

Özne ve Öznellik İlişkisi Bağlamında Film Anlatısında Ses İnşası*

The Use of Sound in Terms of The Relationship Between Subject-Subjectivity in Film Narrative

Perihan Taş Öz, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, E-posta: p.tas@iku.edu.tr

<https://doi.org/10.47998/ikad.859376>

Anahtar Kelimeler:

Ses,
Film Anlatısı,
Öznellik,
Karakter Anlatısı,
Üç Maymun.

Öz

Filmsel tasarım süreci, en temel katmanlar olarak görüntü ve ses üzerinden yapılandırılmakta ve bu iki temel öge yoluyla sinemasal söylemin oluşmasına aracılık etmektedir. Bir sinema filminde öyküsel olan (diegetic) ve öyküsel olmayan (non-diegetic) sesler olarak iki farklı anlatısal işlev gören ses ögesi, gelişen anlatım tekniklerine bağlı olarak yeni işlevler üstlenmekte ve yeni kavramlara odaklanmaya imkân sağlamaktadır. Bu çalışmanın amacı filmsel anlatının tasarım sürecinde, ses inşasının önemini öznellik (subjectivity) kavramı üzerinden analiz etmektir. Sinema teorisyenleri tarafından sıkça tartışılmış bir kavram olan öznellik, çalışma içerisinde Edward Branigan'ın görüşlerinden yola çıkılarak, özne-öznellik ilişkisi bağlamında, karakter anlatısı olarak ele alınmıştır. Çalışma, örneklem olarak Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yılında yönettiği *Üç Maymun* isimli filmi ele almış ve filmdeki ses kullanımının karakter anlatısına olan etkisini analiz etmiştir. Sinemasal söylem araçlarının yapılandırılması doğrultusunda incelendiğinde, *Üç Maymun* filminde sesin; görüntünün bir parçası olmaktan öte, bir yandan kendi bütünlüğü içerisinde bağımsız bir söylem aracı olarak inşa edildiği, diğer yandan özne-öznellik ilişkisi bağlamında karakter anlatısını belirlemekte oldukça önemli bir işleve sahip olduğu görülmüştür.

Keywords:

Sound,
Film Narrative,
Subjectivity,
Character Narrative,
Three Monkeys.

Abstract

The film design process is essentially based on the layering of sound and image; through these two elements, the cinematic discourse is constructed. The element of sound takes on two narrative functions in a film: Diegetic and non-diegetic. In terms of developing narrative techniques, sound can also take on new roles and focus on new concepts. The aim of this study is to analyze the importance of the use of sound through its use in constructing subjectivity. The concept of subjectivity will be undertaken through its conceptualization by Edward Branigan and understood in terms of character narrative. The study will be examining the effect of the sound design on character narrative in Nuri Bilge Ceylan's 2008 production *Three Monkeys*. Beyond complimenting the image, the sound use in *Three Monkeys* creates a discourse on its own in the film, while also playing an important role in defining the character narrative in terms of the relationship between subject-subjectivity.

* Bu makale, Perihan Taş Öz'ün "Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği 'Üç Maymun'" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Giriş

Film tasarım süreci, anlatıyı şekillendirecek olan sinemasal söylem öğelerinin sinematografik, dramatik ve estetik bütünlük gözetilerek düzenlenmesi sürecidir. Anlatı evreninin işitsel tasarımını belirleyen bir öğe olarak sesin, film anlatısında anlatısal işlev ve özelliklerine göre farklı kullanımlarına rastlamak mümkündür. Sıklıkla, diyalog, müzik ve efekt başlıkları altında ele alınan bu kullanımlar; anlatısal işlevleri bakımından da öyküsel dünyaya ait olup olmadıklarına göre diegetic (öyküsel olan) ve nondiegetic (öyküsel olmayan) olarak iki ayrı başlıkta incelenmektedir.

Özellikle 1980'li yıllardan sonra sinemada sesin kullanımı ve anlatısal işlevi üzerine yapılan çalışmaların sayısı artış gösterir. Film kuramcısı Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş* isimli çalışmasında sinemada ses kullanımının (film müziği olarak olsa bile) oldukça eski bir tarihi olmasına karşın, sesin film araştırmalarına konu edinilmesinin oldukça geç gerçekleştiğini belirtir ve özellikle semiyotik araştırmaların bu konuda önemli bir rolü olduğuna değinir. 1975'te üretilen müzik belgeselleri ve Francis Ford Coppola'nın yönettiği *Apocalypse Now* (Kıyamet, 1979), *Rumble Fish* (Siyam Balığı, 1983) ve *The Conversation* (Konuşma, 1974) gibi filmlerde ses tasarımı ile ilgili birçok yeniliğin gerçekleştiğini dile getiren Stam, bu gelişmeleri hem teknolojik hem teorik boyuta sahip bir ses devrimi olarak niteler (2014: 222). Gerek film tasarımındaki teknolojik olanakların zenginleşmesi, gerekse de filmsel anlatının bileşenlerine odaklanan çalışmaların artmasıyla, sinema kuram çalışmalarında sesin anlatısal bir işlev olarak incelenmeye başlandığı görülür. Anlatısal ses tipolojileri bağlamında David Bordwell, Kristin Thompson ve Pascal Bonitzer'in çalışmaları bu anlamda verilebilecek ilk örneklerdendir. Özellikle, Bonitzer'in *Bakış ve Ses* isimli çalışması, sinemada sesin kullanım biçimlerine dair alışlagelmişin dışında yorumlamalar, dış sesin nesnellik ve otorite ile olan ilişkisine dair tespitler içermesi ve yeni kavramsallaştırmaları tartışmaya açması bakımından dikkat çekici bir kaynaktır (2007).

Bu çalışmada, sözü edilen kuramcıların şekillendirdikleri teorik altyapıdan hareket edilerek, ses öğesinin sinemasal anlatının öznesi olan karakter üzerinden üstlendiği işlevlere özne ve öznellik ilişkisi bağlamında odaklanılmıştır. Edward Branigan'ın, bakış açısı ile ilişkilendirerek karakter anlatısı olarak ifade ettiği öznellik olgusu, sinemasal anlatıda özne konumunda yer alan karaktere ait görsel ve işitsel algının anlatısallaştırılması anlamına gelmektedir. Bakış açısı (point of view) ise özellikle son yıllarda, hem edebiyat hem de sinema çalışmaları içerisinde oldukça önemli hale gelmiş bir kavram olup, film çalışmaları içerisinde iki anlamda kullanılmaktadır. İlki teknik anlamda fiziksel algı karşılığı olarak kamera yoluyla üstlenilen bakış açısına karşılık gelirken, diğesinde ise zihinsel ya da metaforik anlamda bir bakış açısı kast edilmektedir.

Öznellik ise fiziksel ya da zihinsel algının karakterin gözünden izleyiciye aktarımı olarak tanımlanabilecek, özneyi karakterize eden en önemli sinemasal söylem araçlarından biridir. Bir film anlatısında özellikle karakterin psikolojik dünyasının betimlenmesinde oldukça etkin bir işlev gören öznellik aktarımı, seyircinin film metni ile kurduğu ilişkiyi çok daha derinlikli hale getirmektedir. Wendell Wellman, bir filmde karakterin yaptığı eylemden çok daha önemli olanın, yapmaya çalıştığı eylem ve bu eyleme dair geliştirdiği

düşünüş biçimi olduğunu dile getirir (2004: 62). Öznellik, tüm bu düşünüş biçimlerinin yaratıcı bir biçimde öykü içerisinde aktarımı olduğundan, karakteri derinlikli bir biçimde yaratmaya olanak sağlayan en etkili yollardan biri olarak değerlendirilebilir.

Çalışmanın örneklemini olarak seçilen *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) isimli filmin anlatısındaki ses inşası, özne ve öznellik bağlamında ele alınacaktır. *Üç Maymun* filminde ses yapılandırmasının, karakterlerin bakış açılarına öznellik üzerinden ayrı bir alan açtığı ve bu alanın çalışmanın amacı itibarıyla incelenmeye değer bir önem taşıdığı düşünülmektedir.

Film Anlatısında Sesin İnşası

Bir film anlatısının inşasında tüm sinematografik unsurların, dramatik anlamın tamamlayıcıları olarak etkili bir biçimde kullanılması gerekir. Ses, görüntü ile birlikte, bu anlam yaratma sürecinde, sinemasal söylemi kendine has kılan bütünlüğün yaratılmasında temel işlev gören iki öğeden biridir. Teknik ve dramatik bir öğe olarak; bilgilendirici, duygulandırıcı, yönlendirici olmak gibi anlatısal çeşitli işlevlere sahip olan sesin, filmsel tasarımda konuşma-diyalog, müzik ve efekt olmak üzere 3 farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009: 268).

Anlatıda görüntüyü kendi çerçevesinde tamamlayan ya da dışarıdan duyulan tüm sesler, tüm konuşmalar (bilinen ya da bilinmeyen karakterlere ait) diyalog ya da konuşma olarak adlandırılır. Genellikle sadece bilgilendirici işlevinden dolayı diyalogların, filmin anlatı estetiğinde “az ve öz” yer kaplaması gerekmektedir. Ancak buna rağmen, karakterlerin ruhsal durumları, istekleri ve onları kendilerine has kılan özelliklerin en belirgin dışavurumu olduğundan ve bu yönü ile karakterler arası ilişkilerin atmosferini betimlediğinden, diyaloglar sinemasal söylemin önemli bir öğesidir. Michel Chion senaryo üzerine yazdığı kitapta, görsel betimlemelerin en fazla yer kapladığı filmlerde bile diyalogun oldukça önemli bir işlevi olduğuna değinmiş, anlatı akış ve ritmindeki önemini vurgulamıştır (1987: 112).

Sesin, bir diğer kullanım biçimi olan müziğe bakıldığında; film müziğinin hem dramatik anlamı güçlendirmesi hem de sinemasal söyleminin ritmine sunduğu katkı bakımından oldukça önemli bir işlevi olduğu görülür. Film müziği, filme özel olarak hazırlanabileceği gibi, daha önceden bestelenmiş bir eser de filmde yer alabilir.

Son biçim olan efekt ise ya çekim sırasında birebir kayıt yapılan ya da daha sonradan eklenen seslerdir ki bunlar genel olarak fon sesleridir (Kılıç, 1994: 101). Objektif ve sübjektif algılar üzerinden yapılandırılan efekt tasarımının, karakterin öznel bakış açısının seyirci üzerinde gerçekçi bir etki yaratmasına olanak sağlaması bakımından ayrı bir önemi bulunmaktadır (Sözen, 2017: 479).

Yukarıda başlıklar halinde verilen sesin kullanım biçimlerinden her biri anlatıya farklı biçimlerde etki etmesiyle birlikte aynı zamanda filmi tasarlayan kişinin yaratıcılığına bağlı olarak anlatı üzerinde farklı etkiler yaratabilmektedir. Çalışmanın odaklandığı çerçeve gereği, sesin film anlatısındaki kullanım biçimlerine bakıldığında Bordwell ve

Thomson'un, iki tür sınıflama yaptığı görülür. Bunlardan ilki diegetic yani öyküsel olan, diğeri ise non diegetic yani öyküsel olmayan seslerdir (2009: 278).

Diegetic ses, öykü evreninin içinde var olan seslerdir ve yukarıda sınıflandırılması yapılan sesler, eğer öykü evreninin içinden geliyorsa diegetic sestir. Buna başka bir deyişle öyküsel olan sesler de denilebilir. Karakterler tarafından dile getirilen diyaloglar, öykü evreninde yer alan mekânlara ait ortam sesleri, nesnelere ya da hayvanlara ait olan sesler, ya da filmde görsel olarak görülebilen ve film öyküsünün içinde yer alan bir orkestranın çaldığı müzik ve buna benzer seslerin tümü diegetic seslerdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 278). Diegetic sesler anlatı akışını kolaylaştırıcı, bazen de önceden haber verici bir işlev görebilirler. Sahne ile senkronize bir biçimde yapılandırılması zorunlu olmadığı için, diegetic sesin -yönetmenin sinemasal söylem tercihinine bağlı olarak- anlatıya yaratıcı ve estetik bir katkı sunma potansiyeli birçok farklı biçimde ortaya çıkarılabilir. Bu tür sesler sahneye derinlik ve gerçeklik katması bakımından da oldukça önemlidir. Film kuramlarında diegetic ses üzerine yapılan çalışmalarda, anlatıbilimin izi sürülerek, diegetic sesin anlatı katmanlarıyla olan ilişkisi ya da niteliksel özelliklerine bağlı olarak “internal-diegetic”, “intra-diegetic” ve “meta-diegetic” gibi kendi içinde farklı sınıflandırmalara tabi tutulduğu da görülebilir (Sözen, 2015: 6).

Öyküsel olmayan yani non-diegetic sesler ise anlatının kendine özgü kaynağına ait olmayan seslerdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 278). Müzik buna en iyi örnektir. Filmin içerisinde duyulan ve kaynağı belli olanlar hariç tüm müzikler diegetic olmayan ses olarak sınıflandırılır. Bunlara bir anlamda film karakterinin anlatı içerisinde duymadığı sesler de denilebilir (Sözen, 2017: 483). Film müziklerinin önemi birçok yönetmenin yıllarca ve neredeyse tüm filmlerinde aynı müzisyen ile çalışmalarından anlaşılabilir. Theodoros Angelopoulos- Eleni Karaindrou, Emir Kusturica- Goran Bregović ve Krzysztof Kieslowski- Zbigniew Preisner'in ortak yaratımları bu anlamda verilebilecek ilk örnekler arasındadır. *Film Müziği* isimli kitabında Paul Tonks, film müziğini sinemasal anlatıda adeta bir görünmez anlatıcı olarak tanımlar ve anlatının seyirci üzerinde yaratması beklenen duyguları belirleyen temel öge olarak görür. Tonks, *Star Wars I* (George Lucas, 1999), *Lawrance of Arabia* (David Lean, 1962), *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939), *Scream* (Wes Craven, 1996), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) gibi sinema tarihinde iz bırakmış filmlerden yola çıkarak, bu filmlerde hâkim duyguyu yaratan (heyecan, endişe, hüzn) en önemli etkenin müzik olduğunu öne sürer (2006: 9).

Bir filmde diegetic olmayan sese yer verilmesinin en önemli nedenlerinden biri sahne ile ilgili hem dramatik hem ironik etkinin arttırılmak istenmesidir. Örneğin James Cameron'un yönettiği, 1997 yılı yapımı *Titanic* isimli filmde geminin batma sahnesinde, bir ara müziğe diegetic ses olarak yer verilir: Bir grup müzisyen gemidekileri sakinleştirmek için her şey yolundaymış gibi keman çalmaktadırlar. Bu müzik, kısa bir süre filmin içerisinde diegetic ses olarak dinlenir. Ancak geminin batışı ve yaşanan kargaşayı anlatmak için yönetmenin daha fazla dramatik etki yaratacak bir müziğe ihtiyacı vardır, bu nedenle kısa bir süre sonra müzik öyküsel olmayan bir forma bürünür ve diegetic olmayan bir film müziği devreye girer.

Bakış açısı yoluyla öznelğin yapılandırılmasında, karakterin işitsel algısı hem diegetic olan hem de diegetic olmayan sesler üzerine kurulur. Her iki ses de film

anlatısının akışkanlığı içerisinde, anlatı ritmini sağlayan bir denge unsuru olarak iç içe geçen, birbirini tamamlayan öğeler olup; gerçeklik ya da yanılsama yaratmada ve seyirci üzerinde istenen dramatik etkiyi sağlamakta oldukça etkin bir işlev görmektedir.

Bakış Açısı, Ses ve Öznellik

Film anlatısı üzerine yaptığı çalışmalarla, bu alana önemli katkılar sunan Christian Metz, sinemadaki 5 bilgi kanalını görsel imge, basılı ve diğer grafikler, konuşma, müzik ve gürültü (ses efektleri) olarak tanımlar (Aktaran: Monaco, 2010: 205). Monaco'ya göre, Metz'in tanımladığı bu kanalların görselden çok işitsel olması dikkat çekicidir. Ona göre sesle ilgili asla gözden kaçırılmaması gereken önemli nokta şudur: Görüntüyü dikkatimizi yönelterek algılayabiliriz ama sesi tam olarak algılayabilmemiz olanaklı değildir çünkü ses sadece her yerde değil, her yöndedir. Bu yönüyle, yönetmenin ses yoluyla yaptığı yönlendirmeler belirsizdir ve izleyiciyi farkında olmadan yönlendirir (Monaco, 2010: 205). Monaco'nun bu vurgusu sesin film anlatısına olan katkısındaki “gizli potansiyelini” ortaya çıkarmak açısından anlamlıdır. Sesin, bir anlatıda öznelliğin yapılandırılmasındaki rolü de aslında bu potansiyelinin izi sürülerek çıkarsanabilecek bir durumdur.

Çalışmanın odaklandığı kavramlardan en önemlisi olan öznelliğin film anlatısında ses ile olan ilişkisini ortaya çıkarabilmek için, önce çatı kavram olan bakış açısına değinmekte yarar vardır. Bakış açısı, film çözümleme yöntemlerinden biçimsel analizin sıklıkla ele aldığı kavramlardan biridir. Bakış açısı çekimlerinin film anlatısı içindeki kullanımı ve işlevi üzerine yoğunlaşan biçimsel analiz, bu kavramın film dili ögesi olarak da incelenmesine olanak sağlamıştır.

Bakış açısı çekimi, temelde sinemasal söyleme ait bir teknik dil terimi olup, başta Edward Branigan olmak üzere; Christian Metz, Jean Mitry, François Jost, Manfred Jahn gibi film kuramcılar tarafından da ele alınır. Her ne kadar bu kuramcılar kavramsallaştırmalarında küçük farklılıklar görülebilse de, bakış açısı çekimi en genel anlamı ile kameranın, film anlatısının öznesi olan karakterin görsel algısını aktaracak biçimde, yani onun öznelliği üzerinden konumlanması olarak ifade edilebilir. Edward Branigan, anlatı ve bakış açısı konusunda temel kaynak haline gelen *Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* isimli çalışmasında, film çekimi sırasında aslında kamera ve karakterin aynı noktada olmadığı halde; bakış açısı çekiminde kameranın tam da karakterin bulunduğu yerde, onun bakışını devraldığını ve böylece öznelliğin yaratıldığını belirtir (Branigan, 1984: 74).

Branigan'a göre bir film metninde birçok anlatı katmanı vardır ve karakter anlatısı da bu katmanlardan biridir. Branigan, karakter anlatısını “Subjectivity” (Öznellik) olarak tanımlar (1984: 2). Ona göre öykü anlatımında nesnellik ile öznellik arasında bir akışkanlık vardır ve bu akışkanlığa göre sinemasal dile ait tercihler değişir. Öznelliğe ait sinemasal dil tercihleri ise, bir karakterin gördükleri ya da duydukları üzerinden şekillenmektedir (Kırel, 2010: 153).

Branigan, çalışmasında Jean Mitry'nin görüşlerine de yer verir ve Mitry'e göre, bir film anlatısında öznelliğin 5 farklı yolla yapılandırılabileceğini belirtir ve bunların ilkinin bakış açısı çekimi olarak tanımlar. Buna ek olarak anısal imgelerin, zihinsel ya da düşsel

imgelerin, kameranın özne konumunda olmasının ve hayali ve fantezisel anlatıların da özneliğin diğer kurulum biçimleri olduğunu belirtir (Branigan, 1984: 7).

Branigan'ın ve Mity'nin tanımlamalarından da anlaşılacağı üzere bir filmde özneliğin inşası görüntü ya da ses yoluyla gerçekleştirilmekte ve öznellik bazen optik bir bakış açısına (öznel çekime) ihtiyaç duyulmaksızın sadece sesle de aktarılabilmektedir. Sinemasal söylemin yaratıcı bir biçimde yapılandırıldığı birçok film örneğinde sesin özneliğin aktarılmasında oldukça etkin kullanımlarına rastlamak mümkündür. Bir anlatıda farklı nedenlerde bu tür kullanımlara gidilebilir: Karakterin iç dünyasının betimlenmek istendiği sahnelerde, beklenen ses atmosferinden farklı bir biçimde karakterin öznel işitsel algısına yer verildiği görülebilir. Örneğin bir anlatıda travma yaşamış ya da travmaya tanıklık etmiş bir karakter söz konusu ise, bu karakterin duygusal ve psikolojik dünyasını göstermek adına buna sıklıkla başvurulur. Karakter, içinde bulunduğu “şimdi”den bağımsız, geçmişte yaşadığı o anda sıkışıp kalmıştır ve ses yolu ile onun özneliğinden seyirci de geçmişteki o ana tanıklık eder. Bu bazen, yalnızca hatırlama değil, aynı zamanda “şimdi”ye karakterin gözünden tanıklık etmek için de kullanılabilir. Richard Linklater'in yönettiği 2014 yılı yapımı *Boyhood* isimli film bu anlamda verilebilecek önemli bir örnektir. Sinema tarihinde ayrıksı bir örnek olarak yerini alan bu filmde, çocukluktan genç erişkinliğe kadar Mason karakterinin yaşam öyküsünün onun gözünden anlatıldığı bu filmde ses yolu ile yaratılan tüm öznel betimlemeler, seyircisine bu büyüme hikâyesinin her anına tanıklık etme olanağı sunar.

Ernest Lindgren'in *La Bete Humanie* (Jean Renoir, 1938) filmi üzerinden ses ve öznellik ilişkisine dair yaptığı değerlendirme bu anlamda verilebilecek önemli bir örnektir. Emile Zola'nın romanından uyarlanan ve kara film türünün ilk örneklerinden biri olan bu filmin en önemli sahnelerinden birinde (Jacques'in saplantılı bir aşk beslediği Severin'i öldürdüğü sahne), yönetmen ana karakterin psikolojik duygu durumunu onun özneliğinden ses yoluyla aktarır. Jacques, cinayeti gerçekleştirmeden önce bir baloda bir tenörden etkileyici bir aşk şarkısını dinler. Şarkıda aşk için çekilen acılardan söz edilmektedir. Jacques mekandan ayrıldıktan sonra hala bu aşk şarkısı kulaklarındadır. Severin'i öldürür, onun yanından uzaklaşır ve yine aynı şarkı duyulmaktadır. Böylece karakterin travmatik ruhu ve parçalanmış algısı öznel ses kullanımıyla seyirciye aktarılmaya çalışılır (Lindgren, 1963: 102-104).

Anlatıda bakış açısı ve özneliğe ses yolu ile alan açıldığı bir diğer önemli örnek Yasujiro Ozu filmleridir. Yönetmenin birçok filminde, çalışmada daha önce de değinildiği gibi, Monaco'nun tanımladığı biçimde sesin her yerde değil, her yönde olduğu görülür. Minimalist anlatının en başarılı örneklerini oluşturan Ozu filmlerinde, karakterin ses algısını etkili bir biçimde aktarmak için özellikle sessizliğe yer verildiği ve bu yönü ile özneliğe farklı bir boyut kazandırıldığı görülebilir.

Reha Erdem'e ait *Korkuyorum Anne* (2004) isimli film de bu anlamda verilebilecek özgün örneklerden biridir. Ana karakter Ali'nin trajikomik tonda aktarılan hikâyesinde, onun güçsüzlüğünün aktarılmasında ses yoluyla yapılandırılmış olan özneliğin oldukça etkin olduğu görülür. Yönetmenin biçimci bir anlatım tercih ettiği filmin başlangıç anından itibaren sesin temel anlatıcı olarak yer aldığı, Ali ile babası Rasih Bey arasındaki

çatışmayı aktarırken Ali'nin öznelliğinin ifadesinde önemli bir işleve sahip olduğu görülür. Sinemada ses ve mekân tasarımı Reha Erdem filmleri üzerinden inceleyen Evrim İnci de, Erdem'in filmlerinde ne duyulduğundan öte, neyin ne zaman, nasıl duyulduğunun önemli olduğunu belirtir. İnci'ye göre birçok filminde bilinen mekânları yeniden tasarlarırken aslında o mekânın ruhunu sinemasal yolla yeniden yaratmaya çalışan Erdem'in filmlerindeki ses kurgusu yönetmenin filmlerinin taşıdığı kendine özgü niteliği kimliklendirmektedir (2017).

Zeynep Tül Akbal Sualp, sinema deneyimini kameranın bakışının görsel ve sesli olarak kayda alındığı anlarla birlikte bu bakışın yöneldiği alanın içinde ve dışında kalan, saklanan, görünen ve görünmeyen her şeyi barındıran bir üretim alanı olarak tanımlar. Bu yönü ile de film anlatılarını çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufku olarak betimler (2004: 27). Şimdiye kadar verilen örneklerde de görüldüğü gibi ses, sözü edilen bakışı niteleyen en önemli öğelerden biri olarak, görüneni bakış sahibi ile ilişkilendiren ve bu yönü ile bakışın öznesine ait olan öznelliği ortaya çıkarma potansiyeli oldukça güçlü olan bir anlatım aracıdır.

Üç Maymun Filminde Ses İnşası ve Öznellik

Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yapmış olduğu 2008 yılı yapımı *Üç Maymun* isimli film, üç kişilik bir aile üzerinden, bu aile üyelerine yüklediği simgesel anlamlarla toplumsal anlamda vicdan ve ahlak kavramlarını, gerçeklikle hesaplaşma(ma) durumu üzerinden sorgulamaktadır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu aile üyeleri içinde bulundukları gerçeklikten kaçmak adına onu görmemeyi, duymamayı ve hakkında konuşmamayı tercih ederken; onların hikâyesi seyirciyi “Üç Maymun'u oynamanın” kaçınılmaz sonuçları ile yüzleştirecektir.

Filmin kısa öykülemesine değinmek gerekirse; tipik bir dar gelirli ailede baba konumundaki Eyüp karakteri, yanında şoför olarak çalıştığı milletvekili adayı patronunun (Servet) işlediği bir suçu para karşılığı üstlenmesi yönünde bir teklif alır. Çok fazla düşünmeden bu teklifi kabul eder. Kendisi cezaevinde iken Servet ailesine “göz kulak” olacak, gerekli desteği sağlayacaktır. Ancak kabul ettiği bu teklif, tüm aile üyelerinin yaşamını tamamen değiştirecek ve bu aileyi şimdiye kadar üzerini örttüğü bir yığın gerçekle yüzleştirecektir. Eyüp cezaevine girdikten sonra oğlu İsmail ile evde yalnız kalan Hacer, bir yandan çalışırken diğer yandan evin düzenini sürdürmek için uğraşır. Üniversite sınavlarında başarısız olan İsmail'in ısrarları sonucu, oğlunun iş kurabilmesi için Servet'ten para ister. Bu görüşmenin ardından Hacer ve patron arasında bir yakınlık başlar. Bir süre sonra oğlu İsmail, bu yakınlığın farkına varır ancak ses çıkarmaz. Eyüp cezaevinden çıkınca karısındaki değişimi fark eder ve bazı şüphelere kapılır ancak o da ses çıkarmaz. Bu sırada Hacer, Servet tarafından terk edilmesine rağmen, hala onunla birlikte olmak istemektedir. Ayrılmamak için direnir, ancak Servet kaba bir biçimde onu reddeder. Olanlara tanıklık eden İsmail, patron Servet'i öldürür. Baba da tıpkı kendisine yapıldığı gibi, oğlunun suçunu üstlenmesi için bir kurban bulmaya çalışır. Nihayetinde aile üyeleri görmezden geldikleri, duymamazlığa verdikleri ve hakkında konuşmamayı tercih ettikleri kendi gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar.

Üç Maymun filminin anlatısal izleğine bakıldığında, filmde özne olan karakterlerin birçoğunun psikolojik durumunun “tanıklık” durumu üzerinden aktarıldığı görülür. Baba ve oğul bilmek ve görmekten kaçındıkları bazı gerçeklere istemsiz bir biçimde tanıklık etmişlerdir. Oğul, annesinin babasını aldattığına tanıklık etmiş; baba ise karısının kendisini aldattığını sezmış ancak her iki karakter de fiziksel ve zihinsel tanıklıkları ile yüzleşmekten kaçınmışlardır. Her iki karakterin öznellikleri burada oldukça önemli bir hal alır çünkü tanıklık ettikleri ancak eyleme geçemedikleri durumlarla ilgili iç hesaplaşmaları ancak onların öznelliğinden görülebilir bir durumdur.

Üç Maymun filminin anlatısında karakterlerin öznelliklerinin, birçok sahnede ses yoluyla yapılandırıldığına rastlamak mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi, öznellik, görsel ve işitsel algının özneye ait bir kişisel perspektiften sunulması yoluyla gerçekleştirilmektedir ve her filmde farklı anlatısal gerekçelerle kullanılmaktadır. *Üç Maymun* filmi özelinde, öznelliğin en çok vicdani hesaplaşmaların bir dışavurumu olarak seyirciye sunulduğu görülmektedir. Bu anlamda ilk örnek, İsmail’in yaşamını yitirmiş ve kardeşi olduğu sonradan anlamlandırılan küçük çocukla karşılaşmasıdır. Sahnenin sinematografik yapılandırmasına bakıldığında, aslında gerçekte yaşanmayan bir olayın İsmail’in bakış açısından, onun öznel görsel ve işitsel algısının karakterin ruhsal ve zihinsel dünyasının bir dışavurumu olarak aktarıldığı görülmektedir. Sahnedeki öznellik yapılandırmasının daha çok ses yoluyla yaratılmış olması çalışma açısından ayrıca dikkat çekicidir.



Görsel 1: İsmail’in Öznel Görsel ve İşitsel Algısından Ölen Kardeşi

Yukarıda yer verilen görselde İsmail yatağında uzanmaktadır. Bu sırada evin kapısı yavaş yavaş açılır. İsmail’in görsel algısına yoğunlaşarak koridorda yürüyen, ardından odasına giren çıplak küçük erkek çocuk gösterilir. Çocuğun vücudundan sular damlamaktadır ve gözaltları dikkat çekici bir biçimde yoğun morluk içerisindedir. İsmail acı çekerek bu küçük çocuğu izlemektedir. Çocuk, İsmail’e doğru yürürken duyulan ses sahnenin doğal atmosferine ait değildir. Birisi oldukça ıslak bir zeminde yürürken, ayakları suya değdiğinde çıkan sese benzer bir ses uzun süre devam eder. Arada sırada

da İsmail'in nefes alıp verişini duyulur. Çocuk, İsmail'in yatağının yanına kadar gelir, "Abi" der. Bu çocuk, aile içinde kendisinden hiç söz edilmeyen küçük kardeşidir. Hala vücudundan sular damlamaya devam etmektedir. İsmail acı çekerek yüzünü gizlemeye çalışır. Sahne, bu görüntü ile sonlanır.

İsmail bu sahnenin hemen öncesinde Servet ve annesinin cinsel birliktelik yaşadığı ana gizlice tanıklık etmiş, ancak ses çıkarmamıştır. Ardından cezaevinde olan babasını ziyarete gitmiş, babasına da bu konuda hiçbir şey aktarmadan geri dönmüştür. Gördüğü ancak sustuğu şeylerle ilgili vicdani hesaplaşmasının dışavurumu, yukarıda aktarılan sahnede öznel bir betimleme ile tasvir edilmiştir. Film içerisinde ölen kardeşe sadece Eyüp ve İsmail'in öznel bakış açıları yoluyla yer verilmiştir. Ancak bu öznellik klasik anlatı sinemasındaki gibi bir özdeşleşme aracı olarak değil, aksine, Seray Genç'in de betimlediği gibi mesafeli, soğuk, empatiye izin vermeyen bir sinemasal söylem ögesi olarak yer almıştır (2009: 18). Bu durum bile, filmin hikâyesini ve aile üyelerinin arasındaki iletişimsizliği ortaya koyan çok güçlü bir anlatım aracı olmuştur.

Slovaj Zizek, *Yamuk Bakmak* isimli kitabında çağdaş sinemanın anlatım olanakları çerçevesinde sinemada sesin kullanımına değinirken, Micheal Chion'un kullandığı "rendu" kavramına vurgu yapar. Zizek, bu kavramı sinemada gerçekliğin, imgesel ya da simgesel olanının dışında, üçüncü bir şekilde (dolaysız "verme" yoluyla) ele alınması olarak açıklar ve (Zizek, 2004: 61) yönetmenliğini David Lynch'in yaptığı 1980 yılı yapımı *The Elephant Man* isimli filmdeki John Merrick karakterinin öznel ses algısının aktarıldığı bir sahne üzerinden örnek verir:

"Dışsal", "gerçek" ses ve gürültülerin matrisi askıya alınır ya da en azından arka plana atılır; tek duyduğumuz kalp atışını andıran ne idüğü belirsiz ritmik bir vuruştur. Burada en saf haliyle rendu ile, hiçbir şeyi taklit etmeyen ya da simgelemeyen, ama bizi hemen "yakalayan", şeyi hemen "veren" bir nabızla karşı karşıyayızdır (Zizek, 2004: 62).

Zizek'in bu örneği, öznelliğin yansıtılması bakımından sinemada ses kullanımına dair önemli bir örnektir. Filmde John Merrick karakterinin toplum içindeki "hastalıklı" durumunun yansıtılması ve karakterin öznelliğinin seyirciye verilmesi bakımından, sesin bu tür kullanımı oldukça etkili olmuştur. Yukarıda verilen örnekte de benzer bir durumdan söz etmek olasıdır. İsmail'in öznelinden işitilen ve ölen çocuğa ait sesler, Chion'un betimlediği gibi ne imgesel, ne de simgesel bir nitelik taşımaktadır ve seyirciyi "ele geçirmek", öznelliği yansıtmak anlamında dikkat çekmektedir.

Küçük kardeşin, babanın öznelliğinden aktarıldığı sahne de benzer şekilde bir vicdan azabının betimlenmesi olarak filmde yer alır. Eyüp, karısının kendisini aldattığını net bir biçimde anlamasının ardından eve gelir, yatağa girer. Ne diyeceğini bilemediğinden ve kimse ile konuşmak istemediğinden duyduğu her ses, sanki onu konuşmaya zorlayacak bir tehdit gibidir. Bu yatak sahnesinde Eyüp'ün duyduğu ev içerisindeki her adım sesi, kapının her gıcırdama sesi onun işitsel algısı üzerinden sunulur. Böylece Eyüp'ün huzursuzluğu net bir biçimde okunur. Tam da bu sırada, kime ait olduğu gösterilmeyen ancak küçük çocuğa ait olduğu anlaşılan el babasının omzuna dokunur. Eyüp acı çeken bir yüz ifadesi ile hafif ağlamaklı, iç çekmeye başlar.

Karakterlerin hissettiği fiziksel acı ya da rahatsızlığın öznel bir aktarımı olarak, ses yoluyla betimlemeye gidilmesine dair verilebilecek önemli bir örnek, bu kez İsmail karakterinin istasyonda geçen sahnesinde görülür. İsmail, babasını ziyaret etmek amacıyla tren beklemektedir. Bekleme sırasında izleyicinin nesnel açıdan izlediği mekâna ait görüntüler ve sesler, bir an için yerini İsmail'in görsel ve işitsel algısına bırakır. İzleyici mekânın gerçek seslerinden kopar, İsmail'in duyduğu net olmayan, belli belirsiz sesleri yakalar. Yani seyirci mekânı İsmail'in öznelinden "işitir". Sahnenin bu biçimde yapılandırılmasının ve İsmail'in öznelinden sunulmasının nedeni ise, İsmail'in fiziksel olarak yaşadığı rahatsızlığın betimlenmesidir, sahnenin hemen sonunda İsmail bu rahatsızlığı yüzünden kasmaya da başlar.

Yine ses ve anlatı ilişkisine dair bir başka önemli ve dikkat çekici sahne Hacer ve Servet karakterlerinin arabada geçen sahnesidir. Servet, Hacer'i eve bırakmaktadır. Bu sırada seçimleri kaybetmesinin kendisini çok da etkilemediğine, hala milleti için çalışmaya devam edeceğine, kendisi için önemli olanın "almak" değil, "vermek" olduğuna dair bir konuşma yapmaktadır. Ardından kendi iç dünyasından, birisi şiir okusa hemen ağlayacak kadar duygusal bir adam olduğundan söz eder. Ancak bu sahne alışlagelmişin dışında bir yöntemle işlenmiş, ses ile görüntü senkronize verilmemiştir. Sahnede sadece Servet'in araba kullanırken Hacer'e baktığı ve Hacer'in de ara sıra ona baktığı görülür. Herhangi bir konuşma eylemine dair görüntü yoktur. Yani görüntü ve ses arasındaki ilişki koparılmıştır. Burada görülen durum sesin öznesinden koparılması ve bu yolla ses yoluyla aktarılan bilgilere daha fazla dikkat çekilmesini sağlamaktır. Yani sesin öznesizleştirilmesi, bir başka öznellik biçimine dönüşmüştür. Yönetmenin bunu yapmasının amacının Servet'in dürüst olmayan karakterine vurgu yapmak ve anlattıklarının sahteliğini ortaya koymak olduğu iddia edilebilir.

Son olarak, filmde anlatı ses ve ilişkisine dair değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta, filmde ses kullanımının mekân ve zaman geçişlerini "bağlamada" ustalıklı kullanılmasıdır. Örneğin Servet kaza yaptıktan sonra Eyüp'ü arar, hemen ardından gelen sahnede Eyüp'ü alt geçitte düşünceli ve dalgın bir halde yürürken görürüz. Ancak o sahneye ait değil, bir sonraki sahneye ait sesler duyulmaktadır bu sırada. Bu sesler, birazdan Servet'in Eyüp'e söyleyeceği sözlerdir. Benzer bir durumla, ilerleyen sahnelerde yine karşılaşılır. Eyüp, cezaevinden çıktıktan sonra kahveye gider ve kahveci çırağı ile sohbete koyulur. Bu sohbet sırasında çırak kendi yaşam koşullarının zorluklarını anlatırken, görüntüde Eyüp'ün dalgın hali vardır. Belli ki dinlemiyordur. Sahne devam ederken, bir sonraki sahnenin sesi duyulur: Eyüp, patronu ile konuşmaktadır. Buradan anlaşılacağı gibi Eyüp, kahvede otururken, patronu ile yapacağı konuşmayı tasarlıyordur ve ses yoluyla bunun bilgisi verilir. Böylece ses, Eyüp'ün özneliği üzerinden o sahnedeki görüntü ve sesi önemsizleştirip, bir sonraki sahneye vurgu yapar. Yani izleyici, o an izlediği sahne yerine bir sonraki sahneye ait sesleri duyar ve bu da Eyüp'ün öznel işitsel algısı yoluyla gerçekleşir.

Üç *Maymun* filminin anlatısında ses kullanımına dair şimdiye kadar verilen örnekler, yönetmenin film tasarım aşamasında ses üzerine özellikle yoğunlaştığını açıkça göstermektedir. Filmin yönetmeni Nuri Bilge Ceylan da, kendisiyle yapılan bir röportajda ses kullanımının filmi için ne denli önemli olduğuna vurgu yapmış ve bir filmde sesin,

yönetmenin kendine has stilini ortaya koymasında en az görüntü kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Ceylan, kendisinin de bu düşünceden hareketle seyirciyi yönlendirmek amacıyla sese ve ses yoluyla yapılandığı öznel anlatımlara sık sık başvurduğunu belirtmiştir (Yücel, 2008: 29).

Sinemanın anlatım olanaklarına dair her yeni keşif, film tasarımındaki estetik yaratıcılığı daha da zenginleştirmektedir. Karakter anlatısı da bu bağlamda önemli bir anlatım biçimi olup, yarattığı dramatik ve estetik etki anlatıyı zenginleştirmektedir. *Üç Maymun*, dramatik ve sinematografik anlatım biçimi anlamında oldukça etkili bir dile sahip olup, verilen örneklerde de görüldüğü gibi ses konusunda da son derece titiz bir çalışmanın ürünü olmuştur. Anlatı ve öznellik ilişkisi bağlamında da filmdeki ses kullanımının bu konuda yapılacak çalışmalara ilham verebilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Sinemada ses teorisi ve ses uygulamalarına dair çalışmasında Rick Altman, sinema kuramlarında sesin ele alınışı ile ilgili 4 temel yanılgıdan söz eder. Bunlardan ilkinin sinemanın başlangıçta görüntülere dayalı bir sanat olduğu düşüncesinden hareketle, sese görüntüden daha az önem verilmiş olmasına dayandırır ve bunu tarihsel bir yanılgı olarak tanımlar. İkincisi, sinemada sesin varlığını görüntüyü tamamlayan bir öğe olarak tanımlamaktır ki bunu da ontolojik yanılgı olarak açıklar Altman. Üçüncü yanılgıyı üretim yanılgısı olarak tanımlar ki bu madde de sesin, gerçeği “doğrulukla, güvenilir biçimde” yeniden üreten bir araç olarak görülmesine itiraz eder. Çünkü ses yaratıcıdır ve yönlendirici hatta bir anlamda şekillendirici özelliği dolayısıyla manipüle etme potansiyeli taşır. Altman’a göre dördüncü ve son yanılgı ise sesin nitelenmesiyle ilgili olan nominalist yanılgıdır ki burada da sesin homojen olmayan yapısını gerekçe göstererek, sesin bazı ortak temeller üzerinden hareket ederek tanımlamanın yanılgısına işaret eder (1992: 35-45). Altman’ın film kuramlarında sesin ele alınış biçimleri üzerinden yaptığı araştırma sonucu özetlediği bu dört temel yanılgı, aslında sinemada ses olgusunun akademik araştırmalarda henüz kapsamlı ve derinlikli bir biçimde ele alınmadığını ortaya koymaktadır.

Çalışma, bu tespitin işaret ettiği boşluklara bakarak, film anlatısında daha çok bakış açısı ile ilişkilendirilen ve görsel algı üzerinden analiz edilen öznelliğin yapılandırılması sırasında işitsel algıyı oluşturan ses öğesinin rolünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda yapılan incelemede, bakış açısı ve öznellik kurulumunda görsel algı kadar işitsel algının da önem taşıdığı, Monaco’nun (2010: 205) tanımıyla, sesin “zamanı ve mekânı üretebilen” potansiyeli nedeniyle sahip olduğu yaygınlığın öznellik yapılandırılmasında oldukça etkili olduğu görülmüştür.

Ses, anlatı evreninin işitsel tasarımında kimi kez gerçekliğin, kimi kez yanılsamanın aktarımı için gereken atmosferin betimlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Sahip olduğu ontolojik özelliklerine ek olarak, yaratıcı yönetmenin şekillendirmesiyle üstlendiği dramatik anlam ile birlikte karakterin öznelliğini yansıtarak önemli bir sinemasal söylem aracına dönüşebilmektedir.

Öznelliğin film anlatısındaki en sık kullanım nedeni, karakterin iç dünyasının dışavurumuna olanak sağlamasıdır. Bu, bir anlamda dile getirilemeyen duyguların, sinemasal dilin yaratıcılığıyla ifade edilmesidir. Çalışmanın örnekleme olarak seçilen *Üç Maymun* isimli filmde özne-öznellik ilişkisi bağlamında ses ögesinin kullanımı analiz edilmiş ve film anlatısının kavramsal merkezinde yer alan vicdan olgusunun aktarımında sesin anlatısal işlevinin oldukça önemli olduğu görülmüştür. Üç kişilik bir ailenin, yüzleşmekten kaçtıkları bir gerçekle ilgili iç hesaplaşmalarının aktarımında sesin oldukça etkin bir biçimde kullanımı, hem karakterlerin öznelliklerine alan açmış hem de izleyicinin karakterlerin hikâyelerini nedenselleştirmesine olanak sağlamıştır. *Üç Maymun* filminde özne ve öznellik ilişkisi bağlamında ses inşası, filmde yer alan karakterlerin sessiz iç hesaplaşmalarını seyirci açısından da işitilebilir ve hissedilebilir bir sorgulama ve düşünüş biçimine dönüştürmüştür. Bu tercih bir yandan anlatı katmanlarının yaratıcı bir biçimde yapılandırılmasına olanak sağlarken, diğer yandan bir sinemasal söylem ögesi olarak ses inşasının etkin kullanımının film tasarımının çok boyutlu yönüne katkı sağlama potansiyelini ortaya koymuştur.

Kaynaklar

- Akbal Süalp, Z.T, (2004). Zaman Mekan Kuram ve Sinema, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Altman, R, (1992). Sound Theory Sound Practise, New York: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K., (2009). Film Sanatı (Çev. E. Yılmaz, E. S. Onat), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Branigan, E, (1984). Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin: Mouton Publishers.
- Bonitzer, P, (2007). Bakış ve Ses (Çev. İ. Yaşar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Chion, M, (1987) Bir Senaryo Yazmak (Çev. N. T. Öztokat), İstanbul: Afa Yayınları.
- İnci, E, (2017). Sinemada Mekan ve Ses Tasarımı Bölüm 2: Reha Erdem Örneği. Cinerituel, <https://www.cinerituel.com/reha-erdem-sinemada-ses-ve-mekan-tasarimi/> Erişim Tarihi: 11 Eylül 2020.
- Genç, S, (2009). “Üç Maymun’u Çekmek”, Yeni Film, 17, s.18-21.
- Kılıç, L, (1994). Görüntü Estetiği, İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Kırel, S, (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Lindgren, E, (1963). The Art of The Film, London: George Allen&Unwin Ltd.
- Monaco, J, (2010). Bir Film Nasıl Okunur? (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Sözen, M, (2017). “Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler”, Akademik Bakış Dergisi, 61, s. 477-503.

Sözen, M, (2015). “Sinemasal Anlatılarda Özel Ses Tasarımı ve Örnek Filmler”, Asos Journal, 15, s. 1-20.

Stam, R, (2014). Sinema Teorisine Giriş (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tonks, F, (2006). Film Müziği (Çev. A. Sivas), İstanbul: Es Yayınları.

Yücel, F, (2008). “Gerçek Sakladığımız Tarafı”, Altyazı, 77, s.22-30.

Varis, Tapio, (1984). “International Flow of TV Programmes”, Journal of Communication, 34(1), s.143-152.

Wellman, W, (2010). Senaryo Yazarının Yol Haritası (Çev. E. Arıdur), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Zizek, S, (2004). Yamuk Bakmak (Çev. T. Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Tablo ve Görsel Kaynağı

Görsel 1: Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, Zeyno Film, 2008).