğü araçlar olmuştur. Televizyonun icadı, müzik-görüntü ilişkisinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Yeni albümlerin tanıtıldığı televizyon programlarında, şarkıcı ve gruplar stüdyoda seslendikleri şarkılarla dinleyici/izleyicisine ulaşmıştır. Gençliğin, dinamik bir tüketici kitle olarak görüldüğü 1960'lı ve 1970'li yılların gençlik idolleri de birer şarkıcı ve oyuncu olarak müzik-görüntü ilişkisinin yeni taşıyıcıları olmuştur. Günümüzde de çeşitli müzisyen/şarkıcılar filmlerde ve televizyonda yer almaktadır.

1980'li yıllar ise, müzik endüstrisinin artık uluslararası finans için bir yatırım alanı, büyük paralar kazanılan kârlı bir alan haline geldiği dönemdir. Evlerdeki pikap/kasetçalar gibi kişisel müzik dinleme araçlarının yanı sıra, walkman gibi daha "kişiselleştirilmiş" müzik dinleme aygıtları, endüstrinin sunduğu ürünlerin tüketiminde "bireyselliğin" geldiği noktanın önemli bir göstergesidir.

1980'li yıllar, teknolojik değişimlerin yanı sıra, deregülasyon sürecinin de etkisiyle ticari televizyon yayıncılığının sınırlarını çok genişlettiği, aynı zamanda da belli konularda yayın yapan kanalların ortaya çıktığı dönem olmuştur. Ağustos

1981'de, kablolu yayın şebekesi üzerinden yayına başlayan MTV (Music Television), 24 saat müzik yayını yapan ilk müzik kanalı olarak kurulmuştur (Frith 1998:208). "One World, One Image, One Channel" (Tek Dünya, Tek Görüntü, Tek Kanal) sloganıyla yayma başlayan MTV, televizyon yayıncılığı için olduğu kadar müzik endüstrisi için de yeni bir sürecin habercisi olmuştur.

Müziğin dinlenir olmasından çok izlenir hale gelmesi, elbette MTV'nin kuruluşuna dayanmaz, fakat MTV'nin kuruluşuyla birlikte bu anlayış müzik endüstrisine egemen olur. Andrew Goodwin'in işaret ettiği gibi, aslında popüler müziği kuşatan metinlerde, görüntü her zaman dikkat çekici olagelmiştir. Albüm kapakları, gazete ve dergi yazıları, posterler, fotoğraflar ve hattâ radyo programlarında şarkıcıların görünüşlerinin tarif edilmesi, görüntü fikrinin popüler müzikte ne kadar baskın olduğunun bir göstergesidir (Aktaran: Negus 1996:87). Ancak video kliplerin ortaya çıkışı, görüntünün müzikle ilişkisi açısından son derece farklı boyutlar içermektedir.

Video klip olgusuna yoğun olarak yöneltilen eleştirileri dört ana başlık altında toplayabilmek mümkündür (Abt 2000:126).

1. Video kliplerin anlatı yapıları,

2. Dinleyicinin, şarkıdan çıkartacağı anlam üzerine ipotek konması,

3. İçerikle ilişkili olarak, karakterize edilen şiddet, cinsellik ve cinsiyet ayrımcılığına yönelik imgeler,

4. Bir reklam aracı olarak kullanımı.

Simon Frith, video klip yapımcılarını, stereotip görsel öğeleri, anlatı klişelerini ve popun genel geçer kurallarını kullanarak, izleyiciyi tüketici olarak konumlandıran "imgelerin ticaretiyle uğraşan uzmanlar" olarak tanımlamaktadır. Frith'e göre, bu anlatılarda sanatın ve ticaretin eşit önemde olması, video klipleri postmodern anlatılar olarak değerlendirmemizi gerektirmektedir. Bu durumda, video klibin yarattığı estetik etki, ya-

rattığı pazar etkisinden ayrı değerlendirilemez (Frith 1998: 206).

Keith Negus, 1980'lerle birlikte kliplerin popüler müzik üretimi ve promosyonunun bir parçası haline geldiğini belirterek, kliplere karşı yöneltilen eleştirilerin, görüntünün müziği sıradanlaştırdığı yönünde odaklandığını vurgulamaktadır. Böylece, görüntünün oluşturulması her zamankinden daha çok önem kazanmış, hattâ sesin önüne geçerek, dinleyicinin hayal kurma, imgelem oluşturma yetisini elinden almıştır. Dinleyicinin hayal kurabilme yetisi, yerini endüstrinin promosyon mekanizmasına bırakmıştır (Negus 1996:87).

Popüler müziğin kolay anlaşılabilir ve tekrara dayalı yapısı, müziğin dinleyici üzerindeki etkisini artırmaktadır. Popüler müziğin bu niteliği, müzik endüstrisi tarafından para kazanma amacıyla "dahiyâne" biçimlerde kullanılmaktadır. Şarkılarda nakaratlar ve şarkı içinde kimi melodik unsurlar dinleyicinin dikkatini çekecek biçimde düzenlenmiştir. "Bütün" içinde kolayca ayırt edilebilecek bu "parçalar", "çengel" olarak adlandırılmaktadır. Çengeller, şarkı süresince dinleyicinin ilgisini canlı tutarken, şarkının dinlenmediği anda, şarkının ezgisi düşünüldüğünde şarkıyı hatırlatan parçacıklardır (Lull 2000:14-15,145).

Negus, çengeli, video kliplerde "tekrarlanan semiyotik parçacıklar" olarak tanımlamakta; bu parçacıklarda bir anlatıcı tarafından şarkı sözlerinin, ritimlerin ve melodilerin birleştirildiğini, parçacıkların belli bir amaca yönelik olarak çok katmanlı biçimde tasarlanarak sunulduğunu belirtmektedir. Görsel, sözel ve müzikal öğeleri birleştiren çengeller, klip boyunca tekrar eden semiyotik parçacıklardır. Günlük yaşam pratikleri sırasında, gözü bir an için bir video klibe takılan birey, çengeller sayesinde daha sonra o klipteki şarkıyı ve şarkıcıyı hatırlayabilmektedir. Müzik ve görüntü arasındaki böylesi bir ilişki, izleme/dinleme eyleminden zevk alan "tüketici"ler yaratmaktadır (Negus 1996:94).

Video klip olgusunun yarattığı önemli sonuçlardan birisi olarak, insanın müzikle ilişkisinde yeni bir duvarın daha örülmesini gösterebiliriz. İnsanın müzikle ilişkisinde belli başlı kırılma noktaları bulunmaktadır. Önce insanın müzik üretimiyle ilişkisi kesintiye uğramış, insan artık kendisi müzik üretmemeye, "kendisi için üretileni" dinlemeye başlamıştır. Bir diğer kırılma noktası, teknolojik gelişmeler sayesinde müziği icra edenle müzik arasında yaşanmıştır. Teknolojik gelişmeler ve endüstrileşmiş müzik üretimiyle birlikte, müziğin kaydı ve sahnede seslendirilmesi sırasında, prodüktörden ses mühendislerine bir yığın insan müziğe müdahalede bulunmaktadır. Öte yandan high-fidelity arayışı, yani sesin aslına en uygun biçimde yeniden üretilmesi çabası, sesin doğal olmayan bir halinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Müzisyenle müzik arasındaki ilişkinin son kırılma noktasını ise, video klipler oluşturmaktadır. Video klipler, şarkıda anlatılanları görselleştirmekte, şarkılardaki yan anlamları somutlaştırmaktadır. Bu ise, klip yönetmeninin şarkının anlatmak istediklerine bir müdahalesi, öte yandan da dinleyicinin imgeleminin yönlendirilmesidir.

Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Türkiye'de müziğin endüstrileşme öyküsüne baktığımızda ise, müzik yapımcılarının bu coğrafyadaki ilk varlıklarının Osmanlı döneminde, 1900'lerin başlarında *Favorite* ve *Zonophone* adlı yabancı şirketlere dayandığını görmekteyiz. Yerli sermaye ile kurulan ilk prodüksiyon ve plak şirketi 1955 yılında, Mihran Gürciyan ve Agop Ürgüplüoğlu'nun *Grafson*'udur. *Grafson* sermaye yapısının ötesinde, satış miktarıyla orantılı olarak baştan belli bir bedel üzerinden anlaşma şeklini getirmesiyle de önemli bir çığır açmıştır. 1962 yılında İzzet Şefizade adlı bir işadamı bir plastik plak fabrikası ve *Diskofon* adında bir yapım firması kurmuş, İstanbul-Sirkeci'de sahibi olduğu Doğubank İş Hanı'nın bodrum katını plakçılara tahsis etmiştir. Bu gelişmeyle

birlikte büyümeye başlayan müzik piyasasında, kısa süre içinde 15 şirket kurulmuştur. Bu şirketlerin bir kısmı yalnızca kendi yapımını, bir kısmı ise kendi yapımının yanı sıra fason üretim de gerçekleştirmiştir. 1970'lerde kaset ve kasetçalarların ortaya çıkmasıyla birlikte, üretim ve tüketim biçimi değişmiştir (Karabey 1999:168-173).

Türkiye'de müzik endüstrisinden, bir "endüstri" olarak söz edebilmek, 1980 sonrasındaki dönem için mümkündür. Cahit Berkay'ın da ifade ettiği gibi, 1980 öncesinde Türkiye'de yapımcı şirketler, endüstrinin bir parçası olmaktan çok, birer esnaf gibi çalışmaktadır. Bakkal/market gibi çalışan bu firmaların sayısı da, günümüzün rakamlarıyla kıyaslandığında oldukça azdır. Her ne kadar yabancı şirketlerin de var olduğu bir pazarın varlığından söz edilse de, Batı'dakinin benzeri bir endüstrileşme süreci Türkiye için çok yeni bir durumdur (Berkay 2003).

Müziğin endüstrileşme süreci, 1980 sonrasında yaşama geçirilen siyasal/kültürel/ekonomik projenin bir ürünüdür. Özal'ın serbest piyasacı uygulamaları, ithal ikameci politikaların terk edilerek ithalata kapıların açıldığı, tüketimin körüklendiği, finans sektörünün öne çıkarıldığı bir dizi ekonomik uygulama bu dönemin dayanaklarıdır. 12 Eylül'ün ardından toplumsal muhalefet yok edilmiş, çılgınca bir tüketim anlayışı körüklenmiş, kültürel üretim çoraklaşmış, orta sınıf bu yeni dönemin en önemli toplumsal dayanağı olmuştur.

1980'lerin ortalarından itibaren, Özal'ın ithalatı destekleyen politikaları, ülkeye teknoloji ürünlerinin transferinin önünü açmıştır. Teknoloji transferi, tüketimi destekleyen politikalarla birleşince, müzik endüstrisi açısından da çeşitli gelişmeler yaşanmıştır. Taksitli satışlarla cezbedilen tüketicilerin en büyük rüyalarından birisi, çok katlı müzik setini evlerin baş köşesine, ansiklopedi setlerinin yanıbaşına yerleştirmek olmuştur. Kasetçalarlar, otomobillerin vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Alımgücü yüksek kesimler içinse, walkman'ler mobilize bir müzik dinleme olanağı sağlamıştır.

Teknoloji transferi, kayıt sistemlerinin yenilenmesine de yol açmıştır. Bir taraftan mevcut sistemler yenilenirken, diğer taraftan yeni stüdyolar kurulmuştur. Aranjörler ve besteciler de, bu gelişmelerden paylarına düşeni almışlar; pop müziğin yapısal olarak köklü bir değişim geçirmesine neden olacak bir dizi cihaz, bu "meslek erbabı"nın kullanımına sunulmuştur. Bilgisayarlarla yapılan besteler, yeni dönem pop müziğin "sound"unda egemen olmuştur. Teknoloji transferi sayesinde orgların da sayısında ciddi bir artış gerçekleşmiştir. Sosyal etkilerin yanı sıra, cihazların sayısında yaşanan bu gelişme, taverna müzisyenlerinin sayısını artırdığı gibi, orglar pek çok evin bir parçası haline gelmiştir.

Böylesi bir kültürel/siyasal iklimde filizlenen ve "patlayan" Türk pop müziği, Doğu-Batı sentezini yakalamaya yoğunlaşmış müzikal yapısı, aşk acısı ve aşktan duyulan mutluluk ile kafiye oluşturmaktan öte hiçbir anlamı olmayan sözleriyle, önüne çıkan her farklılığı bünyesinde eriterek günümüze dek müzik alanında egemenliğini korumuştur.

Ada Müzik'in sahibi ve MÜ-YAP (Müzik Yapımcıları Derneği) Yönetim Kurulu üyesi Bülent Forta'ya göre, Özal sonrasının en büyük olgusu, müzikal ve kültürel üretimle, insanların organik hayatı arasındaki bölünmedir. Artık sadece seyrettiğimiz ve bize gösterilen üzerinden bir kültür oluşmaya başlamıştır. Günümüzde var olan biçimiyle pop müzik böyle bir kültürün ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Pop müziğin oluşturduğu seyirlik dünya, kimsenin hayatıyla bire bir uyuşmazken, tüm bir toplumun politikaya katılımında bile rol oynamaktadır. Böyle bir hayatın müziği de, bireyin kendi hayatının "berbatlığı" karşısına konulmuş, onun gibi olamayacağı ama olmak için çaba sarfettiği figürlerin dünyasının gölgesinde şekillenen hayatın müziğidir. Forta, bu sürecin, Yonca Evcimik'le başladığını kabul etmektedir (Forta 2003).

1990'larda, eski şarkıcıların yüksek tirajlı satışlarının yanı sıra, kimi zaman eski şarkıcıların hâmiliğiyle, kimi zaman da

kendi kendilerine bu işe giren yeni isimler ortaya çıkmıştır. "Türk popunun patlaması" olarak adlandırılan dönemin başlangıç noktası, 1990 sonrasının pop müziğinin karakteristik özelliklerini yapısında barındıran Yonca Evcimik'in 1991 tarihli *Abone* adlı albümü olarak kabul edilmektedir (Meriç 1999:141). Bu albümün ulaştığı 2.500.000 adetlik satış rakamı (Dilmener 2003:350), kalıpların formüle edilerek taklidine dayalı bir müzik üretiminin dayanağı ve günümüze dek uzanan müzik üretim biçiminin habercisi olmuştur.

Ortaya çıkan bu yeni müzik anlayışı, yapay ses kaynaklarıyla üretilmiş techno-disco altyapının üzerine, yerel öğelerin, çoğunlukla da arabeskten devşirilmiş ezgilerin adeta yapıştırılmasından ibarettir. Böylesi bir yapı, Ziya Gökalp'in *"halk müziğimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği usulüne göre armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir müziğe sahip oluruz."* (Gökalp, 2002: 147) biçimindeki, Cumhuriyet döneminin müzik politikasına damgasını vuran görüşlerini hatırlatmaktadır.

Bu müzikal yapıyı, aşk acısının dile getirildiği sözler ile aslında hiçbir şeyin anlatılmadığı, sadece kafiye oluşturması amacıyla biraraya getirilmiş sözler tamamlamaktadır. Böylesi bir anlayışla üretilen müziğin çok sattığının görülmesi üzerine ise, bu kalıplar taklit edilerek günümüze dek (elbette kendi içinde göreli biçimde evrilerek) varlığını sürdürmüştür. 1990 yılında gerçekleşen ve etkisini 2000'li yıllarda hâlâ sürdüren "pop müzik patlaması", müzik endüstrisinin tüm kesimleri için, "işlerin iyi gittiği" yönünde bir görüş birliği ortaya çıkarmıştır. MÜYAP Başkanı Yaşar Kekava, 1990 yılının müzikal açıdan "pop müzik yılı" olarak geçtiğini belirtmiş, bunun sebebini de "yoğun beste ve söz üretimi" olarak göstermiştir. Arabeskin artık popülerliğini yitirdiği, Türk Sanat ve Türk Halk Müziğinin de eski ilgiyi görmediği, pop müziğin ise tırmanışa geçtiğini belirtmiştir (Dilmener 2003: 345).

Türkiye'nin pop müzikle yatıp, pop müzikle uyandığı gün-

lerde, MTV, Türkiye'de de Uzan Grubu'nun medya yatırımı olarak yayına başlamıştır. MTV, Uzan Grubu'nun sahip olduğu frekans üzerinden, Avrupa yayınlarının yeniden iletimi biçiminde Türkiye'deki izleyicileriyle buluşmuştur. Video kliplerle gerçek anlamda tanışmasını bu şekilde yaşayan Türkiye'de, müzik videolarının gördüğü ilgi ve pop müzik dalgası sonucunda, klip çekilmeye başlamıştır. Özel televizyon kanallarında yayınlanan programlarda bu kliplere yer verilmiştir. Gerek "pop patlaması"nın ortaya çıkardığı itici güç, gerekse kliplerin gördüğü ilgi Uzan Grubu'nu bir başka yatırıma yönlendirmiştir. 16 Ağustos 1994 tarihinde ilk Türkçe müzik kanalı olan Kral TV kurulmuştur (Dilmener 2003: 361-362).

Artık klibi olmayan şarkının satma şansı neredeyse yok gibidir. Müzik televizyonunun şöhret üretme ve satış artırma işlevi kısa sürede anlaşılmıştır. Bunun ilk örneğini de Tarkan oluşturmaktadır. Takıntılı bir Doğu-Batı sentezi projesi olarak karşımıza çıkan Tarkan, Sezen Aksu'nun da desteğini alarak 17 Mayıs 1994'te "A Acayipsin" adlı ikinci albümünü çıkartır. Yaymlanışından birkaç ay sonra Kral TV yayınlarının başlaması sayesinde, albümün satışları 1 milyonun üzerine çıkar (Dilmener 2003:361).

Artık, bir gecede şöhret olmanın yolu açılmıştır. Mirkelam, "seyredilen müzik" olgusunun tipik bir örneğidir. 25 Mayıs 1995'te ilk albümünü yayınlayan Mirkelam, müzik üretmekten çok, bir malı pazarlama mantığıyla hareket eden yapım şirketlerinin bir ürünüdür. Baştan sona hesaplı kitaplı bir sürecin sonucudur. Daha önce kimse tarafından tanınmayan Mirkelam, sürekli koştuğu klibi sayesinde ilk gün 200.000 adetlik bir satış rakamına ulaşmıştır. Mirkelam'ın albümü, Karacan Medya Yayıncılık tarafından yayınlanan Number One Dergisi'nin 31 Mayıs 1995 tarihli sayısının 10 şarkılık "Hit'ler" listesine 4. sıradan girmiştir. Söz konusu derginin bir sonraki sayısında ise bir numaraya yerleşmiştir (Tunca 1995: 65).

Naim Dilmener, Kral TV deneyiminin, müziğin önüne iki

ağır fatura çıkardığına işaret etmektedir. Bunlardan birisi, görselliğin artık tamamen müziğin önüne geçmesidir. "Artık 'ses' olmadan şarkıcı olunabilecek ama 'gençlik-güzellik' olmadan asla kapılardan içeri girilemeyecektir". Dilmener, Türkiye'nin ilk müzik televizyonunun yol açtığı ikinci ağır sonuç olarak ise, müzik endüstrisinin "klip tuzağı"na düşmesini göstermektedir. Süreç içerisinde, klip yayınları bir tarifeye bağlanmış, bedelini ödemeyenin klibi televizyonlarda yayınlanmamıştır. Klip yayınını promosyon yolu olarak gören müzik endüstrisi için, tüm prodüksiyon maliyetlerine yakın seviyelerde maliyetlerle klip çekimlerinin yapıldığı bu dönem, endüstrinin gelişiminde yeni ve alışılmadık bir aşamadır (Dilmener 2003:361-362).

Müzisyen Bülent Ortaçgil, müzik programı yapımcılarını kendi ifadesiyle "acınacak durumda" olarak nitelendirmektedir. Ortaçgil, yapımcıların hem müziğin geneli, hem de kliplerini gösterdikleri ve dinledikleri müziğin geçmişi hakkında yeterli birikim sahibi olmadıklarını düşünmektedir. Yapımcıların önemli karar alma noktalarında bulunmaları, dinleyiciyi en kolay erişebildiğini seçmek yönünde yönlendiren bir yayın politikasının benimsenmesine yol açmaktadır. (Solmaz 1996: 75).

Video Klip Kategorileri ve Top-10 Üzerine Bir İnceleme

Video klipler, daha önce de söz edildiği gibi, müzik endüstrisine hareket kazandırmak amacıyla, şarkıyı ve şarkıcıyı/grubu satma amacıyla oluşturulmuş araçlardır. 4-5 dakikalık zaman dilimi içinde, bir videoklip, rakibi olan diğer kliplerin etkisini yok ederek, izleyicinin dikkatini çekmeli ve *"sanatçının imgelerinin kurulmasına, canlandırılmasına ya da savunulmasına katkıda bulunmalıdır; bu imgelerin ve onunla bağlantılı ürünlerin satılmasını sağlamalıdır; ve belki de bir ya da birkaç dolaylı ya da dolaysız mesaj taşımalıdır"* (Abt 2000:127).

Video klipler, bu işlevlerini yerine getirirken kullandıkları zaman ve mekân, şarkıcının anlatıdaki rolü, anlatı yapısı gibi özellikler göz önünde tutularak çeşitli kategorilere ayrılmakta-

dır. Peyami Çelikcan, bu özellikleri göz önünde tutarak, video klipleri 4 ana kategoriye ayırmaktadır (Çelikcan 1996:218-242).

1. Yansıtıcı Video Klipler: Bu kategoriye dahil olan kliplerde, müziği icra eden kişi/grup, gerçek/yapay bir konser ortamı, kayıt stüdyosu veya prova sırasında müziği icra ederken gösterilir. Şarkıcı/grup, anlatı içinde bir oyuncu rolü üstlenmez.

2. Resimleyici Video Klipler: Resimleyici video kliplerde, şarkıdaki anlatı, görselleştirilir. Sözün yanında diğer müzikal unsurlar da resmedilir. Şarkıcı, hem anlatıcı hem de anlatıyı görselleştiren oyuncu konumundadır. Sözlerdeki anlatının yanı sıra, şarkıcının görüntüsü, enstrümanların görüntüleri gibi müzikal öğeler de gösterilir. Ağırlık müziğin icrasının gösterilmesinden çok, görsel düzenlemelere verilir.

3. Genişletici Video Klipler: Müzikal öğeleri gösterme amacı taşımazlar. Ses-görüntü arasındaki ilişkiyi genişleterek, anlatı yapısına yeni anlamlar yükleme amacı taşırlar. Şarkının sabit bir anlam taşımaması gerekmektedir. Bu türde, sözlerle anlatılanların her zaman görsel karşılığı yoktur. Aynı şekilde görüntünün de her zaman sözel karşılığı bulunmaz.

4. Ayırıcı Video Klipler: Ses ve görüntü arasında, genel olarak anlamlı bir ilişki bulunmaz. Bu ilişki, genel olarak anlamsız ya da çelişkilidir. Başka anlatı yapılarından sıkça alıntı yapılır.

1990'ların başında yeni bir form kazanan Türk pop müziğinin bugünkü konumunu anlayabilmek açısından bu kategoriler önem taşımaktadır. İzleyen bölümde, Türkiye'de gösterime sunulan video kliplere, yukarıda özetlenen kategoriler açısından bakılmaya ve bir tablo oluşturulmaya çalışılmıştır. İncelenen klipler, Türkçe video klip gösterimi yapan Kral TV adlı televizyon kanalının, izleyici oylarıyla belirlenen haftanın en çok izlenen 10 klibinin gösterildiği, 5 Kasım 2003 tarihli "Top 10" listesindendir:

Şarkıcı-Şarkı-Listedeki Sırası	Mekân	Zaman	Yan Karakterler	Şarkıcının klipteki konumu	Şarkının teması	Video klip türü
1. *Tarkan* Gülümse Kaderine	Belirsiz	Belirsiz	Var	Anlatıcı/ oyuncu	Aşk acısı	Resimleyici
2. *Petek Dinçöz* Beyaz Cam	Ev içi/mahalle	Belirsiz	Var	Anlatıcı	Aşk acısı	Resimleyici
3. *Funda Arar* Sevda Yanığı	Belirsiz	Belirsiz	Var	Anlatıcı	Aşk acısı	Genişletici
4. *Yıldız Tilbe* E mi	Nikâh salonu/ ev içi	Dün (flash back) Bugün	Var	Anlatıcı/oyuncu	Aşk acısı	Resimleyici
5. *Şebnem Ferah* Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler	Sahne	Belirsiz	Var	Anlatıcı	Aşk acısı	Yansıtıcı
6. *Emre Altuğ* Yalan	Dış mekân/ otomobil içi	Belirsiz	Yok	Anlatıcı	Aşk acısı	Genişletici
7. *Hakan Altun* Bir Telefon	İç mekân/ dış mekân	Bugün	Var	Anlatıcı/oyuncu	Aşk acısı	Resimleyici
8. *Deniz Seki* Yarım Kalan Aşk	Dış mekân/ belirsiz	Dün	Var	Anlatıcı/oyuncu	Aşk acısı	Ayırıcı
9. *İzel* Kendime Yaşayacağım	İç mekân	Bugün	Yok	Anlatıcı	Aşk acısı	Resimleyici
10. *Baha* Ölmeyen Şarkı	İç mekân/ dış mekân	Belirsiz	Var	Anlatıcı/oyuncu	Aşk acısı	Resimleyici

Simon Frith'e göre, pop müzikte şarkı sözü yazarları, müzik endüstrisinin önemli karar alma noktalarında bulunanların, klişeler üzerinde oluşmuş beklentilerine uygun biçimde söz yazmaktadırlar. Şarkı sözü yazarı, kişisel birikimine rağmen, biçimsel ve yapısal olarak birbirinin aynı sözler yazmaktadır. Frith, J. G. Peatman'ın pop şarkılarının sözlerini üç ana başlık altında incelediğinden söz eder:

- Mutlu aşk şarkıları,
- Aşk acısı şarkıları,
- Cinsel ilgiye dayalı, hikâyeleştirilmiş şarkı sözleri (Frith 1988:106).

Kral TV'nin "Top 10" listesine ilişkin şemalaştırmada da görüleceği gibi, incelenen şarkıların tamamı aşk acısı teması üzerine kurulu sözlere sahiptir. Yine bu 10 şarkıdan 6'sı resimleyici, 2'si genişletici, 1'i yansıtıcı, 1'i ayırıcı video klip kategorisine dahildir. Sadece aşk acısının anlatıldığı sözler, çoğunlukla izleyiciye başka bir okuma olanağı vermeyen bir formda görüntüye dönüşmektedir. Belli formüllere dayalı müzikal üretim, yine belli formüllere dayalı olarak görselleştirilmektedir.

Bu dağılımda en dikkat çekici olan ve bugün egemen olan müzik anlayışını kavrayabilmemize yardımcı olan en önemli bulgulardan birisi, 10 şarkıdan sadece 1 tanesinin yansıtıcı video klibe sahip olması; yani şarkının tek bir kişi tarafından icra edilmediğinin, müzisyenlerden oluşan bir grubun var olduğunun gösterilmesidir. Bu sonuç, bizi iki farklı noktaya taşımaktadır.

1. Daha önce de söz edildiği gibi, 1990 sonrasında ortaya çıkan ve günümüzde de egemen olan anlayışa göre müzikal üretim, ağırlıklı olarak yapay ses kaynaklarının kullanıldığı cihazlarla gerçekleştirilmektedir.

2. Şarkıcının arkasında çalan müzisyenler olsa bile, bunlar müzik endüstrisine egemen olan anlayışa göre, önem taşımamaktadır. Yaratılan star kültü herşeyden önce gelmektedir. Bunu da, dinleyicinin starla daha çok özdeşim kurarak daha "sadık" bir dinleyici haline getirilmek istenmesiyle açıklamak mümkün ola-

bilir. Günümüzde şarkıcıların artık sadece "şarkı satmadıkları", kendi adlarıyla üretilen parfümlerden tişörtlere dek bir dizi ürünle "markalaştıkları", öte yandan etkili birer reklam yıldızı oldukları göz önünde tutulacak olursa, bu stratejinin nedenleri daha iyi anlaşılabilir.

Üzerinde durulması gereken diğer bir sonuç ise, şarkıların sözlerinde işlenen temalardır. 10 şarkının tümünde, yan-anlatılara rağmen, merkeze alınan konu aşk acısıdır. Şarkıların tümünde vefasız/ilgisiz/terk etmiş/terk edilmeye zorlamış bir sevgiliden söz edilmesi düşündürücüdür. İncelenmeye çalışılan bu 10 şarkı, günümüzde egemen olan popüler müzik anlayışında işlenen yegâne temanın "aşk" olduğunu göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Tüm bunlar, bir kez daha Adorno'nun kültür endüstrisi ile popüler müziğe yönelik tespit ve eleştirilerini göz önünde bulundurmamız gerektiği göstermektedir. Adorno, her ne kadar üretim aşamasında bireysellik kırıntıları bulunsa da, müzik üretiminin endüstrileştiğini belirtiyordu. Müziğin endüstrileşmesi, promosyon aşamasında kendisini gösteriyordu (Adorno 1999: 69-76).

Yaşadığımız dünya göstermektedir ki, müzik üretimi var olanı onayan ve olumlayan örneklerle, birbirinin tekrarından öteye geçememektedir. Adorno ve Horkheimer'in söylediği gibi *"bugün kültür her şeyi birbirine benzetiyor. Sinema, radyo, dergiler bir sistem oluşturuyor. Her alan kendi içinde ve diğerleriyle uyum sağlıyor"*. (Adorno ve Horkhemier 1996:1) Yaklaşık 200 yıldır bireysel bir deneyim olmaktan çıkan müziğin üretim aşaması gibi, anlatmak istedikleri de artık bireysel deneyimlerimizin ötesine geçiyor. Görüntüler bize şarkıdan ne anlamamız gerektiğini telkin ediyor, "örselenmiş" bir hayatı değiştirecek olan tek öznenin insanın kendisi olduğu gerçeğini gizlemeye çalışıyor.

Kaynakça

Abı, D. (2000) "Müzik Klipleri: Görsel Boyutun Etkisi", *Popüler Müzik ve İletişim*, der. James Lull, Çev. Turgut İblağ, ss. 125-143, Çiviyazıları, İstanbul.

Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (1996) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, C. 2, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

_____ (1999) "Popüler Müzik Üzerine", Çev. Evren Çelik, ss. 69-76, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 9, İstanbul.

Forta, B. (8 Temmuz 2003) Kişisel görüşme, İstanbul.

Berkay, C. (17 Temmuz 2003) Kişisel görüşme, İstanbul.

Çelikcan, P. (1996) *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*, Yansıma, Ankara.

Dilmener, N. (2003) *Hafif Türk Pop Tarihi - Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Frith, S. (1988) *Music For Pleasure-Essays In The Sociology of Pop, Routledge*; New York, 1988.

_____ (2000) "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi, *Popüler Müzik ve İletişim*, der. James Lull, Çev. Turgut İblağ, ss. 71-106, Çiviyazıları, İstanbul.

Gendron, B. (1998) "Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor", *Eğlence İncelemeleri*, der. Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, ss. 40-61, Metis Yayınları, İstanbul.

Gökalp, Z. (2002), *Türkçülüğün Esasları*, Toker Yayınları, Ankara.

Karabey, M. (1999) "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı", *Cumhuriyetin Sesleri*, der. G. Paçacı, ss. 168-173, Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı, İstanbul.

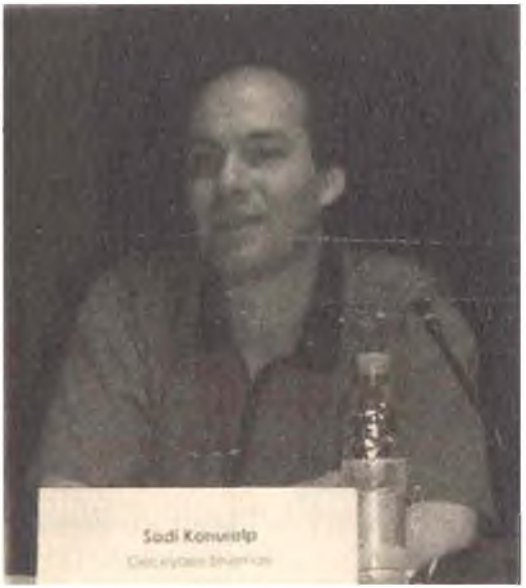
Lull, J. (2000), *Popüler Müzik ve İletişim*, Çev. Turgut İblağ, ss. 11-47, Çiviyazıları, İstanbul.

Meriç, M. (1999) "Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış", *Cumhuriyetin Sesleri*, der. G. Paçacı, ss. 132-141, Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı, İstanbul.

Negus, K. (1996) *Popular Music In Theory: An Introduction*, Polity Press, Cambridge, 1996.

Solmaz, M. (1996) *Türkiye'de Pop Müzik - Dünü ve Bugünü İle Bir İnfilak Masalı*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tunca, H. (1995) *Mirkelam Nereye Koşuyor*, Açı Yayınları, İstanbul.


Sadi Konuralp

SADİ KONURALP'İN FİLM MÜZİĞİ ÇALIŞMALARINA KATKISI

Ahmet GÜRATA

Sinemanın önemli ögelerinden biri olan müzik, bugüne kadar sinema araştırmaları adı verilen akademik alanda hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Bu nedenle de, müziğin sinemadaki kullanımı ve işlevlerinin yeterince anlaşıldığını söyleyemeyiz. Bunun ardında pek çok neden yatmaktadır. Bu nedenlerin en başında, izleyicilerin –en azından çoğunluğunun– görüntü ve diyalog gibi anlatı ögelerini değerlendirmekle birlikte, müziği yeterince dikkate almamaları bulunur. Film müziği üzerine İngilizcede yayınlanan temel başvuru kaynaklarından birinin başlığında vurgulandığı gibi, bu müzikler "duyulmayan ezgiler"dir (Gorbman 1987).[1]

Film müziğiyle ilgili araştırmaların, genel anlamda akademik çalışmaların kıyısında yer aldığını söyleyebiliriz. Zira, bu alan özel bir bilgi donanımını gerektirmektedir. Sinema araştırmacıları, bir anlatı ögesi olarak müziği tamamen dışlarken, müzikologlar da film müziğini çoğunlukla daha düşük standartlara sahip bir tür olarak değerlendirmişlerdir. Oysa, film müziği hem sinemanın gücüne ve büyüsüne etkide bulunan unsurların başında yer almakta, hem de etkileyici ve canlı bir tür olarak müzik piyasasında önemli bir konumda bulunmaktadır.

Film Müziği Konusundaki Temel Yaklaşımlar

Film müziğinin değerlendirilmesine ilişkin pek çok farklı yaklaşım bulunmaktadır. Claudia Gorbman, sözünü ettiğimiz *Duyulmayan Ezgiler: Anlatısal Film Müziği* (1987) başlıklı yapıtında, izlerkitlesine göre film müziği araştırmalarını beş ana gruba ayırmaktadır:

[1] Film müziği konusunda son yıllarda yayınlanmış diğer yapıtlardan bazıları şunlardır: Kalinak 1992; Finn 1992; Brown 1994; Donnelly (ed.) 2001.

1. Müzikal açıdan yapılan değerlendirmeler: Bu araştırma türüne göre, film müziği farklı müzik türlerinden yalnızca birisidir ve diğer işlevleri dikkate alınmaz.

2. Film izleyicisi ya da piyasa için yapılan değerlendirmeler: Bu alanda verilen örnekler ise çoğunlukla *soundtrack* koleksiyoncularına yöneliktir. Müziğin işitsel niteliği, bireysel performans vb. ögelerle ilgilenir.

3. Akademik değerlendirmeler: Belirli bir müzikal skorun filmin içerisinde nasıl işlev gördüğünü inceler.

4. Kültürel değerlendirmeler: Film müziğini kültürel ve tarihsel bağlamı içerisinde ele alır.

5. Gazete-dergi yazıları: Bunların çoğunluğunu film eleştirisinde müziğe de değinen yazılar oluşturur. Bu değerlendirme türünde müzik, işlev ve üslubunun amaca uygunluğu açısından ele alınır.

Bu yaklaşımlardan akademik değerlendirmeler üzerinde duracak olursak, K.J. Donnelly'nin çalışmasından hareketle, sıklıkla başvurulan başlıca iki yöntemden sözedebiliriz: 'Göstergebilim' ve Gorbman'ın müzikal değerlendirme başlığı altında ele aldığı 'müzikoloji'. Film müziği incelemesinde göstergebilimsel yaklaşım, kültürel kodlar üzerinde odaklanır. Film müziğinin, tanıdık/uylaşımsal ögeleri aracılığıyla belirli bir çerçevede izleyiciyle nasıl iletişim kurduğuyla ilgilenir. Bu yaklaşımda, film müziği tamamen iletişimsel değere sahip, işlevsel bir öge olarak değerlendirilir ve müziğin izleyiciye sunulduğu bağlamda ne tür bir anlam taşıdığı ele alınır. Ayrıca, filmde farklı temaları vurgulayan çeşitli kültürel müzikal kodlar değerlendirilir. Buna karşın, ağırlıklı olarak görüntü üzerine odaklanan göstergebilimin, çoğu zaman görsel ve işitsel kodlar arasındaki yakın ilişkiyi gözardı ettiği gözlenmektedir.

Müzikoloji ise, film müziğini çoğunlukla üretim bağlamında ve klasik konser salonunda sunulan orkestra müziğiyle ilişkili olarak ele alır. Müziğin, üretici ile izleyici arasında iletişimi sağlayan bir 'metin' olmanın ötesinde, 'anlam'ı daha belirsiz

olan ve kapsamını aşan karmaşık bir süreç olduğunu savlar. Ağırlıklı olarak 'sanat' müziği üzerine odaklanan müzikoloji, müziğin soyut özü olarak notasyonla ilgilenir. Bu çerçevede, yapısal uyum (akor değişimleri ve notalar arasındaki ilişkiler) ve farklı müzikal parametreler *(diklik* [pitch]: bir sesin incelik ya da kalınlık derecesi; *yinelenim* [frequency]: sesin saniyedeki titreşim sayısı) üzerinde durulur. Öte yandan, film müziği, özellikle de klasik Hollywood sinemasında müzik, ondokuzuncu yüzyıl konser müziğine dayanmakla birlikte, formu ve işlevi bu müzikten farklıdır. Film müziği daha parçalı bir yapıya sahiptir ve anlamı müziğin mantığıyla olduğu kadar filmin mantığıyla da yakından ilişkilidir (Donnely 2001).

Bunların yanısıra, film müziğini kültürel ve tarihsel bağlamı içinde ele alan kimi akademik araştırmalar bulunmakla birlikte, alanda önemli bir boşluğun olduğunu ve yayınların son derece sınırlı olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye'de Film Müziği Araştırmaları ve Sadi Konuralp'in Çalışmaları

Türkiye'ye baktığımızda ise, gerek akademik alanda, gerekse basında, film müziğiyle ilgili araştırmaların yok denecek kadar az olduğunu gözlemliyoruz. Akın Ok'un, ağırlıklı olarak söyleşilere dayanan, *Türk Sinemasında Film Müzikleri* (1995) adlı kitabını bir yana bırakacak olursak, en azından kitap boyutunda herhangi bir çalışma göremiyoruz. İşte böyle bir ortamda, Sadi Konuralp'in 1980'lerin sonundan itibaren çeşitli yayın organlarında başlayıp, üniversite bünyesinde sürdürdüğü çalışmaları ayrı bir değer kazanıyor. Kuşkusuz bu çalışmaların en önemli niteliklerinden biri yukarıda anılan farklı izlerkitlelerin tümüne birden hitap edebilme gücüdür. Bu, Sadi Konuralp'in özgün birikiminden kaynaklanan bir durumdur. Bu niteliğiyle de, sözkonusu çalışmalar farklı kesimlerin ilgisini bu alana çeken öncü çabalardır. Bunun yanısıra Konuralp'in çalışmaları, fark edilmeyeni görünür, duyulmayanı duyulur kılmakla kalmayıp, genel

anlamda sinemaya başka bir gözle bakmamızı sağlıyor.

Kuşkusuz bütün bu çalışmaları bir yazının dar sınırları çerçevesinde değerlendirebilmek olanaklı değil. Bu nedenle, Sadi Konuralp'in yıllardır üzerinde titizlikle çalıştığı ancak bir türlü son noktayı koyamadığı film müziği üzerine kapsamlı kitap çalışmasının taslaklarından ve çeşitli dergilerde yayınlanan yazılarından hareketle, bir genel çerçeve sunmaya çalışacağım. Bunu yaparken de, ana hatlarıyla Sadi'nin en önemli çalışmalarından birini oluşturan kitabının taslak planından hareket edeceğim. Yazıda anılan makalelerin künyelerini ise yazının sonunda bulabilirsiniz.

Değerlendirmeye, *Film Müziği* başlığıyla anabileceğimiz kitap çalışmasından başlamak yerinde olur. Sanırım aramızdan pek çoğu bu çalışmayı sabırsızlıkla bekliyor ve bir türlü yayına hazır olmayışı nedeniyle de zaman zaman Sadi'ye takılıyorduk. Elbette, bu gecikmenin başlıca nedeni, onun çalışmayı ihmal etmesi değil, tam tersine yazdıklarının üzerinde incelikle ve ayrıntıyla çalışmasıydı. Bu nedenle, kitap için hazırladığı giriş yazısında okurlardan iki konuda özür diliyor Sadi. Birincisi, bazı kısımların sık sık tekrar edilmesi: "Ben bu eserle film müziğini değişik açılardan ele almak istedim. Ancak bir bakıma konu çok geniş olduğundan eser çok dağıldı ve aynı zamanda çok da girift bir konu olduğundan bazı şeyler tekrar tekrar yazılmak zorunda kalındı". İkinci olaraksa kitapta müzik notalarına ya da müziğin kendisine yer veremeyişine üzülüyor. Bu konuda da bir not düşmüş: "Bu sebeple okuyucu kitapta sözü edilen örneklerin ya plaklarını bulup dinlemeli, ya videolardan direkt filmi izlemeli, ya da hafızası güçlü biri ise sadece anımsamakla geçivermeli. Bu olanaklardan yoksun bir okuyucu için en son çare ise; bunları okumakla kalmaları, daha sonra bir olanak ellerine geçtiğinde kitabı anımsamalarıdır".

Bu önemli yapıtın taslak planına bağlı kalarak Sadi Konuralp'in film müziği çalışmalarını şu başlıklar altında değerlendirebiliriz:

1. **Film Müziğinin Tarihçesi**: *Film Müziği* kitabı konunun ayrıntılı bir tarihçesiyle başlamaktadır. Kitabın bu bölümüne kaynaklık eden yazıların bir bölümü daha önce *25. Kare* dergisinde yayınlanmıştır. Bu yazılardan ilki, 1991'de sözkonusu derginin ikinci sayısında yeralan "Sessiz Sinemada Müzik" başlıklı yazıdır. Bunu yedi yıllık bir aradan sonra aynı derginin 25. ve 26. sayılarında iki bölüm halinde yayınlanan "Sesli Filmlerde Film Müziği" izler. Bu yazılar, Sadi Konuralp'in bu alandaki çalışmalarına yıllar önce oldukça planlı ve adeta kitabının planını gözeterek başladığını göstermektedir.

Tarihçe bölümünde, Amerikan ve Avrupa sinemasında film müziğinin yanısıra, diğer ülke sinemalarına, özellikle de güçlü bir film sanayiine sahip Hindistan'a, geniş yer ayrılmış, Türkiye'deki film müziği çalışmaları da ayrıntılı olarak işlenmiştir. Türkiye'de film müziğinin tarihi, kitapta beş bölüm halinde incelenmiştir:

1. Sessiz Film dönemi (1897-1931)
2. Şarkılı Melodram ve Operet dönemi (1931-1938)
3. Yeniden Skorlama dönemi (1938-1950)
4. Sinemacılar dönemi (1950-1960)
5. 1960-1990 dönemi

Bu dönemlerden, sessiz film ve sesliye geçiş dönemleri, Sadi Konuralp'in 27 Haziran 2003'de "5. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı"nda sunduğu bildiride işlenmiştir. Kitap taslağında dağınık olarak yer almakla birlikte, "Türk Sinemasında Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri" Sadi Konuralp tarafından mercek altına alınmış ve bu çalışma *İletişim* dergisinde 1999 yılında yayınlanmıştır.

2. **Film Müziğinin Temel İşlevleri:** Tarihçenin ardından kitapta bir genel değerlendirme bölümü yeralıyor. Burada ise öncelikle film müziğinin temel işlevlerine değiniliyor. Bu çerçevede, üç temel işleve vurgu yapılıyor:

- Seyirciyi konu içine sokmaya çalışır ve tempoyu sağlar

(tecimsel)

- Sinema dilini kendi varlığı ile daha da pekiştirir (sanatsal)
- Filmi film yapar.

Sadi Konuralp, bu bölümde ayrıca, film müziklerinin değerlendirilmesi için ayrıntılı bir çizelge sunuyor. Film müziğinin yukarıda anılan üç temel işlevinden her birini 1'den (çok kötü, rezalet), 14'e (fevkalâde) kadar giden bir skalada ele almayı öneriyor. Sadi'den beklenebilecek derecede kapsamlı bu skalada "vasat ama idare eder", "iyi ama daha iyi olabilirdi" gibi kategoriler de yeralıyor. Ancak, kitapta film müziklerinin incelenmesinde bu türden bir değerlendirilmeye gidilmiyor, müzik skorlarının en göze çarpan yönleri belirtilerek, sonuçlar okuyucuya bırakılıyor.

Bu değerlendirmenin ardından, film müziğinin hazırlanış tekniği, müzik teknikleri, besteci seçimi ve film müziğinin belirlenmesi (spotting) ile ilgili bölümler yer alıyor. Bu konular, çeşitli örneklerle ayrıntılı olarak değerlendiriliyor. Bu bölümlerin temelini, Konuralp'in Ankara Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi İletişim Fakültelerinde verdiği ve konuk olarak katıldığı "Film ve Televizyon Yapım Yöntemleri", "Müzik" ve "Sinema ve Televizyonda Müzik" derslerinin notları oluşturuyor. Kitabın yayını, kuşkusuz, bu türden derslerde kullanılacak kaynak kitap konusunda önemli bir boşluğu dolduracaktır.

3. Film Türlerine Göre Film Müziği: Kitapta film türlerine göre film müziğine de kapsamlı bir bölüm ayrılmış. Bu bölümde western, korku ve bilim-kurgu türleri incelenmiş. Sadi Konuralp'in özellikle "Korku Sinemasında Film Müziği" konusundaki yazıları için *Geceyarısı Sineması* dergisinin 5, 6 ve 13. sayılarına başvurulabilir.

Kitapta son olarak, "Arabesk Filmlere Müzik", "Müzik İçin Yapılan Filmler" ve "Televizyonda Dizi Film ve Film Müzikleri" konuları yer alıyor. Bu arada son bir parantez açıp, Sadi Konuralp'in *Geceyarısı Sineması*'nın 9. sayısında (2001) yer alan

ve "Seslendirmelerde Film Müziği Katliamı" başlığını taşıyan yazısına değinelim. Televizyon seslendirmelerinde orijinal müzik ve efekt kayıtlarının temin edilememesi nedeniyle yaşanan garip durumu aktaran bu yazısında Sadi, "filme ilgili ilgisiz müzikler konulduğundan, bu yüzden de filmin seyredilebilirlik kalitesinin sıfıra düştüğünden" yakınıyor. Hepimizin paylaştığı sıkıntıyı şu sözlerle dile getiriyor: "Bütün bunların dışında kötü tercüme, kötü distribüsyon (seslendirme işleminde hangi karakteri kimin seslendireceğinin saptanması), kötü diksiyon, kötü senkronizasyon da eklenince, filmleri mümkün olduğunca orijinal seyretmek zorunda kalıyorum. Filmi tam olarak anlayıp anlamamak umurumda değil. Yeter ki filmden zevk alayım."

Film Zevki ya da Amatörün Tutkusu

Buraya kadar Sadi Konuralp'in on yıldan fazla bir süreye yayılan, çeşitli eğitim ve yayın çabalarıyla sürdürülen, film müziği konusundaki ufuk açıcı çalışmalarının özet bir dökümünü sunmaya çalıştım. Kuşkusuz, bütün bu çalışmalar önemli bir bilgi birikimine dayanıyordu. Üstelik onu yakından tanıyanların bildikleri gibi, bu birikim yalnızca sinema ve müzikle sınırlı değildi. Sadi Konuralp kimya alanında lisans ve yüksek lisans eğitimi görmüş, bir süre bu alanda çalışmıştı. Bu anlamda, onun film müziği konusundaki çalışmalarını, konunun eğitimini almamış bir amatörün çabaları olarak değerlendirebilir miyiz? Çalışmalarının boyutu ele alındığında "amatör" sıfatı haksız bir yakıştırma gibi duruyor kuşkusuz. Ancak, "amor" (aşk) sözcüğünden türeyen "amatör" nitelemesinin Latince karşılığının "âşık" (bir şeye tutkuyla, sevgiyle bağlı kişi) olduğu gözönüne alındığında bu sıfat bana çok da yakışıksız gelmiyor. Gerçekten de Sadi yaptığı işe tutkuyla sarılmıştı. Aynı zamanda besteleri de bulunan bir müzisyen ve kelimenin tam manasıyla sıkı bir sinefildi. Bu sonuncusunun akademik alanda etkinlik gösteren araştırmacıların giderek yitirdikleri, belki de hiçbir zaman sahip olmadıkları, önemli bir özellik olduğunu düşünüyorum. Araştır-

ma-inceleme merakı ve hevesi ise dillere destandı. Bu nitelikleriyle de kuşkusuz usta bir kalemdi. Çalışmaları ise, bundan ötürü, sıradan izleyiciden akademisyene, kült film izleyicisinden müzikologlara kadar her kesime hitap etmeyi başarıyordu. Dileyelim onun öncü çabaları geniş kesimlere ulaşabilsin ve bu sayede film müziği alanında yeni ve özgün çabalar yeşersin.

Kaynakça

Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones: Reading Film Music.* Berkeley: University of California Press.

Donnelly, K.J. (ed.) (2001) *Film Music: Critical Approaches.* NY: Continuum.

Finn, Caryl (1992) *Strains of Utopia: Hollywood Film Music.* Princeton: Princeton University Press.

Gorbman, Claduia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music,* Londra: BFI.

Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score: Narrative Film Music.* Londra: University of Wisconsin Press.

Ok, Akın (1995) *Türk Sinemasında Film Müzikleri,* İstanbul.

Sadi Konuralp'in Film Müziği Konulu Çalışmaları

"Sessiz Sinemada Müzik", *25. Kare,* sayı: 2 (1991), s. 30-33.

"Sesli Filmlerde Film Müziği-I", *25. Kare,* sayı 25 (1997), s. 69-74.

"Sesli Filmlerde Film Müziği-II", *25. Kare,* sayı 26 (1998), s. 73-79.

"Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri", *İletişim,* sayı 99/2, (1999), s. 61-72.

"Müziğin Çalması Başlayınca Bıçağını Çek! Goblin", *Geceyarısı Sineması,* sayı 2 (1998), s. 26-31.

"Korku Sinemasında Film Müziği: 30'lu Yıllar", *Geceyarısı Sineması,* sayı 5 (1999), s. 20-25.

"Korku Sinemasında Film Müziği: 40'lı Yıllar", *Geceyarısı Sineması,* sayı 6 (2000), s. 6-11.

"Giallo Filmleri ve Müzikleri", *Geceyarısı Sineması,* sayı 7 (2000).

"Kişisel Bir Yakınma-Seslendirmelerde Film Müziği Katliamı", *Geceyarısı Sineması,* sayı 9 (2001), s. 33-35.

"Film Müziğinde Ondes Martenot, Theremin ve Diğer Elektronik Zamazingolar", *Geceyarısı Sineması,* sayı 10 (2001), s. 38-45.

"Özel Efektlerinden Müziklerine Godzilla ve Diğer Japon Canavar Filmleri", *Geceyarısı Sineması,* sayı 11 (2001).

"Korku Sinemasında Film Müziği: 50'li Yıllar", *Geceyarısı Sineması,* sayı 13 (2002), s. 21-25.

"Animede Müzik", *MangAnime,* sayı 1 (2003).

Not: Bu listenin hazırlanmasında Levent Cantek'in hazırladığı Sadi Konuralp kaynakçası temel alınmıştır.


EDİZ HUN
Önder SOMER
Nedret GÜVENÇ
ve
HÜLYA KOÇYİĞİT
Rejisör :
ORHAN AKSOY
Eser
KERİME NADİR
Samanyolu
TAMAMEN RENKLİ

TÜRK SİNEMASININ ŞARKILI MELODRAM VE ARABESK FİLMLERİNDE FİLM MÜZİKLERİ

Sadi KONURALP

Şarkılı melodram ile arabesk filmlerinin içeriklerine ve duygu sömürücü olduklarına dair çok yazı yazılmıştır. Fakat bu filmlerdeki müziğin kullanımı üzerine araştırma ya da inceleme yazısı bulmak pek mümkün değildir. Özellikle arabesk filmler için sadece "Arabesk müzik bir müzik türü müdür?" sorusuna cevap arama çabaları olmuş ama asla bunların filmlerde kullanılma yöntemleri ile uğraşılmamıştır.[1] Artık devrini tamamlamış olan bu film türlerine bu açıdan kısaca bir göz atmanın zamanı gelmiştir.

Bu nedenle yazıda, bu tür filmlere siyasal ve sosyal boyutlarından ziyade farklı açılardan –ve en başta müzik açısından– yaklaşılması denenecek, böylelikle müzik görüntü ilişkisine dayalı olarak, bu filmlerdeki genel üslup farklılıkları ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Emel Sayın, Gönül Yazar, Neşe Karaböcek gibi şarkıcıların oynadıkları filmler şarkılı melodram olarak kabul edilebilirse de, bu yazıda bunlar şarkıcı filmleri olarak görülüp, incelenen film türleri arasına dahil edilmemişlerdir. Oysa ki ileride bahsedileceği gibi, arabesk filmleri aslında şarkıcı filmleridir. Bu bakımdan şarkılı-melodram filmleri ile arabesk filmlerinin karşılaştırılmasını, elmayla armudun karşılaştırılması olarak görüp buna itiraz edenler olabilir. Ancak bu karşılaştırma, Türk sinema tarihi içerisinde bu filmlerin birbirini izlemesinden ötürü yapılmıştır. Yine en başta belirtmek gerekir ki, yazının asıl ilgi odağını, fon müziği olarak adlandırılan müzikler teşkil edecektir. Şarkıların görüntü ile olan ilişkilerine yeri

[1] Örneğin *Gelişim Sinema* dergisinin Ocak 1985 tarihli sayısında "Arabesk Dosyası" hazırlanmış, ne var ki, yazılarda daha çok arabesk modasının geçici bir moda olup olmadığı üzerinde durulmuş, sadece iki yazıda (biri Burçak Evren'in diğeri de Oğuz Adanır'ın) arabesk filmlerine eğilinmiştir.

geldiğinde bakılacaksa da, bunların nitelikleri ya da sözleri üzerinde durulmayacaktır.

Şarkılı-melodram filmlerinin başlangıcı ilk Türk sesli film *İstanbul Sokakları*'na (1931, Ertuğrul) kadar uzanmakta ise de, bu yazının kapsamına 60'lı yılların sonları ile 70'li yılların ilk yarısına ait olanları, özellikle de renkli olanları girmektedir. Böyle bir kısıtlama yapılmasına gösterilebilecek ilk neden, gerçekten de bu zaman aralığı içerisinde, bu tür filmlerde göze çarpan üslup benzerliklerinin bulunmasıdır. Hattâ kimi zaman, tıpkısı diyebileceğimiz derecede birbirlerine benzemeleri, bunları bir tür-filmi haline getirmiştir. Konular 40'lı ve 50'li yıllara ait filmlerde de aynı olabilir, ancak tarzın, üslubun tam oturduğu dönem, yine bu incelenilen aralıktır.

İlk olarak, bu filmlerin hemen hepsi Acar Film laboratuarlarında banyo edilmiştir. Acar Film'in renk işlemesinden ortaya çıkan görüntülerde macenta tonunun hâkimiyeti vardır. Bunun dışında renkler biraz abartılı ve hattâ sature (doygun) olarak nitelenebilir. Bu tarz renk anlayışını ister kitsch olarak kabul edelim, ister Türk sinemasının laboratuvar işlemlerinin yetersizliği olarak görelim, ister *Abdurrahman Color* diyerek bunu özel bir sistem olarak kabul edelim[2], sonuç ne olursa olsun, bu şekildeki görüntüler, şarkılı-melodram filmlerine ayrı bir hava vermiştir. Oysa siyah-beyaz olarak çevrilen şarkılı-melodramlarda bunu bulabilmek imkânsızdır. Renkli filme geçiş şarkılı sahnelere ayrı bir estetik getirmiştir: Örneğin kadın şarkıcının görüntüsünün prizmadan geçirilerek filme alınması ve sonuçta ortadaki kafanın etrafında 4-5 kafanın sağa sola dönmesi; polarize filtreler yardımıyla, sahnedeki projektörlerin çarpı şeklindeki parlamalarının döndürülmesi vs.

Siyah-beyaz ile renkli şarkılı-melodram filmlerini birbirinden ayıran ikinci unsur olarak, filmlerdeki şarkıları okuyanları gösterebiliriz. Kadın oyuncuların şarkıları siyah-beyaz dönem-

[2] Nilgün Abisel bu terimin sinemacılar arasında yaygın olduğunu belirtmektedir (1994: 105).

de Sevim Şengül tarafından okunmaktayken, renkli dönemde Belkıs Özener tarafından okunmuştur.[3] Erkek oyuncular içinse, siyah-beyaz filmlerde belli bir şarkıcı tercih edilmemiş (genelde Alâeddin Yavaşça ve Alâeddin Şensoy) fakat Eyüp Uyanıkoğlu, renkli filmlerde erkek oyuncuların vazgeçilmez sesi olmuştur.[4]

Bu acıdan şarkılı-melodram filmlerimiz ile Hint sinemasının şarkılı filmleri arasında bir paralellik kurabiliriz: Hint sineması, sesli filme başladığı ilk yıllardan itibaren şarkılı film yapma yolunu tutmuştu ve bu yolda ilerlemeyi de halen sürdürmektedir. İlk başlarda şarkıları oyuncular söylemekteydi. Fakat iyi oynayan, iyi görüntü veren, iyi dans eden ve aynı zamanda iyi şarkı söyleyen oyuncular bulabilmek kolay değildi. 1940 ortalarında bu sorun playback tekniğiyle çözümlendi. Filmdeki oyuncuyu bu şekilde artık tiyatrocular seslendiriyor, oyuncunun şarkılarını profesyonel şarkıcılar okuyordu. Ancak sinema endüstrisinde çalışan şarkıcıların sayısının oyuncu sayısına göre az oluşu, filmlerde hep aynı kişilerin şarkı söylemesini gerektiriyordu. Yine de seyirci bundan hiç rahatsızlık duymadı. Onlar için mühim olan perdedeki oyuncuydu. Lata Mangeshkar, Kishore Kumar, Mohammed Rafi bu playback şarkıcıların arasında en önemlileridir. Kishore Kumar 1987'deki ölümüne dek tüm Hint-Urdu film şarkılarının yaklaşık %60'ını okumuştur. Lata Mangeshkar, 1940'tan itibaren hemen hemen tüm kadın oyuncuların şarkılarını söylemeyi üstlenmiştir. Dünyada en çok sesi kaydedilen şarkıcı unvanına sahiptir. Söylediği şarkı sayısı

---

[3] Sevim Şengül, renkli filmlerin ilk kısımlarında şarkı söylemiş, bunun dışında daha önceki filmlerde okuduğu ses kayıtları başka filmlerde de kullanılmıştır. Ancak renkli filmlerde ağırlık Özgener'dedir. Kamuran Akkor da yine renkli dönemlerde sesi kullanılan bir başka şarkıcıdır. Sadece Türkan Şoray filmlerine ses veren sanatçılar için Atilla Dorsay'ın *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını* adlı eserinin arkasındaki Agah Özgüç ve Yahya Kardaş tarafından hazırlanan eke bakınız.

[4] Tabii istisnalar da mevcuttur. Esin Engin ve Yıldırım Gürses, erkek oyuncuların şarkılarını okuyan diğer şarkıcılardandır. Ne var ki, bu tür filmlerde kadın karakterler daima ön planda olduklarından, şarkı söyleyenler çoğunlukla kadın olmaktadır.

iki binin üstündedir.[5]

Bütün bunlara göre, Belkıs Özener'i Türkiye'nin Lata Mangeshkar'ı olarak kabul edebiliriz. Aynı şeyi seslendirme için de söyleyebiliriz: Erkek rollerinde Ediz Hun, Kartal Tibet, Cüneyt Arkın, Murat Soydan; kadın rollerinde Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi oyuncular bulunmasına karşın, genelde seslendirmelerde erkek karakterler Hayri Esen, Abdurrahman Palay ve Toron Karacaoğlu; kadın karakterler ise Jeyan Mahfi Ayral ve Nevin Akkaya tarafından seslendirilmektedir.

Türk seyircisi de, Hint seyircisi gibi ne demirbaş şarkıcılardan ne de demirbaş seslendirme sanatçılarından rahatsızlık duymuştur. Hattâ kimi filmlerde kadın oyuncunun şarkılarının birden fazla şarkıcı tarafından okunduğu da olmuş ama seyirci bunu asla yadırgamamıştır.

Ancak bu benzerliği daha ileri götürebilmek mümkün değildir. Hint sinema endüstrisi, Yeşilçam'a kıyasla daha gelişkin olduğundan, müzik hazırlanmasında sağlam bir alt yapı oluşturmuştur. Yerli filmlerimizde şarkılar çoğunlukla gazinolarda söylenirken, Hint filmlerinde böyle bir zorunluluk aranmaz ve filme bir müzikal hava verilerek hemen her yerde söylenir. Şarkılar söylenirken görüntüde müzik aletlerini gösterme zorunluluğu yoktur. Oysa yerli filmlerde böyle bir kaygı mevcuttur. Sırf gösterilmek üzere sahneye ilgili ilgisiz müzik aletleri yerleştirilir. Öyle ki, sahnede piyano görülür fakat şarkıdaki orkestradan asla piyano sesi duyulmaz.

Ama renkli melodramlara tür-filmi olma özelliğini veren asıl unsur, hiç şüphesiz, şarkıların dışında kullanılan fon müzikleridir. Bu müzikler, çoğunlukla filmde okunan şarkıların enstrümantal olarak yorumlarını, aranjmanlarını içerirler ve şarkılı-melodram filmlerinin hemen hepsinde aynı özellikleri

[5] Hint sinemasında film müziği ile ilgili kısımlar için Renu Thamma'nın *Cinema and Film Music - An Indian Perspective* adıyla Temmuz 1995 tarihinde internetteki rec.music.indian.misc haber grubuna gönderdiği yazı dizisinden yararlanılmıştır.

taşırlar; çünkü bunlar genelde tek bir besteciye, Metin Bükey'e aittir. Bu tür müzikleri, filmlerde yer alan diğer müziklerden, şarkılardan ayırmak amacıyla, bu yazıda bunlar melo müzik olarak anılacaktır.

Samanyolu şarkısının bestecisi olarak ünlenen Metin Bükey[6], 1953'ten 1980'e kadar geçen süre içerisinde Türk film müziği alanında etkin bir rol oynamıştır. Kaynaklarda 2000'den fazla filme müzik yaptığı belirtilmekteyse de (Özgüç, 1995 b), tam sayı belli değildir.[7] Bunun dışında Kemal Film'de müzik direktörü olarak çalıştığı yıllarda bazı filmlere müzik döşemiştir (döşeme müzikten ileride bahsedilecektir); yani bu filmlerin jeneriklerinde ismi bulunmasına karşın, özgün müzikleri bulunmamaktadır. Ayrıca, melodram filmlerinin yapılma hızının, şarkıların ve fon müziklerinin hazırlanma hızının kat kat üstünde olmasından ötürü, ister istemez müzikler birden fazla filmde tekrar tekrar kullanılmıştır. Müziğin tekrar tekrar kullanıldığı bu filmlerdeki jeneriklerde Metin Bükey adının gözükmesi, Bükey'in filmografisinde büyük bir şişkinliğe neden olmuştur.

Metin Bükey, siyah-beyaz dönemde de filmlere müzik hazırlamıştır ancak vurmalı çalgıların filmde vurgulama amacıyla kullanılması, müziklerin daha çeşitli enstrümanlarla çalınması hep renkli dönemde gerçekleşmiştir.

Metin Bükey'in filmlere hazırladığı müzikler ya da aranjmanlarda ud, kanun gibi Türk müziğinin çalgıları bulunmaktaysa da genelde melodilerde piyano, ksilofon, keman, akordeon ön plandadır. Bunun dışında orkestrada org, flüt, klarinet, simbal, timpani gibi çalgılara da yer verilmiştir.

---

[6] 1933 İstanbul doğumlu Metin Bükey, İstanbul Devlet Konservatuvarı'nı bitirdi. Türk müziği eğitiminin yanı sıra, Batı müziği eğitimi de gördü. 1949'da Turkuaz gazinosunda ud çalarak müzik yaşamına başladı. İlk film müziğini 1953'te *Fındıkçı Gelin*'e yaptı. Sinemada daha çok Metin Erksan, Memduh Ün, Nejat Saydam, Aram Gülyüz, Ülkü Erakalın, Atıf Yılmaz ve Osman F. Seden ile çalıştı (Özgüç, 1995a). 29 Ocak 1997'de öldü (Kara: 1997:91).

[7] Kara (1997:85) bu sayıyı 3000 olarak vermiştir.

Batı müziğine ait müzik aletleri yardımıyla Türk müziğinde çokseslilik denemeleri, birçok kişi tarafından fantezi olarak yorumlanabilir fakat kabul edilmesi gereken bir şey var ki, melodram filmlerinde bu tarz müziğin kullanılması, istenilen etkiyi sağlamıştır. Bu yazıda müziğin kendisiyle değil, müziğin filmle olan ilişkisi üzerinde durulacağından, çokseslilik tartışmasına değinilmeyecektir.

Ksilofon, kullanılan müziklerin tümünde yer alır, melodiyi çalmadığı durumlarda ise bir süsleme aracı olarak davranır. Biraz verdiği ses tonundan, biraz da kayıttan olsa gerek, ksilofonun uğultusu bütün müziği bastırır. Batı sinemasının film müziklerinde ksilofonun bu tarz kullanılması, filmdeki sahnede rüya etkisi sağlamak içindir. Bu açıdan melo müzikleri, duyguları müzikle betimleyip seyircide duygusal boşalımlar oluşturmaya çalışırken, bir yandan da seyirciye rüyadaymış hissini vermek suretiyle bu duygusal birikimlerin şiddetini azaltmaktadır (Bu özellik arabesk filmlerde yoktur. Müzik acıların altını çizer fakat böyle bir yatıştırma görevini üstlenmez).

Simbal ve vurmalı çalgılar da melodram filmlerinin müziklerinde önemli rol oynar. Olaylar karşısında oyuncunun büyük bir şok içerisinde olduğu vurgulanmaya çalışılır.

Melo müziklerin çalınışları, o andaki konuya ve görüntüye bağlı olarak değişmektedir. Neşeli ve mutlu anlar normal tempoyla çalınırken, acılı anlarda tempo ağırlaştırılır. Aynı şekilde, kadın karakter yalnız başına bir mekânda oturur, sevgilisini düşünürken (daha doğrusu ona âşık olduğunu anlarken), ksilofon solo olarak melodiyi yavaş bir tempoyla çalar.

Yorumlarda şarkılar bütünüyle çalınmaz. Melodinin ilk kısımlarından yararlanılır. Bu kısımlar sırayla her enstrüman tarafından çalınır. *Aşk Mabudesi* (1969, Nejat Saydam) buna verilebilecek en iyi örneklerdendir. Filmin ilk yarısı filmle aynı adı taşıyan şarkının yorumlarıyla giderken, diğer yarısı *Sen Bensiz, Ben Sensiz* şarkısının enstrümantal olarak defalarca çalınmasıyla sürdürülmüştür.

Melodramlarda hemen hemen her sahne, duygu birikimi yüklüdür. Bu nedenle filmin tümünün müzikle desteklenmesi gerekebilir. Gerçekten de, şarkılı-melodram filmlerinin tümü baştan sona müziklidir ancak ilginç olan, melo müziklerinin devamlı kullanılmamasıdır. Takviye olarak döşeme müziklere de yer verilmiştir. Bunun başlıca nedeni, müzik kayıt işlemlerinin yetiştirilememesidir (O zamanlar Yeşilçam'daki tüm filmlerin dublaj ve senkron işleri, Acar ve Lale Film Stüdyoları olmak üzere iki yerde yapılmaktaydı).

Döşeme müzik, besteci Nedim Otyam'ın türettiği ve Yeşilçam ortamınca tutulan bir terim olup filmlere çeşitli plaklardan müzik sağlanması anlamında kullanılır. Sayısı 5000'i geçen Türk filmlerinin yaklaşık % 90'ı bu şekilde hazırlanmıştır. Seksenli yıllardan itibaren çekilen film sayısındaki düşüş, yapımcıların filmlere ayırdıkları bütçelerin artmasına neden olmuş ve böylelikle bütçede özgün müziğe yer verilmeye başlamıştır. Buna ilaveten, MIDI ve synthesizer teknolojilerindeki gelişmeler, Türkiye'de bu tür aletleri kullanabilen kişilerin sayısının hızla artması ve en önemlisi telif haklarının yasal olarak devreye girmesi gibi diğer etkenlerle döşeme müzik yöntemi terkedilmiştir. Necip Sarıcıoğlu, Tuncer Aydınoğlu, Bican Avşar, Rauf Tözüm, Erkan Esenboğa gibi kayıt mühendisleri, özellikle incelediğimiz dönemlerdeki filmlere müzik döşemişlerdir.

Melo ve döşeme müziklerinin film içerisinde ayrı işlevlere sahip olduğu hemen görülebilir. Kavga sahneleri, kovalamacalar, gerilimler hep yabancı müzikler eşliğinde verilir. Hattâ mutlu anlar, komik sahneler de yine döşeme müziğin ilgi alanına girmektedir. Vurgulama yapılacak kimi sahnelerde bile yabancı müzik eserlerine baş vurulur. Kimi zaman sınıf ayrımı için de melo müzikler ile döşeme müzikler arasında bir paylaşım söz konusudur. Zengin sınıf döşeme müziklerle verilirken (genelde caz ve pop müzik ağırlıklı), "daha mutlu olan" fakir sınıf ya oyun havası ya da bu tarzda özel olarak bestelenen müziklerle anlatılır.

Melo ve döşeme müzikler, film içerisinde homojen bir şekilde dağılmamışlardır. Hattâ bunların bloklar halinde dizildiğini bile söyleyebiliriz. Örneğin *Kızım ve Ben* (1969, Orhan Aksoy) filminde, jeneriği saymazsak, ilk yirmi dakikada sadece döşeme müzikler bulunur (Hülya Koçyiğit'in Önder Somer ile birlikte düğün hazırlıklarında bulunması, nişanlısının bir kaçakçı olduğunu öğrenmesi, hapse girmesi, yatalak Kartal Tibet'in evinde hemşire olarak çalışmaya başlaması). Fırtınalı bir gecede Kartal Tibet ile Hülya Koçyiğit'in başbaşa konuştukları sahneden itibaren melo müzikler devreye girer. Aynı şekilde *Yağmur* (1971, Orhan Elmas) filminin ilk ve son kısımları melo müziklerle doluyken, ortalar döşeme müzikle takviye edilmiştir.

Şarkılı melodram filmlerinde bu müzik geleneğini kırmaya çalışanlar da olmuştur. Atıf Yılmaz genelde şarkılı melodram filmlerinde şarkıların sadece gazinolarda söylenmemesine dikkat etmiştir. *Kara Gözlüm*'de (1970), Türkan Şoray, şarkı söyleyerek balık satar. *Zulüm*'de (1972) Şoray ve Kartal Tibet, hapiste şarkı söylerler ve bu şarkıya diğer tutuklular da iştirak eder. Atıf Yılmaz, bu şekilde filmlerinde bir müzikal yapı sağlamaya çalışmıştır. Ne var ki, örnek verilen bu filmlerin geri kalan sahnelerinde şarkılar yine gazinolarda söylenir. Bu nedenle bu filmlerde yaratılmak istenen müzikal havanın göz ardı edilecek kadar az olduğunu düşünebiliriz.

Bunun dışında müzik biçiminde değişiklik yapmak isteyenler de olmuştur. Bunlara iki film örnek verilebilir. Bu iki filmin aynı yönetmenden, Muzaffer Arslan'dan çıkması düşündürücüdür.[8]

Arım Balım Peteğim'de (1970) aynı adlı şarkı, Norayr Demirci tarafından tango müziği olarak düzenlenmiş ve filmde ay-

[8] Muzaffer Aslan 1921'de İzmir'de doğdu. Edebiyat Fakültesi'nde öğrenim gördü. Öğrencilik yıllarında Marcel Pagnol'un Caz adlı eseriyle sahneye çıktı. 1945'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'na girdi. Ardından sinema oyunculuğuna başladı. 1956'da As film şirketini kurup yapımcı oldu. Aynı yıl ilk filmini yönetti. 15 film yöneten Aslan, 1992'de öldü (Özgüç 1995a:20).

nı biçim, sözsüz olarak da kullanılmıştır.[9] Ancak geri kalan melo müzikler yine eski filmlerdeki biçimleri taşımaktadır. Oysa *Ağlıyorum*'da (1973) müzik tarzı en uç noktaya doğru kaydırılmıştır. Bu filmde kullanılan şarkı bir hafif batı müziği parçasıdır.[10] Genelde bu tarz müzikler Türk sinemasında daha çok komedi içerikli filmlerde yer almaktadır. Melo müzik olarak da yine Ağlıyorum şarkısının düzenlemeleri yer almıştır. Filmin yapım yılını göz önüne alırsak, *Ağlıyorum* bir bakıma şarkılı-melodramların kapanış filmidir. Müzik tarzının uç noktalara doğru kaydırılması, bu filmlere karşı artık eski ilginin kalmadığını göstermektedir.

Yukarıda belirtildiği şekilde, hafif batı müziği şarkıları, Türk sinemasında daha çok komedi filmlerinde kullanılmıştır (özellikle *Oh Olsun*, *Delisin* gibi Tarık Akan'lı filmlerde). 1973-1976 yılları bu türde çekilen birçok filmle doludur. 1973'te şarkılı-melodram filmlerinin öneminin kaybolduğunu göz önüne alırsak, bu hafif batı müzikli komedi filmlerini ayrı bir dönem olarak kabul edebiliriz. Aynı şekilde, 1976-1990 yılları arasını ise arabesk filmleri dönemi olarak niteleyebiliriz.

Arabesk filmlerini, şarkılı-melodram filmlerinin devamı olmak yerine, şarkıcı filmlerinin bir uzantısı şeklinde görmek daha uygundur. Zaten arabesk filmlerinde erkek şarkıcıların çoğunlukta olması, bu filmlerin şarkılı melodramlardan daha farklı ve hattâ onun karşıtı bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. Abisel, şarkılı melodram filmlerinin kadın seyircilere hitap ettiğini ve şarkıların kullanılma sebeplerinden biri olarak büyük kentlerde kadın matinelerine gidemeyen seyirciye, gazino havasını yaşatmak olduğunu öne sürmüştür (1994: 197). Kadın seyircilere hitap etmesi açısından şarkılı-melodramları feminen bir yapıda düşünürsek, bu durumda arabesk filmlerinin de erkek seyircilere seslendiği ve maskülen yapıda olduklarını düşü-

[9] Şarkıyı Süheyl Denizci Orkestrası eşliğinde Nesrin Sipahi söylemişti.
[10] Filmle aynı adı taşıyan ve Nilüfer'in söylediği şarkı, aslında düzenlemesi Atilla Özdemiroğlu tarafından yapılmış bir Yunan şarkısı idi.

nebiliriz.[11] Şiddet ve seks gibi unsurların arabesk filmlerde daha ağır basması, dolaylı olarak kullanılan fon müziklerinin yapılarında da değişikliğe neden olmuştur.

Arabesk filmlerinde melo müzik unsuruna rastlamak mümkün değildir. Aynı şekilde şarkıların yorumlarına ya da aranjmanlarına da pek rastlanılmaz. Şarkının ya giriş kısımları ya da mikslenmemiş halindeki enstrüman kısımları müzik olarak kullanılır. Ne var ki, bunların film içerisinde kullanılma oranları, döşeme müziklere göre daha düşüktür. Döşeme müziklerinin daha ağır basması, yukarıda da belirtildiği gibi konulardaki şiddet olgusunun artışından ötürüdür.

Arabesk filmlerde şarkı söylemek için mekân olarak, ille de bir gazinonun ya da pavyonun gösterilmesi zorunluluğu yoktur. Bu, herhalde şarkıcı-oyunculara özel olarak tanınan bir hak olsa gerektir. Bunun dışında şarkı, arka ses olarak verilmek suretiyle filmde zaman atlaması yapılır (Söz gelimi şarkıcı hapiste yıllarını geçirirken, sevdiği kızın yaşam savaşı görüntüleri şarkı eşliğinde verilir. Şarkılı-melodram filmlerinde de kimi zaman şarkılar bu amaçla kullanılmıştır ancak bazı farklılıklar vardır; kadın oyuncu ünlü bir şarkıcı olarak lüks bir gazinoda şarkı söylerken, arada bir hapisteki erkek oyuncunun görüntüsü verilir).

Döşeme müzik olarak kullanılan müzik materyali, şarkılı melodram filmlerinde kullanılan döşeme müziklerden farklıdır. Bu farklılığın en temel sebebi hiç kuşkusuz zamandır. Şarkılı melodramlarda genelde *Metello*, *James Bond* filmlerine (özellik-

[11] Her ne kadar Hülya Koçyiğit gibi oyuncular, arabesk filmlerinin ilk örneklerinde oynamışlarsa da sonradan Necla Nazır, Perihan Savaş bunların yerini almış ve ardından başrol kadın oyuncu kadrosu Serpil Çakmaklı, Banu Alkan, Güngör Bayrak, Ahu Tuğba, Oya Aydoğan, Deniz Akbulut gibi oyunculara geçmiştir. Bu son grubun filmlere erotik bir hava katmaları ve bunun yanı sıra tecavüz olaylarına sık sık yer verilmesi, filmlerin hangi cinse hitap ettiği konusunda birtakım ipuçları sunar gibidir. Ne var ki, bu filmleri sinemada izleyen seyircilerin sadece erkekler olmadığı ortadadır.

le *On Her Majesty's Secret Service* ve *Diamonds Are Forever*) ait müzikler kullanılırken[12], arabesk filmlerinde ise, *Alien* ve bunun dışında *Death Wish* gibi filmlerin müziklerinden yararlanılmıştır.[13] Kullanılan bu müziklerin genel özelliği, vurmalı çalgıların ön planda olmasıdır. Bunun dışında gerilim filmlerine ait tüm özellikler taşınmaktadır. Ayrıca *Toprağın Teri* (1981, Natuk Baytan) için Mehmet Soyarslan'ın hazırladığı film müziğine ait bazı kısımlardan da yararlanılmıştır.

Buna karşın arabesk filmlerindeki fon müziklere farklı yaklaşanlar da bulunmaktadır. Özellikle İbrahim Tatlıses'in kendisinin yönettiği filmlerinde ve Emrah'ın son dönem oynadığı filmlerde bu farklılık mevcuttur. Bu filmlerde iki ortak isim görülür: Kaya Ererez ve Cahit Berkay. Bir zamanların görüntü yönetmeni Kaya Ererez[14], yönetmenliğe soyununca ilgisini arabesk filmlere yöneltmiştir. Diğer arabesk filmlerle kıyaslandığında Ererez'in filmlerinde ayrı bir hava hemen fark edilir. Konuda bir değişiklik yoktur ama filmler biçim olarak daha yüksek düzeylidir. İlk dikkati çeken farklılık, görüntülerin kalitesidir. Bu da Ererez'in görüntü yönetmenlik deneyiminin bir sonucudur. Emrah'ın filmlerini yönetirken, Tatlıses'in filmlerinin de görüntü yönetmenliğini ve kurgusunu üstlenmiştir.

Kaya Ererez, filmlerdeki farklılaşmayı görsel olarak gerçek-

---

[12] *Metello* filminin müzikleri Ennio Morricone'ye, adı geçen James Bond filmlerinin müzik besteleri ise John Barry'ye aittir.

[13] *Alien* filminin müzikleri Jerry Goldsmith'e, *Death Wish* müzikleri ise Herbie Hancock'a aittir.

[14] 1945 doğumlu Kaya Ererez, lise öğreniminin ardından sinemaya ilgi duydu ve stüdyo çalışmalarıyla işe başladı. 1961'de Atıf Yılmaz'ın *Bir Gecelik Gelin* adlı filminde asistanlık yaptı. Daha sonra Ali Uğur'un kamera asistanı olarak çalıştı. 1964'de Aydın Arakon'un yönettiği *Ankara'ya Üç Bilet* filmiyle kameramanlığa başladı. 1970'te Yılmaz Güney'in *Umut* filmindeki siyah-beyaz çalışmasıyla görüntü yönetmeni olarak dikkatleri çekti. 1978'de yönetmenliğe başlayıp ilk filmini çekti. 1986'da kendi adına Rüzgâr Film'i kurdu. TV filmleri çekti. (Özgüç 1995a: 52).

leştirirken, Cahit Berkay'ın[15] etkisi ise filmin müzik kuşağında olmuştur. Bu filmlerde döşeme müzik türü yerine özgün müzik tercih edilmiştir. Özel olarak bestelenilen müzikler, elektronik tınılı olup diğer arabesk filmlerine göre bu filmlere ayrı bir hava katmıştır. Genelde Berkay'ın, seçilecek arabesk şarkılar üzerinde bir etkisi bulunmamaktadır. Bu nedenle filmin isim babalığını yapan şarkılar sözsüz olarak diğer sahnelerde yer almaz. Ancak arabesk filmlerinin son dönemlerinde, *Hülya* (1988, İbrahim Tatlıses) filminde olduğu gibi, sözsüz olarak şarkı-tema kullanımının arada bir denendiği de görülmektedir.

Sonuç olarak; şarkılı melodram ve arabesk filmlerine, müziğin film içindeki kullanımı temelinde bakılması suretiyle, birtakım genellemelerin ortaya çıkartılabileceği görülmektedir. Bunun yanı sıra, bu yaklaşım sonucu incelenen film türlerinde bazı yönetmenlerin müzik unsurunu değiştirmek suretiyle çizgi dışı örnekler çıkartmaya çalıştıkları saptanabilmektedir. Bu şekilde tür filmlerini alt-türlere ayırabilmek ya da dönüm noktası sayılabilecek filmleri ortaya çıkartabilmek ve hattâ türlerin bitiş noktalarını saptayabilmek daha kolay bir hale gelmektedir. Yukarıda belirtilenlerin ışığı altında, Muzaffer Arslan ile Kaya Ererez'in bu film türleri içerisinde çizgi-dışı yönetmenler olarak tanımlanması, hiç kuşkusuz, tartışmaya açık bir konudur. Yine de bu yazı çerçevesinde, adı sanı unutulmuş pek çok yönetmene yeniden göz atma çabası içine girildiği belirtilmelidir.

---

[15] 1946, Isparta doğumlu Cahit Berkay, İktisat Fakültesi'nde sürdürdüğü eğitimini yarım bıraktı. 1965'te Selçuk Alagöz Orkestrası'yla sahneye çıktı. Bir süre sonra Moğollar isimli ünlü müzik grubunu kurdu. İki kez Altın Mikrofon yarışmasına katıldı, bir defa üçüncülük aldı. 1974 yılında topluluğun dağılmasının ardından, Türk filmlerine fon müziği hazırlamaya başladı (Özgüç 1995b).

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: İmge Kitabevi.

Adanır, Oğuz (1985). "Popüler Sinema Arabesk Film ve Bir Çözümleme", *Gelişim Sinema*, 4: 15-22.

Dorsay, Atilla (1997). *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Evren, Burçak (1985). "Arabesk Olayı ve Sinema", *Gelişim Sinema*, 4: 9-15.

Kara, Mesut (1997). *Artizler Kahvesi*, İstanbul: Parantez Yayınları.

Özgüç, Agâh (1995a). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa Yayınları.

Özgüç, Agâh (1995b). *Yüz Türk Filmi*, (CDROM) 3. Boyut Multimedya.

Thamma, Renu (1995). "Cinema and Film Music-An Indian Perspective". news:rec. music.indian.misc. Temmuz.


千と千尋の神隠し
サウンドトラック

ANİMEDE MÜZİK

Sadi KONURALP

Japonya'da anime endüstrisi sadece çizim ve animasyon teknikleri üzerine kurulu değildir. Müzik de en az çizgiler kadar üzerinde durulan bir konudur. Hattâ animelerde müzik başlı başına ayrı bir tüketim endüstrisi haline gelmiştir.

Animede müzikler iki grup altında toplanabilir: Fanlarca BGM olarak nitelenen fon müzikleri ve özel olarak hazırlanan şarkılar. Tüketim endüstrisi çerçevesinde bu iki unsur arasında en çok şarkılara önem verilmektedir. Özellikle anime ürünlerinin büyük bir kısmını oluşturan TV dizilerinde şarkılar, "olmazsa olmaz" tarzında bir gerekliliğe dönüşmüştür. Dolayısıyla animasyon şirketleri bir taraftan çizgi ürünlerini hazırlamakla uğraşırken bir taraftan da müzik prodüksiyon şirketleriyle irtibata geçmek suretiyle kendilerine bir çeşit "müzik sponsoru" ayarlamaya çalışır.

Teklifi kabul eden prodüksiyon şirketi, işin başına bir müzik prodüktörü getirir. Bu kişinin başlıca görevi şarkıların bestelenmesi, şarkıcıların bulunması, kayıt gibi işlemlerin denetlenmesidir. Kimi zaman seslendirme sanatçılarının (seiyuu) da seçimi yine müzik prodüktörüne ait olabilmektedir. Müzik direktörü ise müzik yapımcısı ile yönetmen arasındaki iletişimi sağlar. Gerektiğinde müzik de besteler, çalar.

TV dizilerinde başlangıç ve bitiş yazılarının her biri için şarkılar hazırlanarak en azından iki şarkı garanti altına alınır. Tabii şarkıların tutulması önemlidir. Bu nedenle jeneriklerde ayrıca ekranın alt kısımlarında mutlaka şarkının sözleri de yazılır. Böylelikle seyirci şarkıları dinlerken öğrenmeye de başlar. Aynı şekilde film müziği CD'lerinde bu şarkılara da yer verilir. Üstelik bununla kalınmaz, kimi zaman CD'lere "bonus track" olarak şarkıların karaoke versiyonu da eklenir.

Karaoke olayı, Japonya'da tam bir çılgınlık düzeyindedir.

Karaoke salonlarından tutun da karaoke yarışmalarına kadar her tür toplu ortamda Japon halkı, hemen hemen tüm anime şarkılarını okumaya çalışır. Birçok genç kız, bu şekilde karaoke talimleri yaparak ileride bir animede şarkı söyleyebilme hayaliyle yaşar. Anime şarkıları, dolaylı olarak yeni yeni şarkıcıların da ortaya çıkışını kolaylaştırmakta, böylece pazarlama aracı görevi görmektedir.

Fon müzikleri de en az şarkılar kadar tüketilmektedir. Birçok anime dizisinin müzik CD'si mevcuttur. Üstelik bunlar çeşit çeşittir. Kimi zaman tek bir diziye ait özgün film müziği CD'leri 3-4 taneyi bulmaktadır. Filmler için özgün film müziği albümü bir tanedir ama bu albümün yanısıra fanlarca *Drama albüm*, *Symphonic album*, *Hi-tech albüm* ve *Image album* olarak anılan başka CD albümler de piyasaya sürülmektedir. Drama albüm, filmin direkt ses izinden oluşmaktadır. Symphonic album ise film için bestelenen müziklerin bir suite dönüştürülmüş haliyle bir senfoni orkestrası tarafından çalınarak yapılan yorumunu içerir. Hi-tech albümünde de müzikler yine başkalarınca yorumlanır ama bu sefer orkestra değil onun yerine yerine synthesizer kullanılmaktadır. Image album ise genelde film yapımından önce storyboardlara bağlı olarak yazılmış müzikleri, şarkıları ve hattâ şiirleri içermektedir. Bunların büyük bir kısmı filmlerde kullanılmaz ama anime koleksiyoncuları için yine de önemlidir. Bu şekilde bir anime için 6-7 ayrı CD versiyonuna rastlamak hiç şaşırtıcı değildir.

Anime filmlerinde şarkılar daha az ve BGM kısımlar daha ön plandadır. Dizilerin aksine kimi zaman şarkılar da fon müziğini besteleyenler tarafından yazılmaktadır.

Müziklerde Batı müziğinin etkisi oldukça belirgindir. Zaten animeler dışında Japon sinemasında Batı müziğinin etkileri, her zaman kendisini göstermektedir. Bu etkilenme özellikle II. Dünya Savaşı'nın bitişiyle başlamaktadır. Hattâ *Subarashiki Nichiyobi* (*Harika Bir Pazar*, 1947) filminde neden Schubert, Bizet ve Dvorjak müziklerini kullandığı sorulduğunda yönetmen Akira Kurosa-

wa'nın verdiği cevap düşündürücüdür:

Bunlar benim yurttaşlarımca tanınan müzik parçaları. Bugün artık hiç kimse ya da hemen hemen hiç kimse klasik Japon müziği dinlemiyor. Hattâ çalmasını bilen bile pek yok. (Aldo Tassone "Akira Kurosawa", Afa Yayınları 1985)

Aynı şekilde Kurosawa'nın *Rashomon* filmi için Fumio Hayasaka'nın bestelediği müziklerde Bolero'nun etkisi kolayca fark edilebilmektedir. Zamanla Toru Takemitsu gibi çağdaş bestecilerin film müziğine kaymasıyla Japon sinemasında klasik Batı müziği anlayışı yer yer kırılır gibi olduysa da anime TV dizileri ve filmlerinde bu tür yeniliklere halen daha az yer verilmektedir. Hattâ kimi zaman anime müziklerini dinlerken insan kendisine "aşırma mı yoksa etkilenme mi?" sorusunu sormadan edemiyor; örneğin *Evangelion* dizisinde çok kullanılan bir kısım, John Barry'nin ikinci James Bond filmi *From Russia with Love* için yazdığı "007" melodisi ile oldukça büyük benzerlikler içermektedir. Tabii durumu hemen kötüye yormamak gerek. Bu benzerliklerin, film müziğinde "geçici müzik kuşağı sendromu" olarak anılan ve Batı film müziği dünyasının da mustarip olduğu bir hazırlama tekniği sorunundan kaynaklanması mümkündür: Kimi zaman kurgucular ham çekimleri kurgularken iyi bir görüntü ritmi yakalamak amacıyla sahneleri kendi seçtikleri bazı müzik parçaları üzerine kurarlar. Aynı şekilde, bestecilere sahnelerde ne gibi müzik istediğini anlatabilmek üzere yönetmenler de ham kurguya müzik parçaları yerleştirirler. İşte yerleştirilen bu müzik kuşağına "geçici müzik kuşağı" adı verilmektedir. Besteciler bu kılavuz müziklerin yolunu tutarak müziklerini bestelediklerinden, ister istemez eserleri geçici kuşak müzikleri ile aşırı benzerlikler içermeye başlar. Anime dünyasında da aşırı bir üretim hızı olduğunu göz önüne alırsak, Japonların hazırlama aşamasında geçici müzik kuşaklarından yararlanma zorunluluğunda kalabilecekleri düşünülebilir.

İlginçtir ki, benzerliklere karşın, Batı ülkeleri, ithal ettikleri animelerdeki müzik skorlarının üzerinde yine de değişiklik-

ler yaparlar; örneğin müziklerin yerleri değiştirilir, hattâ tümüyle atılıp Batılı bir besteciye yeniden bestelettirilir. Bu "millileştirme" eğilimi yüzünden çoğu kez animeleri özgün müzikleriyle dinleme şansını kaybederiz.

Sözgelişi bizde *Arı Maya* olarak gösterilen anime dizisi, Almanya'da çok tutulan bir diziydi. Bu dizinin jenerik şarkısı birçok Alman çocuğunun ezbere bildiği bir şarkıydı. Fakat bu şarkının özgün şarkıyla hiçbir alakası yoktur. Tamamıyla özel olarak bestelenmiştir. Oysa, jeneriğinde şarkı bulunan Amerikan dizileri (*Flipper* gibi), yine bu ülkede oynatılırken melodiler üzerinde hiç oynanmamış, sadece Almanca sözlerle yeniden yorumlanmıştır.

Dolayısıyla, anime müzisyenleri Batı dünyasında çok fazla tanınmamaktadır. Bu yazı dizimiz, anime müzikleri ve müzisyenleri üzerine olacaktır. İşte bahsedeceğimiz ilk besteci: *Joe Hisaishi.*

Miyazaki filmlerinin künyelerine göz atıldığında, biri dışında filmlerin müziklerinin tek bir kişiye ait olduğu hemen fark edilecektir. Bu nedenle Miyazaki'den bahsederken, bu besteciden bahsetmemek haksızlık olacaktır.

1950'de Nagano'da doğan Hisaishi Jō, müzik öğrenimini Kunitachi Müzik Koleji'nde görmüştür. 1981'den itibaren gerek solo piyano çalışmalarıyla, gerekse film müziği alanındaki ürünleriyle adını müzik dünyasında duyurmayı başarmıştır. Latin alfabesine transliterasyonu esnasında isminin "Batılılaştırılması"ndan ötürü, Japonya dışında Joe Hisaishi olarak bilinmektedir.

Hisaishi film müziği işine 1982'de *Sasuga no Sarutabi* anime TV dizisiyle girdi. Sinema sektöründeki ilk tecrübesi ise 1984'de yine anime türünde *Kaze no Tani no Nausicaa / Rüzgârlı Vadinin Nausicaa'sı* filmiyle oldu. Bu film aynı zamanda Hisaishi'nin Miyazaki ile çalıştığı ilk filmdir. Nausicaa'dan itibaren yönetmen ile besteci, bir arada çalışmayı sürdürerek birlikte altı film daha yaptılar: *Tenku no shiro Laputa / Gökyüzündeki Kale Laputa* (1986), *Tonori no Totoro / Komşum Totoro* (1988),

Majo no Takkyubin / Büyücünün Dağıtım Servisi (1989), *Kurenai noo Buta / Porco Rosso* (1990), *Mononoke Hime / Prenses Mononoke* (1997) ve *Sen to Chihiro no Kamikakushi / Sen ve Chihiro'nun Ruh Kaçışı* (2001).

Ama Hisaishi'nin yönetmen-besteci işbirliği anlamında asıl bilinen adamı Takeshi "Beat" Kitano'dur. Kitano'nun filmlerinin hemen hepsinin müzikleri Hisaishi'ye aittir: *Ano natsu, ichiban shizuka umi/ O Yaz En Sessiz Deniz* (1992), *Sonatine / Sonat (1993)*, *Çocuğun Dönüşü* (1996), *Hana-bi /Havai Fişekler* (1997), *Kikujiro no natsu / Kikujiro'nun Yazı* (1999), *Kardeş* (2000).

Bu iki yönetmenin filmleri dışında Japonya dışında da bestecinin bir Avrupa film müziği mevcuttur. StudioCanal adına hazırlanan *Le Petit Poucet* (2001) adlı bu filmin yönetmenliği Olivier Dahan'a aittir.

Hisaishi, Batı dünyasında müzik skorlarına yapılan "millileştirme" işlemleri açısından, diğer Japon film müziği bestecilerine göre daha şanslı sayılır. Miyazaki'nin kurduğu Ghibli Stüdyosu'nun batıdaki resmî dağıtımcısı Bueno Vista'dır (aynı zamanda Walt Disney'in yan kuruluşu). Bueno Vista, iki film dışında Hisaishi'nin diğer film müziği skorlarına dokunmamış ya da üzerlerinde çok az oynamıştır. Skorları değiştirilen filmler ise *Kiki ile Laputa*'dır. *Kiki*'nin yeni skoru Paul Chihara'ya aittir. Sonradan video formatında piyasaya verilen versiyonda ise müzikler yine bestecimizindir. Laputa'da ise işin ilginç tarafı, görevlendirilen kişi yine Joe Hisaishi'den başkası değildir. Besteci Laputa için kimi müziklerin yerlerini değiştirmiş, kimi yerlerde de yeni müzikler yazmıştır.

Hisaishi'nin müziğinde minimalizm ve new-age kolaylıkla hissedilebilmektedir. Zaten müzik öğrenimi esnasında besteci, minimal müzik üzerinde yoğunlaşmıştı. Bu iki unsur özellikle *Sonatine*'de ön plandadır. Ama Hisaishi sadece bu iki müzik türü içinde gidip gelmemekte, ayrıca eserlerinde *Laputa* ve *Mononoke*'de olduğu gibi yüklü bir lirizm de bulunmaktadır. Bu liriz-

mi orkestra müziğiyle verirken, minimalizm ve new age esintilerini ise daha ziyade elektronik müzik kaynaklarıyla vermektedir. Bu arada piyano virtüozluğundan ötürü eserlerinde bu enstrümana özel yer verdiğini de belirtelim.

Besteci kendisiyle yapılan röportajlarda filmdeki karakterler için asla özel müzik temaları yazmadığını, sadece sahnelerdeki psikolojik ve duygusal kısımlara ağırlık verdiğini belirtmektedir; örneğin *Mononoke*'de Ashitaka'nın yolculuğa çıkmak üzere köyünden ayrıldığı sahne için yazılan müziğin kahramanın teması olmadığı ama bağımsızlığına doğru yol alan bir oğlanın teması olduğunu söylemektedir (Bu arada bu melodinin bazı kısımlarında James Horner'in *Braveheart* filmi için yazdığı ana temanın esintilerini yakalamanın mümkün olduğunu da belirtelim). Ne var ki bu müzik melodisi Ashitaka'nın filmdeki başka sahnelerinde de yer almakta ve Hisaishi bunun kasıtlı olmadığını iddia etse de Ashitaka'nın teması haline gelmektedir. Hisaishi'nin Miyazaki filmlerine yaptığı müzik skorlarına göz attığımızda (konumuz anime olduğundan Kitano filmlerinden bahsedemeyeceğiz) hemen hepsinde tema kullanımının mevcut olduğu görülecektir. Ne var ki, bu temalar sadece karakterlerin filmlerde yaptıkları belli eylemlerde ortaya çıkmaktadır; örneğin *Nausicaa*'da aynı isimli kahramanımızın teması sadece başarılarının (yarı tilki yarı sincap Teto'yu ehlileştirmesi, düşen uçaktan dostlarını kurtarması vs.) ardından çalınmaktadır. Özellikle filmdeki en son başarısı, bu müzikli tema ile en belirgin hale getirilmeye çalışılır. Bu açıdan "Nausicaa" temasını "Nausicaa'nın mucizeleri" şeklinde adlandırmak yanlış olmaz. Ama filmde kullanılan diğer temalar ise kolayca belirlenebilmektedir: Piyano eşliğinde çalınan ana tema, doğanın çevrimini temsil etmektedir. Hem yeşil yerlerde hem de "ölü topraklar" olarak anılan ve insanlığı tehdit eder gözüken yerlerde hep bu müzik vardır. Kötü arazilerde bile müziğin tavrını değiştirmemesi, bu bölgelerin de bir şekilde dengeleyici rolü olduğunu ortaya koymaktadır. Böcekler dünyasına ise minimal müzikler eşlik et-

mektedir. Böceklerin saldırgan anlarında müzik hızlı ritmli elektronik müziğe dönüşse de durgun haller için kullanılan kısımlar buralarda da yer almaktadır. Ayrıca Ohmu adı verilen dev böceklere kimi zaman Hint çalgısı sitar tınlamalı bir tema da eşlik etmektedir. Bu şekilde müzik, dev böcekleri sanki birer guru olarak temsil eder gözükmektedir. Nausicaa'nın Ohmu'larla iletişim kurduğu sahnelerde bir kız çocuğunun ağzından sözsüz bir melodi duyulur. Bu esnada gösterilen sahnelerde Nausicaa'yı küçük bir kız olarak görürüz. Bu açıdan trans müziği aynı zamanda kahramanın bilinçaltını, rüyalarını ve çocukluğunu da içerir gibidir.

Hisaishi'nin müzikleri filmlerde sadece duygu ve eylemleri vurgulamakla kalmaz. Örneğin *Kiki*'de müziğin özel bir görevi daha vardır: Kiki'nin yerleştiği kasaba içinde dolaştığı sahnelerde kâh Fransız havasında, kâh İtalyan havasında, kâh İspanyol havasında melodiler çalınarak bu kasabanın coğrafi mekânı belirsiz şekle getirilmeye ve bir bakıma evrenselleştirilmeye çalışılmıştır.

Oysa *Porco Rosso*'da besteci bunun tersini denemiştir. Olay İtalya'da Adriyatik denizi bölgelerinde geçtiğinden ve hafif mizah içerdiğinden, Hisaishi, müziklerde bir İtalyan havası oluşturmaya özen göstermiştir. Özellikle "Mamma Auito" adlı hava korsanları için kullanıllan müzik, Nino Rota'nın Fellini filmlerine yazdığı müzikleri anımsatmaktadır. Porco Rosso için belirgin bir tema olduğu pek söylenemez ama Gina ve Fio için iki belirgin tema mevcuttur. Gina'nın teması aynı zamanda Gina ile Porco arasındaki ilişkiyi de betimlemeye çalışmaktadır. Fio'nun teması ise genelde mandolin ile çalınarak karaktere İtalyan havası verilmesini sağlamaktadır. Gina'nın çocukluğunu hatırladığı sahne, Hisaishi'nin bu film için yazdığı en güzel müziklerdendir. Bu kısım için besteci sadece burada kullanılmak üzere özel bir müzik yazmıştır.

Son Miyazaki filmi *Chihiro*'da ise müzik bir şekilde Batı-Doğu ayrımı yapmaktadır. Mitolojik karakterlerin ortaya çıktığı sahnelerde Uzakdoğu motifleri tercih edilmektedir. Böylelikle

doğu müziği, unutulan, kaybolan eski değerleri temsil etmektedir (Medeniyet artıklarıyla kirlenmiş eski bir nehir tanrısının hamama kokuşmuş bir şekilde girmesi zaten filmin bu konudaki en önemli görsel mesajıdır). Eski geçmişlerine ve değerlerine sahip çıkmamış gözüken Chihiro ve ailesinin arabayla yolculukları esnasında ise müzik Batılı bir tarzdadır. Filmdeki mekân ve kişilerden ötürü devamlı doğu melodileri çalınırken, küçük kız Chihiro'ya müzik Batılı bir tarzda yaklaşımını sürdürür. Aynı şekilde filmde unutulan mitlerden bile olsalar Haku gibi karakterlere, Batı müziğiyle betimlenmek suretiyle daha insancıl bir hava verilmeye çalışılmıştır.

Hisaishi'nin Miyasaki ve Kitano'nunkiler dışında başka film müziği çalışmaları da vardır. Bunlar arasında Yoshikazu Yasuhiko'nun *Arion* (1986) ve *Venüs Savaşları* (1989) animeleri, *Maison Ikkoku* animesinin Shinichiro Sawai tarafından sinemaya live-action uyarlaması (1986) bulunmaktadır.

Bestecilik işi dışında Joe Hisaishi film yönetmenliğine de soyunmuştur. Dijital olarak hazırlanan ilk Japon filmi kabul edilen *Quartet*, ilk yönetmenlik denemesidir. İlk olarak 2001 Japonya Expo'sunda halka sunulmuştur. Bunun dışında Montreal Film Festivali'nde de beğeniyle karşılanmıştır. Tabii Hisaishi, filmi yönetirken müzikleri de bestelemeyi ihmal etmemiştir.

Sadi Konuralp (1964-2003)

Ankara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Kimya Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimi gördü. Doksanlı yılların ikinci yarısında, fakültedeki asistanlık görevinden ayrılarak başta film müziği ve sinema olmak üzere popüler kültürün çeşitli alanlarında çalışmalar yapmaya başladı. Özellikle *Geceyarısı Sineması* dergisinde yayımlanan film müziği çalışmalarıyla tanındı. 2003 yılında hayatını kaybettiğinde geride yayımlanmamış bir film müziği kitabı ve çok sayıda inceleme bıraktı.

Bu derlemede, Sadi Konuralp'in anısı etrafında bir araya gelen araştırmacılar, film, televizyon ve video ile müzik ilişkilerine kuramsal ve tarihsel açılardan yaklaşırken, görselle işitselin etkileşimini somut örnekler üzerinden tartışıyor ve bu alanda yapılacak çalışmalara öncülük ediyorlar.

Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü:

- Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek:Uzak **Oğuz Onaran**
- Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi **Cem Pekman**
- Televizyonun Müziği: Bir Eklemlenme Öyküsü **Barış Kılıçbay**
- Türkiye'de 1990 Sonrası Müzik Endüstrisi ve Görüntü **Kaan Taşbaşı**
- Sadi Konuralp'in Film Müziği Çalışmalarına Katkısı **Ahmet Gürata**
- Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri **Sadi Konuralp**
- Animede Müzik **Sadi Konuralp**